

Akademie múzických umění v Praze

Hudební a taneční fakulta

Hudební umění

Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vokální styl a operní tvorba Stanisława Moniuszka

Radek Martinec

Vedoucí práce: doc. Mgr. art. Helena Kaupová

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2023

The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance faculty

Art of Music
Voice

MASTER'S THESIS

Vocal style and opera work of Stanisław Moniuszko

Radek Martinec

Thesis supervisor: doc. Mgr. art. Helena Kaupová
Academic title: MgA.

Prague, April 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Vokální styl a operní tvorba Stanisława Moniuszka

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Radek Martinec

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval své pedagožce zpěvu a vedoucí diplomové práce paní doc. Heleně Kaupové za odborné vedení práce, za její čas, cenné poznámky a připomínky. Dále bych rád poděkoval své rodině, která mě vždy ve studiu a uměleckých aktivitách podporovala.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá vokálním stylem a operní tvorbou polského hudebního skladatele Stanisława Moniuszka, který se řadí mezi nejvýznamnější polské skladatele. Součástí práce je stručný popis jeho života a je popsán jeho vztah k divadelnímu prostředí. V další části je rozebrán vokální styl autora, problematika interpretace partů jeho oper, jsou zde zmíněni pěvci, s nimiž Moniuszko pracoval, a které obsazoval do svých děl, podle čehož si můžeme dokreslit vokální typovost postav při premiérových uvedeních, jelikož tradice interpretace se od té doby v mnohém změnila. Je zde zmíněný postoj autora k transpozici svých partů, jelikož v mnoha případech svá díla přepracovával podle možností pěvců, nebo své party přepisoval pro jiné hlasové obory. V poslední části práce uvádím průřez operní tvorbou Stanisława Moniuszka. Velká část je věnována jeho první a nejznámější opeře – Halce. Cílem této práce je zvýraznit osobnost Stanisława Moniuszka v Čechách, přiblížit jeho operní tvorbu a napomoci čtenáři k pochopení jeho hudby, vokálního stylu a problematice interpretace Moniuszkovy tvorby.

Abstract

The master's thesis deals with the vocal style and opera work of Polish music composer Stanisław Moniuszko which is one of the greatest composers in Poland. The work includes a brief description of his life, and it describes his relationship to the theatrical environment. The next section discusses the author's vocal style, the problems of interpreting the parts of his operas, and mentions the singers Moniuszko worked with and cast in his operas, which gives us an idea of the vocal typology of the characters at the premiere performances, whose tradition of interpretation has changed a lot since then. The author's attitude to the transposition of his parts is mentioned here, as in many cases he reworked his according to the possibilities of the singers or rewrote his parts for other voice category. In the last part of the thesis, I present a cross-section of Moniuszko's operatic works. A large part is devoted to his first and most famous opera Halka. The aim of this thesis is to highlight the personality of Stanisław Moniuszko in Czech, to introduce his operatic works and to help the reader to understand his music, his vocal style, and the problems of interpreting Moniuszko's works.

Obsah

Úvod.....	1
1. Stanisław Moniuszko	2
1.1. Stanisław Moniuszko ve vztahu k divadelnímu prostředí	3
1.1.1 První divadelní zkušenosti	3
1.1.2 Varšavské období a Teatr Wielki	6
2. Vokální styl Stanisława Moniuszka	10
2.1 Moniuszkovi pěvci.....	12
2.2 Problematika interpretace Moniuszkovy vokální tvorby.....	15
2.2.1 Transpozice v opeře.....	15
2.2.2 Jazyk a dialekt.....	16
2.2.3 Fráze a dech	17
2.2.4 Emoce	18
2.3 Národní prvky v opeře	18
3. Operní tvorba Stanisława Moniuszka	23
3.1 Halka.....	24
3.1.1 Premiéra Halky milníkem v historii polské opery.....	25
3.1.2 Halka na pražské scéně.....	26
3.1.2.1 Moniuszko v Praze.....	26
3.1.2.2 „Polský Smetana“ v Národním divadle.....	27
3.1.3 Předehra	28
3.1.4 První jednání	30
3.1.5 Druhé dějství	38
3.1.6 Třetí dějství	47
3.1.7 Čtvrté dějství	51
3.3 Následné opery Stanisława Moniuszka	57
3.3.1 Flis.....	57
3.3.2 Hrabina.....	58

3.3.3 Verbum nobile	59
3.3.4 Straszny dwór	61
3.3.5 Paria	62
Závěr	65
Seznam použitých zdrojů	66

Seznam použitého označování a zkratek

- Apod. – a podobně
- Dr. – doktor
- Mj. – mimo jiné
- Např. – například
- Red. – redigoval
- S. – strana
- Tj. – to jest
- Tzv. – tak zvaný

Úvod

Tato diplomová práce je zaměřena na operní tvorbu a vokální styl jednoho z nejvýznamnějších polských hudebních autorů. Stanisław Moniuszko je považován za zakladatele polské národní opery. Téma práce jsem volil na základě svého zahraničního studijního pobytu v Polsku a stanovil jsem si za cíl přiblížit tuto osobnost, významově srovnatelnou s naším Bedřichem Smetanou, a provést čtenáře Moniuszkovou operní tvorbou a autentickým vokálním stylem, který může být interpretačně problematický.

Během psaní této práce jsem srovnával mnoho výkladů o zmíněném autorovi. Jeho paměti, kontexty, studie jeho osobnosti. Čerpal jsem také z vlastních zkušeností z Polska, autentických divadelních představení, varšavských archivů a knihoven.

První část je věnována osobnosti Stanisława Moniuszka a stručně shrnuje jeho životní dráhu. Je zde i vyobrazen jeho vztah k divadelnímu prostředí, jelikož scénické umění skladatele provázelo již od dětství a od raného mládí bylo středem jeho pozornosti.

Ve druhé části je rozebrán skladatelův osobitý styl. Jeho tvorba byla pro polskou hudbu zlomová. Jde o všestranného autora, který se věnoval baletu, komorní hudbě, symfonické hudbě, avšak jemu nejbližší a pro svou dobu nejdůležitější byla tvorba vokální. Byl autorem stovek národních písní a národní problematiku uplatňoval i v opeře. Pečlivě vkládal národní prvky do svých děl a vytvořil tak autentický styl, podtrhující obrozenecké myšlenky. Jsou zde uvedeny osobnosti pěvců, se kterými skladatel pracoval a které mohou být jakýmsi přiblížením původního obsazení a hlasové typovosti postav Moniuszkových oper, jejichž tradice se postupem času proměňovala. Stručně je popsána také problematika interpretace a souvislosti s pěveckými party autorovy tvorby.

Třetí část se zabývá Moniuszkovou operní tvorbou. Jeho nejvýznamnější a neznámější opera *Halka* byla skladatelovou první operou. Je výrazným národním symbolem a nese národní hodnoty jak z hlediska hudebního, tak obsahového. Tragický příběh srovnává prostý lid s uchvatitelskou šlechtou a je v této části hudebně rozebrán. Stejně tak následné opery *Flis*, *Hrabina*, *Verbum nobile* a *Straszny dwór* jsou díla s národní tematikou. Poslední dokončená opera *Paria* se vymyká svou exotickou tematikou, jelikož tímto dílem se skladatel pokoušel proniknout na zahraniční jeviště. Ovšem i zde je cítit sociální myšlenka, která protkává celou Moniuszkovu tvorbu.

1. Stanisław Moniuszko

Narodil se 5. května 1819 v Ubielu v Minské oblasti dnešního Běloruska. Hudební vzdělání zahájil v dětství pod vedením své matky, po přestěhování rodiny do Minsku pokračoval u Dominika Dziwanowského a později – ve Varšavě – u Augusta Freyera¹. Těsně před vypuknutím listopadového povstání se rodina vrátila do Ubielu, odkud Moniuszko v roce 1836 odcestoval do Berlína, kde studoval u Carla Rungenhagena² na Singakademii, kterou vedl. Po ukončení studií v roce 1840 se vrátil do Polska. Oženil se s Alexandrou Müller, s níž se seznámil o několik let dříve, a usadil se s ní ve Vilniusu, kde se živil jako varhaník v kostele svatého Jana. Současně se věnoval umělecké činnosti, aby oživil hudební život ve Vilniusu. Mimo jiné pořádal představení svých nových děl v soukromých salónech. V roce 1847 napsal pod vlivem známosti s Włodzimierzem Wolským, představitelem varšavského literárního kruhu, operu o dvou dějstvích *Halka*. Stejně jako svá předchozí díla uvedl *Halku* v koncertní verzi ve Vilniusu. Získala však pouze místní věhlas. Kontakty, které již dříve navázal s představiteli varšavské buržoazie a aristokracie, včetně Józefa Sikorského, šéfredaktora časopisu *Ruch Muzyczny*, a ředitele vládních divadel generála Ignacyho Abramowicze, přinesly brzy výraznou změnu v jeho životě a kariéře.



Portrét Stanisława Moniuszka³

Průlom nastal v roce 1858, kdy měla premiéru nová čtyřaktová verze *Halky*, po níž Moniuszko dostal od ředitele vládních divadel nabídku stát se dirigentem polských oper ve varšavském Velkém divadle (Teatr Wielki). Od té doby uváděl Moniuszko každý rok nové premiéry svých děl. Na konci roku 1858 připravil *Flis*, v roce 1860 uvedl *Hrabinu* a v roce 1861 *Verbum nobile*.

¹ Karl August Feyer (1801-1883), polský skladatel, varhaník a pedagog německého původu.

² Carl Friedrich Rungenhagen (1778-1851), německý skladatel a pedagog.

³ Dostupné z: <https://teatr Wielki.pl/en/people/stanislaw-moniuszko/>

Stále houstnoucí atmosféra před vypuknutím lednového povstání ve Varšavě oddálila premiéru jeho další opery. Poprvé byla uvedena až v roce 1865 a šlo o operu *Straszny dwór* (*Strašidelný zámek* nebo také *Strašidelné panství*), považovanou vedle Halky za Moniuszkovo nejvýraznější dílo. Do konce života Moniuszko dokončil ještě *Pariu* a operetu *Beatu*. Několik scénických projektů zůstalo nedokončených.

Po trvalém přestěhování do Varšavy začal Moniuszko působit také v tehdy nově založeném Hudebním institutu, kde vyučoval harmonii a kontrapunkt. Spolu se svou početnou rodinou (měl deset dětí) žil v blízkosti Velkého divadla. Stanisław Moniuszko se zapsal do historie jako „otec polské národní opery“ a také jako přední představitel písňového žánru v polské hudbě. Jeho písňový sborník *Sbornik domowy* obsahuje více než dvě stě písní a tvoří cenný protipól romantické písňové tvorby Franze Schuberta a Roberta Schumanna.

Stanisław Moniuszko zemřel 4. června 1872 ve Varšavě na infarkt a je pohřben na hřbitově Powązki. Jeho odkaz je především v Archivu Varšavské hudební společnosti, kterou spoluzakládal. Moniuszko však zůstává téměř neznámý jako skladatel komorní hudby, baletu, klavírních a varhanních děl.

1.1. Stanisław Moniuszko ve vztahu k divadelnímu prostředí

Pokus nahlédnout do vazeb Stanisława Moniuszka se světem divadla vyvolává zjevné konotace. První spojení souvisí s bohatou divadelní recepcí Moniuszkova jevištního díla, další nás odkazuje k jeho biografii a otázce, jaké postavení mělo divadlo ve skladatelově životě a jak ovlivnilo jeho tvorbu? V tomto ohledu může existovat mnoho podobných otázek. Jaké byly Moniuszkovy divadelní zážitky? Kde poznal divadlo? V kterých divadlech a divadelních souborech působil a jak ovlivnily jeho operní a hudebně – dramatickou tvorbu? Jak ovlivnil divadlo své doby, nejen operu a balet, ale také tehdejší divadelní dramata? Moniuszko žil, komponoval a fungoval ve světě divadla a zanechal v něm silnou a trvalou stopu.

1.1.1 První divadelní zkušenosti

Moniuszkovy první kontakty s divadlem proběhly v dětství a dospívání a byly typické pro sociální skupinu, ze které pocházel. K zábavě zemského panstva devatenáctého století patřily divadelní hry, které byly v rámci možností amatérských herců. Životopisci zmiňují Józefa, jednoho z Moniuszkových strýců, jako tvůrce dobrého ochotnického divadla. Poznávání fenoménů divadelní kultury přimělo Moniuszka k zájmu o hudební i literární část jevištního umění, což vyústilo v pokusy psát texty pro potřeby scény.

Amatérské divadlo spolu se snahami vystupovat na jevišti podnítily Moniuszka k dalším kontaktům s divadlem a postupem času z něj udělali diváka se zájmem o všechny formy scénického umění. Sledoval inscenace a účastnil se představení ve všech městech, kde žil a která navštívil.

Divadla v Minsku, která poprvé poznal, nemohly svou skromnou scénou Moniuszka nijak zvlášť nadchnout, ale vilniuské soubory v čele se známým a silným operním repertoárem Wilhema Schidkoffa mladému Moniuszkovi umožnily seznámení s mnoha díly italských, německých a francouzských skladatelů té doby. Soubory vystupující ve Vilniusu silně ovlivnily Moniuszkův hudební a literární vkus. Zde se poprvé setkal s díly Daniela François Esprit Auberta⁴. Díky dílům Alfreda de Musseta⁵ poznal francouzskou dramatickou literaturu, a to jak komickou, tak vážnou. Stejně tak ho ovlivnila díla Casimira Delavigne⁶, jehož *Paria* skladatele fascinovala. Jeho mladistvá fascinace se ukázala jako velmi trvalá, protože Moniuszko se po třiceti letech k dílu *Paria* vrátil a uvedl ho v Polsku.

Podobně zůstal navždy oblíbeným skladatelem Auber, kterého si Moniuszko jako divák velmi vážil (mnoho děl měl možnost vidět v roce 1858 v Paříži, odkud své ženě napsal: „*Do sytosti se zde bavím Auberovou krásnou hudbou. Do posud jsem slyšel jeho Haydée, La Fiancée a samozřejmě Fra Diavolo.*“⁷), a jako divadelní ředitel je vytrvale prosazoval (přiznal: „*Rozkoš, kterou mi tato hudba působí, léčí všechny neduhy divadelních povinností.*“⁸). Poměrně četné zahraniční cesty a pobyty v následných letech (Berlín, Petrohrad, Praha, Paříž...) pomalu skladateli umožňovaly využívat divadelní nabídky současných spisovatelů, básníků a hudebníků – divadlo měl rád stejně jako oni. Proto není překvapivý tón dopisu z Varšavy z roku 1857, v němž si skladatel stěžuje své dceři Elżbietě: „*Jsem ve Varšavě desátý den a v divadle jsem byl jen dvakrát!*“⁹. Nejvíce se zajímal o hudebně-dramatická díla, ale nevynechával ani činoherní inscenace.

Z Petrohradu roku 1842 napsal: „*Opravdu chci být v divadle, protože v jednom Němci hrají Roberta [Robert Ďábel Giacoma Meyerbeera], a v druhém hrají Francouzi jednu z nejslavnějších Skrybyho komedií o pěti dějstvích. Touhu musím nechat na později, i když jsem deset dní nebyl v divadle.*“¹⁰ Momenty z návštěv divadel vyobrazují Moniuszka jako náročného diváka, který s velkou vášní sledoval představení, ovšem nezůstal bez kritiky. Velkou pozornost Moniuszko věnoval pařížským divadlům a přiznal, že Paříž byla pro divadlo

⁴ Daniel François Esprit Auber (1782-1871), francouzský hudební skladatel a pedagog.

⁵ Alfred de Musset (1810-1857), francouzský básník, spisovatel a dramatik.

⁶ Jean-François Casimir Delavigne (1793-1843), francouzský básník a dramatik.

⁷ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov, 1967. s. 313. (překlad vlastní).

⁸ Tamtéž. (překlad vlastní).

⁹ Tamtéž. (překlad vlastní).

¹⁰ Tamtéž. s. 75. (překlad vlastní).

předurčena, i když v hodnocení jednotlivých souborů byl trochu sarkastický.

„Herci v dramatu, komedii a vaudeville¹¹ jsou vynikající. Zpěváci Velké opery jsou horší, ovšem ti komičtí jsou výborní. Balet ve Varšavě je lepší. Orchester a sbory sice výborné, ale méně než německé. Dekorace špinavé, opotřebené. Kostýmy – různé. Obecně platí, že na každém představení je vidět zanedbávání. Každá nová hra se hraje den, co den, několikrát beze změny.“¹²

Navštěvoval všechny divadelní formy a také si rychle vytvořil názor na populární francouzskou operetu. Špatný názor, neboť svou současnou operetu označil za „hnusnou frašku“ a pod vlivem děl Jacquese Offenbacha a jeho následovníků považoval publikum za „lehkomyšlné“. Proto ho druh komedie charakteristický pro operetu neoslovil, i když mu byly lehčí formy hudebně-dramatických děl velmi blízké.

Mnoho příkladů z jeho korespondence také potvrzuje, že se Moniuszko se stejným zájmem účastnil i jiných druhů kultury. Mezi ně také zařadil například tyto akce v Minsku: večer v klubu, večery s dámami, koňské dostihy, operní divadlo, a dokonce i bohoslužby, když uvedl, že publikum „spěchá v neděli spatřit zábavu v kostele“¹³. Zde prokázal, že je věrný svým raným fascinacím a vždy vysoce oceňoval představení ve Vilnius, zejména slavné maškarády. Považoval je za lepší než ty berlínské a v dopisech z Berlína žádal svou ženu, aby mu podrobně popsala maškarády, které se odehrávaly ve Vilnius. Moniuszko získal také divadelní a spektakulární citlivost, která mu umožnila vidět dramatický prvek v každodenních situacích, například v popisu události v kostele v Minsku, která podle jeho názoru připomínala divadelní představení.

Moniuszko měl od mládí šanci poznávat lepší i horší divadla, sledoval velmi skromné, až provizorní divadlo, např. v Minsku. Poznal i velmi dobré kočovné divadlo, např. Společnost Kazimiera Skibilińského. V evropských metropolích viděl divadla s největším jevištním a uměleckým potenciálem. Určitě za daných situací vnímal specifičnosti fungování polského divadla v době boje za polskou národní kulturu. To se projevovalo například rozdíly mezi německým souborem Schmidkoffa a polským souborem, který měl problémy přilákat stejnou míru publika do činoherního divadla jako do opery. Právě operní umění, na které se Schmidkoff specializoval, bylo tehdy publikem nejžádanější. „*Publikum volá: Opera! Opera!*“¹⁴ komentoval jeden divadelních historiků Schmidkoffovy úvody ve Vilnius a vyzdvihl mimořádnou atraktivitu operního umění, která dává možnost účastnit se představení s využitím mnoha scénických

¹¹ Vaudeville – zábavný divadelní program se zpěvy a tanci, předchůdce operety

¹² MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov, 1967. s. 316. (překlad vlastní).

¹³ Tamtéž. (překlad vlastní).

¹⁴ MILLER, Antoni. *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strážnice kultury Zachodu (1745-1865)*. Vilnius, 1936. s.198. (překlad vlastní).

výrazových prostředků. V období tohoto velkého zájmu o operu byly polské soubory v horší situaci. Neměly silné operní tradice a úřady privilegovaly inscenování oper, které nejen zušlechťují jeviště, ale také tvoří důležitý nástroj kulturní politiky. Obliba oper vyplývající z všeobecné lásky k hudbě byla využívána k přesvědčování diváků o mimo polské kultuře prostřednictvím cizojazyčného hudebně-dramatického umění.

Sledování současné divadelní reality a možnosti srovnání polské a evropské kultury Moniuszkovi přineslo povědomí o tom, v jakém divadle bude pracovat a jakým problémům bude muset čelit, pokud získá místo divadelního dirigenta. Moniuszko se přitom odmala snažil zapojit do divadla. Korespondence z dob mládí a období hledání uspokojivého zaměstnání potvrzuje neustálý zájem o divadlo jako místo pro realizaci profesních záměrů. Moniuszko ve svých dopisech z Petrohradu napsal o svých činech: „*Setkání s ředitelem divadla bude pevné – protože když ne v divadle, tak nikde*“¹⁵, a v roce 1846 oznamoval Józefu Sikorskému z Vilnius, že „*byl jsem pověřen vedením místního divadelního orchestru za pravidelný plat. Dvakrát týdně s ní musím hrát různé věci a zároveň dodávat hudbu k melodramům a Vaudeville!!!... za což беру 50 rs měsíčně. To by nebylo špatné, kdyby byl plnější a výkonnější.*“¹⁶

Ve svém životě začal Moniuszko působit jako dirigent ve dvou divadlech, ve Vilnius a ve Varšavě. Ve Vilnius šlo o instituci, která v první polovině 40. let procházela vážnou krizí související s rozpadem ansámblu a nestálými pokusy o jejich spojení a častými změnami divadelních scén. Po roce 1845 byl vytvořen stálý ansámbl, který vedl od roku 1849 Herkulan Abramowicz. Právě zde se konala v roce 1854 koncertní premiéra Moniuszkovy první dvouaktové verze *Halky*. Vilniuské divadlo však nemělo šanci příliš přispět k rozvoji Moniuszka jako divadelního dirigenta, což ho vedlo ke snaze o uplatnění v nejlepším polském divadle a jediné tehdy samostatně fungující opeře – Teatr Wielki.¹⁷

1.1.2 Varšavské období a Teatr Wielki

Dirigentský sen, dirigovat ve Varšavě, se dlouhá léta Moniuszkovi nenaplnil, stejně tak bylo v případě snahy uvést zde *Halku*. Důvodů pro neúspěšné pokusy nadějného skladatele uvést dílo, které by mohlo ovlivnit dějiny polské národní opery, bylo mnoho. Souvisely s politickou situací, které trvalo deset let, než se uklidnila a dala Moniuszkovi možnost uvést jeho národní operu znovu. Dne 1. ledna 1858 uvedl novou verzi *Halky*, tentokrát čtyřaktovou, a získal si tím ohromný úspěch, který mu umožnilo nastoupit jako hlavní dirigent do polské opery Velkého

¹⁵ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov. 1967. s. 75. (překlad vlastní).

¹⁶ Tamtéž. s.115.

¹⁷ Další čistě operní divadlo vzniklo v roce 1872 ve Lvově.

divadla (Teatr Wielki) ve Varšavě a tím se mu otevřela možnost pracovat ve výjimečných podmínkách divadla, které mělo silný vliv na vývoj divadelního umění.

V padesátých letech vlastnilo divadlo tři soubory: Činohru, Balet a Operu. Varšavské divadlo muselo plnit požadavky ruského publika, ale zároveň se snažilo operu směřovat ke kosmopolitnímu divadlu. K tomu pomáhalo hostování italských souborů, zpočátku nepravidelných (v letech 1843–1844 a 1851–1858) a poté trvalých (od r. 1864). Italští umělci měli dopad na ty varšavské, kteří byli odkázáni na zejména operetní vystoupení, což vzbuzovalo pocity ponížení. Opereta pravděpodobně zachránila existenci polské opery v nejtěžším po povstaleckém období, protože se úřady nechtěli vzdát stále oblíbenějšího žánru, a proto polský soubor definitivně nerozpustili, zároveň však tento žánr brzdil rozvoj polské opery.

Léta Moniuszkova působení ve varšavském divadle se časově kryla s politicky složitým obdobím napětí před povstáním, poté s lednovým povstáním a represemi po jeho potlačení. Všechny násilné události měly dopad na fungování divadla a zapojení umělců do demonstrací vedlo nejprve k jejich nucené rezignaci, nakonec k dočasnému rozpuštění opery. Stálý dohled nad uměleckou činností divadla vykonávala cenzura. Cenzurována byla dramatická a hudebně-dramatická díla u nichž bylo podezření na šifrování.

Přes politicky těžké poměry a období rozvoje a stagnace, roky Moniuszkova působení v Národní opeře byly jedny z nejlepších v historii varšavského divadla. Soubory mezi sebou velice úzce spolupracovaly a umožňovaly publiku shlédnout výkony nejlepších umělců.

At' už to bylo ve Vilniusu nebo ve Varšavě, Moniuszko plně pociťoval specifika práce v divadle, vyplývající i z politické situace. Po celou dobu svého působení, tedy po dobu více než čtrnácti let, pobíral plat ve výši 1200 rublů ročně, což bylo mnohem nižší plat, než dostávali italské soubory. Skladatel se tak celý život potýkal s finančními problémy. Ovšem získal také mnoho zkušeností vyplývajících z práce s mnoha umělci, z jejich různých požadavků a ambicí. Z jeho dopisů vyplývá, že právě tyto znalosti a zkušenosti z práce v divadle nasměrovaly v určité fázi jeho umělecké tvorby Moniuszkovu pozornost k různým dílům, které nezahrnovaly scénickou tvorbu, jako jsou kantáty. V dopise Józefu Ignáci Kraszewskému naléhal na spisovatele, aby pro něj vytvořil libreto pro nejevištně dramaticko-hudební dílo, a ocenil kantátu jako dílo, které nevyžaduje divadelní zázemí:

„O kolik jednodušší provedení! Všechny pomoci ze zákulisí – závislost úspěchu díla na celém personálu divadla (ve kterém od prvního tenoristy po posledního osvětlovače může každý z těchto pánů svou chybou způsobit fiasko), trnitou cestu, které je třeba se držet, aby se vedení

*divadla dočkalo provedení, to a mnoho dalších bolestivých detailů kantáta nepotřebuje.*¹⁸

Kontakty s varšavskými umělci mohly více utvrdit jeho přesvědčení o obtížnosti práce ve skupině, v níž mnoho rozhodnutí, nejen uměleckých, záviselo na hvězdách – pěvcích. Svě ženě z Varšavy před premiérou *Halky* napsal: „Čtvrtý den jsem přišel pozdravit Dobrského, toho velkého samovládce opery, bez něhož není nic a s nímž je vše.“¹⁹ Na podzim roku 1857 informoval Leopolda Matuszyńského²⁰: „Spadl mi kámen ze srdce, když jsi mi řekl, že postava *Halky* se paní Rivoli začíná líbit. Na její dobré vůli závisí polovina úspěchu. Dobrského dokáže zpacifikovat.“²¹ Při premiéře *Halky* si Moniuszko stěžoval: „Křečovitost Rivoli a vrtochy Dobrského svazují činnost opery.“²²

Existuje řada příkladů „rozmarů“ a návrhů zpěváků, které Moniuszko popsal a které někdy přinesly nečekaně pozitivní efekt, zejména Dobrského požadovaná změna tempa v árii Jontka (z opery *Halka*) nebo zahrání polonézy z opery *Hrabina* před zvednutím opony v posledním dějství, které navrhl Troszel. Ale i přes problémy s ansámblem měl Moniuszko status nejlepšího dirigenta.

*„Uměl výtečně učit, upozorňoval na sebemenší chyby, ale jeho neobyčejná jemnost a delikátnost mu nedovolovala být přísný a hrubý na umělce a podřízené, bez kterých by se neobešel. [...] Při zkouškách své požadavky několikrát opakoval, ale pokud někdo jeho pokyny nerespektoval a trval na své interpretaci v rámci estetických možností, nechal to tak.“*²³

Je ovšem důležité zmínit, že i přes veškerá úskalí práce v divadle, Moniuszko chtěl být divadelním dirigentem a celý život byl divadlu oddaný. Tvořil pro potřeby divadla dramatická a hudební díla mnoha druhů a žánrů, opery, operety i hudební ilustrace k dramatům. V případě nescénických děl často přihlížel k možnosti jejich ztvárnění také na scéně. V roce 1860 plánoval jevištní provedení kantáty *Milda* a během příprav skladatel píše Janu Mellerovi, dirigentovi sboru: „Vážený pane! Vzhledem k tomu, že přenášíme *Mildu* na jeviště, bude potřeba doplnit sbor, o což Vás žádám – a pospěšte si, protože pravděpodobně příští týden *Mildu* uvedeme.“²⁴ Nakonec se ale tento plán nezrealizoval. Namísto toho zaujala místo na repertoárech divadla druhé poloviny 19. století kantáta *Widma*, která měla premiéru ve Varšavě roku 1865. První scénické uvedení se odehrálo ve Lvově roku 1878.

¹⁸ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov. 1967. s.198. (překlad vlastní).

¹⁹ Tamtéž. s. 221.

²⁰ Leopold Matuszyński (1820–1893), polský pěvec, operní režisér a překladatel libret.

²¹ Tamtéž. s. 263 a 275. (překlad vlastní).

²² Tamtéž. s. 333-334. (překlad vlastní).

²³ WALICKI, Aleksander. *Stanisław Moniuszko*, Warszawa, 1873. s.75. (překlad vlastní).

²⁴ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov. 1967. s. 388. (Překlad vlastní).

Moniuszkovo operní dílo podnítilo rozvoj divadla a kultury té doby. Premiéry Moniuszkových děl byly nejvýznamnějšími událostmi, měnící realitu polského operního divadla s nadčasovým vlivem, díky němuž se období působení ve varšavském divadle přezdívá „zlaté“. Během svého působení se mu podařilo představit téměř všechny jeho opery – po *Halce* následovaly: *Flis* (1858), *Hrabina* (1860), opereta *Jawnuta* (1860), *Verbum nobile* (1861), *Straszny dwór* (1865), *Paria* (1869) a opereta *Beata* (1872). Kromě hudebně-dramatických žánrů Moniuszko napsal také četné hudební ilustrace (mj. pro *Loupežníky* Friedricha Schillera, *Pariu* Casimira Delavigne, *Hamleta* a *Kupce benátského* Williama Shakespeara, *Lilli Wenedy* Juliusze Słowackého). Byl také oblíbeným tvůrcem baletů (např. *Monte Christo*, *Na kwaterunku*, *Figle szatana*) a baletních čísel v opeře. V případě těch druhých je třeba zmínit polské tance z oper *Halka*, *Straszny dwór*, nebo *Hrabina*. Samostatným tématem jsou nedokončená díla, jako *Sen wieszcz*, *Rokiczyna* nebo *Trea*, která rovněž byla určena pro divadelní potřeby, ovšem například *Rokiczyna* byla zavrhnuta cenzurou, která nepovolovala dílo s postavou polského krále.

2. Vokální styl Stanisława Moniuszka

Moniuszkovy opery vznikly ve výjimečné době dějin polského národa, kdy se utvářelo polské národní obrození a národní témata byla základem všech uměleckých děl. Dva nejčastěji inscenované tituly – *Halka* a *Straszny dwór* – tvořily základní repertoár všech polských operních domů. Tento repertoár doplňovala *Hrabina*, *Flis*, *Verbum nobile* nebo *Paria*.

Prvoplánový národnostní kontext jeho děl (zejména *Halky*) po Moniuszkovy smrti byl vnímán jako symbol polské opery uznávaný širokou veřejností, zatímco jejich umělecká hodnota začala unikat. Jak napsala Magdalena Dziadek: „*Varšavská hudební kritika vstoupila do dvacátého století s přesvědčením, že Moniuszkova operní hudba je muzejní památkou, je stará, zastaralá, stojí daleko od novějších trendů*“²⁵

Když po znovuzískání nezávislosti Polska v roce 1918 Moniuszkova vokální tvorba navíc ztratila hodnotu národnostního boje, začalo být poukazováno na její nedostatky. To charakterizuje také výrok Karola Szymanowského, který v dobovém tisku poznamenal, že i „*přes svou velkou uměleckou hodnotu Moniuszko nevykazuje žádné širší obzory, žádné další vývojové cesty, takže zůstal pouze mementem minulosti*“.²⁶

Moniuszkovy opery poskytují současným badatelům – stejně jako interpretům – skladatelův široce definovaný populární vokální styl. Zdá se, že tyto pochybnosti a potíže se týkají dvou základních otázek. Za prvé je potřeba jasně definovat vokální styl skladatele děl *Halka* a *Straszny dwór*, za druhé si všimnout, že provádění Moniuszkových scénických děl působí současným operním umělcům (i ve sféře vokální techniky) mnoho problémů, což se přímo promítá do negativní recepce těchto děl. Obě výše uvedené oblasti výzkumu, teoretická – odkazující na pokus o definování Moniuszkova vokálního stylu, i jeho oblast interpretační – včetně úvah o jeho realizaci, spolu nepochybně úzce souvisí. Zdá se, že pouze při znalosti podmínek provedení specifikovaných skladatelem a vyjádřených jeho specifickým vokálním jazykem lze jeho díla správně provést.

Zde je také potřeba poznamenat, že i přes zmíněnou povinnou přítomnost *Halky* nebo *Strašidelného zámku* v polské kultuře se Moniuszkova hudba zdá z pohledu většiny zpěváků (bohužel i včetně skupiny hlasových pedagogů) jako tzv. nutné zlo. Neznamená to však, že by nebyly četné pokusy o jeho popularizaci. Jedním z nejpozoruhodnějších příkladů takového úsilí je bezesporu Mezinárodní soutěž Stanisława Moniuszka, kterou od roku 1998

²⁵ DZIADEK, Magdalena. *Meandry recepcji Stanisława Moniuszki*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań, 2005, s. 152. (překlad vlastní).

²⁶ CIESIELSKI, Rafał. „*Moniuszko zrobić swoje...?* – postawa twórcza i dzieło Stanisława Moniuszki. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. 2005. s. 165. (překlad vlastní).

pořádá Teatr Wielki – Opera Narodowa²⁷ ve Varšavě. Díky úsilí akademických center se také rozvíjejí vědecké a umělecké aktivity zaměřené na propagaci provádění Moniuszkových operních děl mezi mladými adepty vokálního umění.²⁸

Navzdory těmto snahám však stále velmi často slyšíme (i mezi polskými interprety), že Moniuszko je obtížně zpěvný, nebo dokonce jsou jeho skladby psány avokálně. Stačí si připomenout výrok Ewy Biegas, laureátky 3. ceny v pátém ročníku Moniuszkovy soutěže:

„Moniuszko je velmi těžkým skladatelem, mnohem náročnějším než Verdi, Puccini a mnoho italských či francouzských autorů. [...] Moniuszko psal „pěvecky náročně“. Moniuszkovské party jsou velmi náročné.“²⁹

„Hudba se zdá být jednoduchá, ale je velmi náročné ji zpívat. Pro dobrou interpretaci děl Stanisława Moniuszka je třeba mít dobrou techniku. Jednoduše řečeno skládal velmi pečlivě.“³⁰

Je třeba zdůraznit, že výše uvedené věty pronesla vítězka soutěže, tedy zpěvačka, která předváděla – jak se dá předpokládat – vysokou úroveň technických schopností.

O technické a stylové náročnosti mluví i mnoho dalších, což vede k otázce: proč před desítkami let Moniuszkova operní hudba fascinovala nejen zkušené milovníky hudby, ale i ty, kteří se o vážnou hudbu příliš nezajímali, což dokazovala plná hlediště na premiérách skladatelových děl? Proč je dnes tak těžké najít interprety, kteří by dokázali zazpívat Moniuszkovy party způsobem běžně přijímaným publikem? Jedním ze způsobů, jak hledat odpovědi na výše uvedené otázky, může beze sporu být analýza Moniuszkových oper v kontextu podmínek, které vyžadují. Zejména se lze ptát jaké rysy by měly charakterizovat hlasy, které bychom mohli definovat jako „Moniuszkovské“ a které by poskytovaly určitou záruku esteticky správné interpretace skladatelových děl? Naznačování těchto rysů se zdá tím důležitější, čím často je Moniuszko vnímán – po srovnání, které použil Szymanowski – jako „připomenutí minulosti“. Toto srovnání může naznačovat, že podmínky důležité pro provedení Moniuszkových oper nejsou ekvivalentní podmínkám charakterizujícím soudobé standardy estetiky operního zpěvu.

Je možné zarizikovat tvrzením, že skladatelův styl není určen pouze vnitřními vlastnosti jeho děl, protože pro skladatelův styl jsou rozhodující podmínky provedení a přijetí, nikoli dílo

²⁷ Velké divadlo – Národní opera.

²⁸ Příkladem takových aktivit je mezinárodní konference Moniuszko in memoriam organizovaná od roku 2012 Katedrou zpěvu Hudební akademie v Poznani, nebo festival Gdańskie Dni Wokalistyki na Hudební akademii v Gdaňsku, během kterého jsou uváděna Moniuszkova díla.

²⁹ BIEGAS, Ewa., laureátka 3. ceny Moniuszkovy soutěže [ústní sdělení]. Varšava, 7.9.2022. (Překlad vlastní).

³⁰ Tamtéž. (Překlad vlastní).

samotné. Lze si všimnout, že ačkoli mezi současnými diváky Moniuszkových děl a milovníky hudby, kteří se účastnili premiérových představení, pravděpodobně neexistují rozdíly. Dnes slyšíme Moniuszkovu hudbu odlišně. Ostatně jeho opery obsahovaly dumky a jiné lidové zpěvy, které byly publiku velmi dobře známé a vyvolávaly v nich specifické emoce. Určitě také obsahovaly náměty z hudby té doby populární. Tyto melodie vyvolávaly silné a zcela odlišné tématické asociace s rodnou krajinou nebo záležitostmi každodenního života.

2.1 Moniuszkovi pěvci

Složitost Moniuszkových árií nelze pochopit bez upřesnění, s jakými operními pěvci měl skladatel co dočinění a pro koho vlastně své party psal. Bez významu není ani věk, v němž debutovali, a repertoár, který denně prováděli a který úzce souvisel s jejich oborem. Již ve vilenském, a zejména ve varšavském období měl Moniuszko možnost pracovat s nejlepšími polskými pěvci své doby, s velkými pěveckými schopnostmi, ale ne vždy se značnými jevištními zkušenostmi. I při zběžném pohledu na jednotlivé party a pěvce, kteří je prováděli, lze pochopit, proč je daná árie nepochybně považována za virtuózní, zatímco jiná patří k těm méně náročným.

Hlavním klíčem je samozřejmě výraznost samotného partu – ať už hlavního, nebo vedlejšího. Již v jevištní dvouaktové verzi *Halky* z Vilniusu z roku 1854 ztvárnila titulní roli profesionální pěvkyně, vynikající sopranistka, Valeria Rostkowska (1824 nebo 1827–1917). Bylo jí tehdy 27 nebo 29 let a měla za sebou řadu velkých rolí italského belcanta, včetně debutu v roli Adalgisy v *Normě* o osm let dříve³¹. Ještě zkušenější na jevišti byl její vilniuský protějšek Emanuel Klaczynski (1822–1876), lyrický tenor, který debutoval jako sedmnáctiletý v roli Dona Ramira v *Rossiniho Popelce*³². S největší pravděpodobností se jednalo o lehké a pružné hlasy, skvěle přizpůsobené belcantové koloratuře.

Oba party *Halky* a *Jontka* (v tenorvé i barytonové verzi) – byly vždy svěřeny nejlepším zpěvákům, které měl skladatel k dispozici. První varšavskou *Halku* zpívala Paulina Rivoli (1823 nebo 1817–1881), pěvkyně s nejobtížnějšími sopránovými lyrickými party na repertoáru³³. Kromě *Halky* zpívala Rivoli v témže roce 1858 také roli Zosii ve varšavské premiéře *Flis* a o dva roky později titulní roli *Hrabiny*. Ta se však ukázala jako příliš náročná,

³¹ Mezi její hlavní role patřily Elvíra (Ermani) a Leonora (Favoritka). Představení *Halky* ve Vilniusu muselo mít úspěch, protože skladatel pozval Rostkowskou v roce 1860 do Varšavy, kde úspěšně ztvárnila roli *Halky* ve čtyřaktové verzi.

³² Na repertoáru měl role jako Don Ottavio v *Donu Giovannim*, Alfonso v *Němé z Portici*, Karel v *Lindě ze Chamounix*, Almaviva v *Lazebníku sevillském* a titulní postava v opeře *Fra Diavolo*.

³³ Po svém debutu v poměrně snadné vedlejší roli *Zulmy* v *Italce z Alžíru* v roce 1837 se rychle vypracovala na hlavní roli: *Isabella* v *Robertu d'áblovi*, *Gilda* v *Rigolettovi*, *Lady Macbeth*, *Valentina* v *Hugenotech* a *Donna Anna* v *Donu Giovannim*.

a proto po několika sezónách účinkování v hlavních sopránových rolích ve varšavské opeře začala mít Rivoli vážné hlasové problémy, které nedokázala překonat.

Všechny role, které Rivoli vytvořila, lze bez výjimky označit za mimořádně hlasově náročné, stejně jako role jejího jevištního partnera Juliana Dobrského (1811 nebo 1812–1886), dlouholetého prvního tenoristy Velkého divadla ve Varšavě³⁴. V době svého debutu v roli Jontka mu bylo 46 let, byl tedy vyzrálým umělcem s rozsáhlými hlasovými možnostmi, které ztratil až v 70. letech 19. století. Další dvě role ztvárnil ve světových premiérách Moniuszkových oper – Franek v opeře *Flis* a Stefan ve *Strašidelném zámku*.

Moniuszko také spolupracoval se třemi vynikajícími barytonisty, pro které napsal mimořádně náročné party, jež dnes působí mnoha mladým pěvcům potíže. První z nich, Adam Ziółkowski (1826–1881), byl prvním varšavským Januszem³⁵. Druhý, Jan Koehler (1822 nebo 1826–1895), byl prvním Feliksem ve *Flis*, Marcinem Pakuťou ve *Verbum nobile* (1861), Maciejem ve *Strašidelném zámku* a Dzaresem v *Pari*³⁶. Po odchodu Juliana Dobrského z jeviště ztvárnil také roli Jontka ve skladatelově transpozici pro baryton. Moniuszko dal přednost transpozici pro tohoto vynikajícího barytonistu před tím, než byl part svěřil horšímu tenoristovi. Tím třetím Moniuszkovým vynikajícím barytonistou byl Adolf Kozieradzki (1835–1901), první Bartołoměj (*Verbum nobile*) a Miecznik (*Straszny dwór*), od poloviny šedesátých let 19. století ztvárňoval také menší role Stolnika v *Halce* a Praporčíka v *Hrabíně*³⁷.

Jiným typem hlasu disponovali Wilhelm Troschel (1823–1887), Jan Stysiński (1821–1870), Alojzy Żółkowski (1812–1889) a Józefa Chodowiecka-Hess (1831–1870). Jimi vytvořené moniuszkovské party byly většinou menší a hlasově méně náročné. Troschel byl prvním Stolnikiem v *Halce*, Šestým mužem ve *Flis*, Praporčíkem v *Hrabíně*, Servacem Łagodou ve *Verbum nobile* a Zbigniewem ve *Strašidelném zámku*³⁸. Jak Stysiński, barytonista specializující se na komické role, byl prvním Dziembou v *Halce* a Antonem ve *Flis*³⁹. Alojzy

³⁴ Dobrski debutoval v roce 1832 rolí Almavivy v Lazebníku sevillském, dále zpíval role Severa (Norma), Edgara (Lucia di Lammermoor), Maxe (Freischütz), Gennara (Lucrezia Borgia), Manrica (Trubadúr) a titulní role v Ernani a Fra Diavolo.

³⁵ Adam Ziółkowski debutoval ve svých 21 letech rolí Ashtona v Lucii di Lammermoor, dále zpíval Neverse (Hugenoti), Figara a Bartola (Lazebník sevillský).

³⁶ Kromě Moniuszkových rolí zpíval Koehler Karla V. v Ernanim (to byl jeho debut ve Varšavě v roce 1857), Rigoletta, Germonta (Traviata), Renata (Maškarní ples), Luna (Trubadúr), Amonasra (Aida) a Rossiniho Villema Tella.

³⁷ Kozieradzki debutoval v roce 1859 v roli Rudolfa v Náměsíčném a na varšavské scéně zpíval také role Bartola (Lazebník sevillský), Inkvizitora (Don Carlos), Mefista (Faust) a Leporella (Don Giovanni).

³⁸ Troschel debutoval jako dvacetiletý v roli Rudolfa (Auberovo Le Lac de fées).

³⁹ Hlavními rolemi Stysińského byly Dulcamara (Nápoj lásky) a Bartolo (Lazebník sevillský), na varšavské scéně úspěšně ztvárnil také role Mathea (Fra Diavolo) a Kuny (Freischütz).

Żółkowski, jeden z nejvýznamějších polských komických pěvců 19. století⁴⁰, byl prvním Jakubem ve *Flis* a Podczaszycem v *Hrabíně*. Naproti tomu sopranistka Józefa Chodowiecka-Hess, představitelka menších či hlasově méně náročných ženských rolí, se do operní historie zapsala jako první Brona v *Hrabíně* a první Jadwiga ve *Strašidelném zámku* (tuto roli dnes obvykle ztvárňují mezzosopranistky).

Dva o něco mladší Moniuszkovi pěvci, sopranistka Bronisława Dowiakowska (1840–1910) a basista Józef Prohazka (1842–1876), představují zajímavé příklady, které se vymykají dosavadnímu zařazení. S rostoucími zkušenostmi Dowiakowské se měnila náročnost repertoáru, který zpívala. Zpočátku jí Moniuszko svěřoval nekomplikované role, jako byla Ewa v *Hrabíně* a Zuzia ve *Verbum nobile*, aby ji později obdařil hlavními sopránovými rolemi (Dowiakowska debutovala v roce 1866 rolí *Halky*⁴¹). Krásný bas Prohazky⁴² naopak Moniuszko ocenil, když pro tohoto třidvacetiletého mladíka napsal roli Skoľuby ve *Strašidelném zámku* a o čtyři roky později Akebara v *Parii*, což je v rozporu s pozdější inscenační tradicí, která do těchto rolí obsazovala starší pěvce se specifickými fyzickými předpoklady a charakteristickou hlasovou vyspělostí. Prohazka později ztvárnil barytonový part Janusze, což dnes může rovněž vyvolávat otázky o tzv. moniuszkovském pěveckém řemesle, díky němuž si uvědomujeme, že hlasy, pro které byly některé role napsány, mohly znít zcela jinak, než na jaké jsme zvyklí z interpretační tradice⁴³.

Nezvykle brzké debuty (nezřídka dvacetiletých) moniuszkovských pěvců obvykle v obtížných a náročných hlavních rolích naznačují, že šlo většinou o pěvce obdařené „od přírody“ fenomenálními hlasovými předpoklady. Dnes je debut v takovém věku vzácný a v operním světě je třicetiletý pěvec považován za mladého. Je však třeba zdůraznit, že pěvci ztvárňující hlavní Moniuszkovy role byli v době svého debutu v těchto konkrétních rolích většinou již zkušenými, zformovanými umělci s pevnou technikou, postavenou především na italském belcantu. Mnozí z nich ve stejné době ztvárňovali i lyrické role, tudíž není vyloučeno, že podobným „odlehčeným“ způsobem zpívali i Moniuszka, a kromě Paulini Rivoli dokonce bez potíží prováděli jeho opery po několik desítek let. Ne nadarmo jsou tedy Moniuszkovy árie považovány za obtížné a náročné – i když, jak vidíme, ne všechny, zejména ty méně známé,

⁴⁰ Żółkowski hrál mimo jiné Komořího ve Fredrově Panu Jowialském, Szaruckého v Korzeniowského Mistru a učedníkovi, Polonia v Hamletovi a Trzpiotalského v Měšťanském šlechtici. K jeho nejvýznamnějším operním rolím patřil Lord Cockburn ve *Fra Diavolo* a Don Basilio v *Lazebníku sevillském*.

⁴¹ O výjimečných pěveckých schopnostech zpěvačky svědčí její rozsáhlý repertoár: Markéta (Hugenoti), Elvíra (Don Giovanni), Aldona (Conrad Wallenrod), Gilda (Rigoletto), Rosina (Lazebník sevillský), Micaëla (Carmen), Markétka (Faust), Elsa (Lohengrin), Alžběta (Tannhäuser), Eurydika (Orfeo v podsvětí) a titulní role v *Krásné Heleně*.

⁴² Mezi zpěvákovy nejvýznamnější role patřily: Mefisto (Faust), Don Basilio (Lazebník sevillský), Don Pedro (Afričan), Alfonso (Lucrezia Borgia) a Bertra (Robert ďábel).

⁴³ Zdá se, že v současné době tvoří operní interpretační tradici především nahrávky, kterých je – pokud jde o Moniuszka – stále velmi málo. Ty, které existují, jsou na vysoké úrovni, ale dokud Moniuszko nepřitáhne zájem velkých zahraničních nahrávacích společností, svět ho samozřejmě plně neobjeví.

si toto označení zaslouží.

Ve vokální pedagogice je kladen důraz na individuální preference, možnosti, potřeby a vlastnosti lidského hlasu. V didaktice není nic jednoznačně objektivního, takže vybrané Moniuszkovy skladby nepochybně mohou a měly by fungovat jako studijní materiál. Skladatel po sobě zanechal několik set děl, mezi nimiž jsou nesporná mistrovská díla, ale také drobná díla plná jednoduchosti a krásy, nezbytná pro harmonický rozvoj hudební emocionality mladého zpěváka. Je tak jedním ze stěžejních autorů polského repertoáru uplatňovaném také ve výuce.

2.2 Problematika interpretace Moniuszkovy vokální tvorby

2.2.1 Transpozice v opeře

Okolnosti týkající se místa provedení díla, ať už vyplývá z přijatých formálně-normativních podmínek, nebo závisí na vůli interpreta, jsou jednou ze základních technických podmínek provedení. Tato podmínka totiž často určuje mnoho faktorů, které tvoří konečnou podobu uměleckého díla. Jedním z takových prvků může být instrumentace díla nebo dokonce konkrétní obsazení sólistů v operních dílech, které by se bez zohlednění interpretačních podmínek jevílo při formálně-teoretické analýze jako nepřijatelné nebo přinejmenším sporné. Závislosti možností obsazení na místě uvedení díla si však všiml i sám Moniuszko, který často přizpůsoboval orchestraci či obsazení sólových hlasů možnostem toho či onoho divadla, jak je patrné z jeho dopisu:

„Co se týče Verbum nobile, [...] jen mi dejte co nejdříve vědět, zda má být milovník Stanisław tenor (v tom případě má být Zuzia mezzosoprán, jako v Krakově), nebo Stanisław baryton a Zuzia soprán?“⁴⁴

Podobně může volba místa znamenat výše zmíněnou možnost transpozice nejen v případě vokální lyriky (což je v jistém smyslu obecně přijímaná estetická norma), ale dokonce i v případě árií, a dokonce celých operních partů, což už tak samozřejmou normou není. Připomeňme na tomto místě, že sám Moniuszko byl někdy ochoten přistoupit na kompromis v otázce tonality jednotlivých fragmentů. V dopise z 28. srpna 1957 se dočteme:

„Přikládám zde dodatky k Halce, a sice: čísla 5, 6, 12, 15 a část 3. Pokud by se ukázalo, že ta

⁴⁴ Z dopisu Stanisława Moniuszka Stanisławu Nedzielskému [Varšava, 7.03.1872]; MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*, s. 582-583 (překlad vlastní).

*poslední jmenovaná je příliš vysoká, můžeme ji transponovat do h moll?*⁴⁵

V jiném dopise najdeme návrh na provedení árie Jontka ze IV. dějství Halky Janem Kochlerem, který disponoval barytonovým hlasem, tudíž v transpozici, o níž se sám Moniuszko zmiňuje v dopise Edwardu Ilcewiczovi:

*„Hlavní roli jsem převedl téměř o celý tón níže. Z Jontka se stal baryton (Kochler), z Janusze bas (Prohazka).“*⁴⁶

Zdá se tedy docela pravděpodobné, že slavná polonéza Miecznika ze II. dějství *Strašidelného zámku* byla již při premiéře provedena nikoli v původní tónině C dur, ale v tónině B dur⁴⁷, která se nyní na jevištích používá, vzhledem k tomu, že part byl svěřen Adolfu Kozieradskému, který byl v té době barytonový až bas-barytonový hlasový obor. Tuto tezi zřejmě potvrzuje i vydání partitury árie Miecznika od Gebethnera a Wolffa z roku 1865 – tedy z roku premiéry *Strašidelného zámku*.

2.2.2 Jazyk a dialekt

Při poukazování na formální podmínky provedení nelze v případě děl Stanisława Moniuszka přehlédnout přinejmenším některé formální a stylistické předpoklady, mezi nimiž vystupují do popředí jazykové otázky, jako například skladatelovo využití některých fonetických a syntaktických rysů jazyka, v němž bylo na jedné straně napsáno libreto, ale na druhé straně i jazyk, který používal sám skladatel.

Pro Vilniuskou oblast, s níž byl Moniuszko po řadu let spjat, bylo rovněž charakteristické rozšířené užívání severského dobového dialektu. V tomto nářečí lze (kromě mnoha dalších rysů) poukázat mj. na užívání paroxytonému⁴⁸, v podobě charakteristického přízvuku sloves s „się“ (v češtině shodné s volnými morfémy „si“ a „se“ u sloves) nebo změn přízvuku. Zároveň je třeba připomenout, že zohlednění (byť jen obecných) znalostí regionálních variant jazyka v okolí skladatele se stává mimořádně důležitým kontextem pro výzkum realizací děl

⁴⁵ Z dopisu adresovanému Leopoldu Matuszyńskému [Vilnius, 27.08.1857]; MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*, s. 270. (překlad vlastní). Jde zde o píseň Janusze z 1. dějství, která je psaná v d moll. Moniuszko, vědom si vysoké polohy písně, sám navrhuje transpozici o tercii níže.

⁴⁶ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*, s. 505. (překlad vlastní).

⁴⁷ Mimochodem je zajímavé, že přestože se árie Miecznika dnes nehraje v původní tónině, neexistují žádná současná vydání, v nichž by byla otištěna v tónině B dur, která se na jevišti povinná. Divadla v Polsku v tomto ohledu obvykle používají rukopisné materiály.

⁴⁸ Slovo nebo přízvuková množina, jejíž přízvuk je na předposlední slabice. V polštině je většina slov klasifikována jako paroxotony. POLAŃSKI K., *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, vydání II., Vratislav, 1999. ISBN: 8304044455. (překlad vlastní).

Stanisława Moniuszka. Předpokládáme-li tedy jako podmínku provedení, že Moniuszkova díla budeme provádět v jejich původní jazykové verzi, bez snahy o jakousi modernizaci jazyka v nich použitého, musíme si být vědomi toho, že se v takovém provedení mohou objevit syntaktická spojení, zvuky, přízvuky či intonace vět, které bychom z hlediska současné estetiky vnímali jako falešné či nesprávné.

2.2.3 Fráze a dech

Mluvíme-li o vokálně-instrumentální hudbě, nepochybně jednou z důležitých technických podmínek provedení (často v kombinaci s podmínkami estetickými) bude otázka hlasové techniky interpreta v nejširším slova smyslu. V kontextu tvorby Stanisława Moniuszka není bez významu, že ve svých písních a operních fragmentech opakovaně „*používá vokální fráze, v nichž jsou vysoké tóny buď na začátku (jako např. zvolání „Matko, moja miła“ ve Stefanově árii nebo výzva „Oj, Halino“ v Jontkově dumce), nebo vysokému tónu předchází střední poloha hlasu.*“⁴⁹

Jak poznamenává Zygmunt Pawłowski, správné provedení výše uvedených melodických variant bude mimo jiné podmíněno zvýšenou intenzitou práce výdechových svalů, což bude zase možné „*pokud předchozí výdech způsobí plné protažení [...] výdechových svalů, tj. uvedení těchto svalů do stavu zajišťujícího nejvyšší účinnost ve vysoké frázi.*“⁵⁰

Zvládnutí obtížných frází v kontextu dobrého hospodaření s dechem je jednou ze základních charakteristik díla Stanisława Moniuszka. Na jedné straně se v jeho partech setkáváme s dlouhým dechovým frázováním (Mieczysław Tomaszewski toto považuje za jednu z 8 charakteristik Moniuszkovy tvorby), na straně druhé skladatel často pracuje s dlouhými, čtyřtaktovými frázemi, přičemž mezi nimi nedává čas na volný nádech a zmíněné protažení výdechových svalů.

„*V důsledku takové výstavby melodické linky je zpěvák, který nemá dostatečnou dechovou techniku, nucen zpívat při tzv. dechovém deficitu, což při zachování melodie ve vysoké tessituře může vést k únavě hlasu.*“⁵¹

⁴⁹ ZIEOWIT, Wojtczak. *Styl wokalny*. In: *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golianek, PWM, Krakov, 2019, s. 272. ISBN: 9788322450475. (překlad vlastní).

⁵⁰ *Emisja głosu. Struktura. Funkcja. Diagnostyka, pedagogizacja*, red. Zygmunt Pawłowski, Varšava, 2008, s. 213. (překlad vlastní).

⁵¹ ZIEOWIT, Wojtczak. *Styl wokalny*. In: *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golianek, PWM, Krakov, 2019, s. 273. ISBN: 9788322450475. (překlad vlastní).

2.2.4 Emoce

Výše uvedený přehled některých interpretačních podmínek uvažovaných v kontextu realizace vokálně-instrumentálních děl Stanisława Moniuszka by byl neúplný, kdybych se (byť jen stručně) nezmínil také o emocionalitě nutné při provádění skladatelových děl, která bude zároveň představovat estetické okolnosti provedení.

Stojí proto za povšimnutí, že emocionalita melodických linek v sólových partech Moniuszkových oper je obvykle ve velkém souladu s afektovaností, která se objevuje v textové vrstvě. Tato shoda je natolik zřetelná, že v Moniuszkových operách lze mimo jiné nalézt rétorické figury charakteristické pro barokní epochu. Na tuto skutečnost upozornila Zofia Bernatowicz a jde zřejmě o zatím jedinou publikaci, která ukazuje takové souvislosti při analýze skladatelových děl z Ubielu.⁵²

„Bernatowicz se ve své práci omezila na uvedení pouze několika příkladů vztahujících se ke Strašidelnému zámku, ale nepochybně by se takové příklady daly identifikovat i u jiných titulů. Intonace a fráze v Moniuszkově vyprávění jsou také většinou v souladu s emocionalitou, v jejímž vedení můžeme velmi často nalézt různé typy progresí, a to jak melodické, tak dynamické. S odkazem na zmíněnou barokní rétoriku můžeme poukázat na takové básnické figury, jako je epizeuxis⁵³ nebo klimax⁵⁴, které pomáhají budovat emocionalitu vokálních partů.“⁵⁵

Místo shrnutí lze citovat Małgorzatu Komorowskou, která s odkazem na Bronisława Rutkowského poznamenává: *„Neustále píšeme a tvrdíme, že [Moniuszkova hudba] je národní, lidová, domácká, bohatá, přístupná atd. a přitom v praxi Moniuszka plácáme po ramenou a provádíme ho špatně. [...] Pořádáme výročí, jubilea, moniuszkovské oslavy, zakládáme výbory, stavíme pomníky – a Moniuszka vlastně zpívat neumíme.“⁵⁶*

2.3 Národní prvky v opeře

Moniuszko hned na začátku zdůraznil to, co pro něj bylo nejdůležitější, totiž pronikání národního myšlení do hudby a nový vztah hudby k jejímu regionu. Od doby, kdy se civilizovaná

⁵² BERNATOWICZ, Zofia. ...*scribita manent, Pozamuzyczne inspiracje w budowaniu świata dźwięnków*. Lublin: Wydawnicztwo Uniwersitetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2013. ISBN: 9788377844014.

⁵³ Epizeuxis je básnická figura založená na opakování stejného slova či slovních spojení v jenom verši.

⁵⁴ Klimax je v dramatické struktuře vyústění krize, po kterém přichází završení krize nebo rozřešení.

⁵⁵ ZIEOWIT, Wojtczak. *Styl wokalny*. In: *Moniuszko. Kompendium*. red. Ryszard Daniel Golanek. Krakov: PWM, 2019, s. 272-274. ISBN: 9788322450475. (překlad vlastní).

⁵⁶ KOMOROWSKA, Małgorzata. *Moniuszko – do lamusa czy na afisz?*. *Ruch Muzyczny 2009*, č.4. s. 6-8. (překlad vlastní)

Evropa začala dívat na hudbu z vyšších pozic a hodnotit ji nejen jako jazyk vyjadřující určitou myšlenku, cit, vášeň; malující různé jevy ve fyzickém světě, ale také jako výraz určité lokality, charakteru národů, jejich her, rituálů, zvyků atd., začali přesnější umělci otevírat a dolovat tento nevyčerpatelný důl harmonie. Sounáležitost člověka s určitou lokalitou byla tedy základem Moniuszkova národního chápání a jeho hudba to měla vždy demonstrovat. Byl pevně přesvědčen, že to, co je národní, místní, je ozvěnou našich vzpomínek na dětství a něčím, co nikdy nepřestane těšit obyvatele země, kde se narodili a vyrostli.

„Pod vlivem takové inspirace je hudba, kterou skládám, i když se v ní mísí různé druhy hudby, vždy je národního charakteru a aspirace.“⁵⁷

Někdy se taneční prvky osamostatnily, tj. vymanily se z kontextu opery a žily vlastním životem jako samostatné dílo. Ve verzi bez zpěvu mohly být provázeny při nejrůznějších příležitostech koncertně nebo v úpravě pro salónní účely (dvouruční nebo čtyřruční klavír, klavír a sólový nástroj apod.). Mnoho velkých oper po roce 1858 nabízelo možnost izolovat jednotlivá čísla. V *Halce* to byly hned dvě části: velká mazurka na konci prvního dějství a goralské tance v první scéně třetího dějství, které podnikavý Józef Sikorski vydal již dříve jako notovou přílohu, čímž významně přispěl k jejich rychlému rozšíření. Vedle mazurky ze *Strašidelného zámku* to byla především polonéza z *Hrabiny*, na jejímž příkladu se to projevilo nejvíce.

O polonéze pro úvod třetího jednání *Hrabiny* autor napsal, že způsobila skutečný rozruch. Tato skladba se skutečně ukázala být vrcholem zájmu publika o tuto operu. Několik recenzovaných vět poukazuje, v čem tento zájem asi spočíval: *„...tak byla polonéza označena za drobné orchestrální dílo, idylu o několika desítkách dějství, naši idylu [...] tak skromnou, tak zasněnou, tak půvabnou, jako skromná, půvabná vesnice volající po snech.“⁵⁸*

V tomto popisu se projevují dvě věci. Zaprvé to byla lehká, příjemná a chytrá hudba, která si posluchače získala svým neobvyklým nástrojovým obsazením: omezením na nízké obsazení smyčců bez houslí, které hudbě dodalo charakteristický, temný, a proto jedinečný zvuk. Polonéza navíc nebyla vnímána nejen jako krásná hudba, ale také jako skladba odrážející venkovský idylický život, což jí vyneslo asociaci s národní hudbou.

Tento „mimohudební význam“ byl umožněn umístěním polonézy do specifického dramaturgického kontextu v rámci *Hrabiny*, díky němuž mohla být vnímána jako symbol. Můžeme si položit otázku, zda polonéza neznamena tichý cit Broni, něžnou lásku Kazimíra k ní, nebo zda zde chtěl skladatel jen posluchače připravit na scény spíše venkovského charakteru.

⁵⁷ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov: Wydawnictwo Muzyczne, 1967. s. 347. (překlad vlastní).

⁵⁸ *Gazeta Warszawska*, (1860), č.36, s. 4. (překlad vlastní).

Takto v lidovém povědomí zakotvená drobná hudební skladba vykazovala obdivuhodný dopad, Moniuszko přiměl svého nakladatele Zawadzského k vydání prvních 500 exemplářů v podobě transkripce pro klavír, nedlouho poté vyšlo dalších 200 exemplářů, což bylo na tehdejší dobu nezvyklé množství. Zároveň skladba vyšla ve verzi pro violoncello a klavír a o něco později také v úpravě pro čtyřhlasý mužský sbor.

Můžeme konstatovat, že o národním a obsahovém významu nerozhodovala sama hudba, ale spojení díla posluchače s prostředím. Dobový úpadek polonézy v polovině 19. století ukazuje, že teprve její umístění v opeře vytvořilo možnost její mimořádné popularity a následného národního dopadu. Polonéza tak začala být postupně chápána jako národní hudební dílo.

Nejvýznamějším rysem národního prvku u Moniuszka je jeho zpevňující, integrující aspekt libreta. Symboly, které měly tento prvek evokovat, se dotýkaly známého a vytvářely tak podmínky pro emocionální souhlas. Tomuto účelu posloužil výběr především domácích dějů. O účinnosti této strategie svědčí nadšená reakce publika při premiéře *Flis*, kdy při zvednutí opony diváci poprvé po dlouhé době u nového díla spatřili scénografii, která nezobrazovala imaginární jižanskou krajinu, ale realisticky ztvárněné, pro každého okamžitě rozpoznatelné pobřeží Visly u Varšavy, což přineslo bouřlivý spontánní potlesk.

Na první pohled se zdá, že jedna z oper se v tomto ohledu od ostatních liší, neboť místo jejího děje není polské, nýbrž exotické. Indická družina v opeře *Paria* tuto operu tak zřetelně odlišuje od ostatních natolik, že zde na první pohled polskou národnost nejspíše nepoznáme. Uvážíme-li jak moc Moniuszkovi záleželo na zpracování právě tohoto libreta, je jasné, proč v opeře *Paria* opustil zpevňující prvek domácího prostředí. Hudba k dílu je však zrádná: nemáme tu co dočinění s dálněvýchodním lokálním koloritem – kritiku proto zarazilo absurdní spojení indské tematiky v textu s mazurkovou melodií v hudbě. Národní směřování v této opeře naznačuje i další vodítko: polští vlastenci opovrhovali systémem ruských úřednických hodností – pokus o jeho zavedení v ruském záboru byl útokem na práva a sebevědomí polské šlechty, variantou „kastovního systému“. Kritika přísné indické společenské struktury a z ní plynoucího nelidského zacházení s příslušníky nižších kast se tak v opeře *Paria* ukazuje jako zastřený útok na rusifikační snahy, tudíž v opeře je, přinejmenším v podobě podtextu, obsaženo zjevně nacionální směřování.⁵⁹

Národní prvek se ve studovaných operách realizoval ve dvou sociálních prostředích, známých také v případě *Halky*: šlechtické a lidové. V tomto ohledu lze rozlišit dvě skupiny oper: v první skupině jsou reprezentována obě sociální prostředí, která vytvářejí národnostní výslovnost buď

⁵⁹ Ke kritice ruského šlechtického systému ze strany polské integrace srov. JEDLICKI, Jerzy. *Klejnot i bariery społeczne. Przeobrażenia szlachectwa polskiego w schyłkowym okresie feudalizmu*. Warszawa, 1968. s. 442.

v souladu nebo nesouladu; ve druhé skupině vystupuje do popředí jedno sociální prostředí, druhé se téměř neobjevuje.

Do první skupiny patří *Straszny dwór* a *Halka*. Zatímco v prvním příkladu panuje mezi sociálními skupinami shoda, v *Halce* naopak neshoda. *Strašidelný zámek* jako by formuloval program pro solidaritu různých sociálních vrstev v národní myšlence. Funkce nositele této myšlenky solidarity zde plní šlechta, která by však rozhodně měla brát ohled i na nižší vrstvy. Tuto myšlenku zprostředkovává hned několik klíčových scén. Hned na začátku opery dvě hlavní postavy, které zde představují polskou šlechtu, potvrzují, že jsou jako vlastenci stále k dispozici národu. Budoucí tchán hlavních postav ve svém výroku artikulovaném v árii (II. dějství, č. 10) zdůrazňuje, že vedle povinnosti službám vlasti je pro polského šlechtice stejně nepostradatelná starost o prostý lid. Mezi mnoha cnostmi, které musí kandidát na jeho zetě, dokonale v každém ohledu, vykazovat, je také – v zvláště zdůraznění v hudební postavě – blízký vztah k nižším vrstvám.

V *Halce*, kde šlechta a sedláci stojí na opačných pólech charakterové konstelace, charakterizují tance obě společenské prostředí jako „stejně polské“. Kvůli protikladu prostředí, který je pro operu tak důležitý, zde nelze formulovat sociální solidaritu. Je však pozoruhodné, že některé národní symboly jsou použity stejně pro šlechtu i pro sedláky. Nejzřetelněji je to vidět na roli náboženského prvku v opeře. Halčino vzývání Panny Marie Čenstochovské (II. dějství, 1. scéna) je třeba v rámci dramaturgického toku chápat jako nejen zoufalou prosbu o náboženskou podporu – představuje také národní symbol. Prosba vznesená k polské patronce představitelkou polského lidu ji přiřazuje k polskému národu na úroveň šlechty, jejíž protagonisté Zofie a Janusz si rovněž zajišťují Boží podporu.

Další Moniuszkovy opery napsané po roce 1858 – *Flis*, *Hrabina* a *Verbum nobile* (s výjimkou *Flis*) – představují jedno společenské prostředí, a sice šlechtické. Do této skupiny patří i *Straszny dwór* – lidový prvek je zde sice důležitý jako výzva k solidaritě v tom, co je národní, ale je zahrnut do zobrazení polské šlechty, o níž opera především pojednává. Zřejmě už zde je možné takový předpoklad vyslovit – pojednání o polské šlechtě bylo hlavním těžištěm Moniuszkových tématických záměrů. Je jí věnována naprostá většina jeho stěžejních děl, přičemž ta, která představují oba okruhy, pojednávají především o chování šlechty.

Jedinou operou, která se obejde bez pohledu na polskou šlechtu, je jednoaktovka *Flis* – idylický žánrový obrázek zaměřený na rostoucí sílu romantického lidového myšlení. V komedii omylů jsou od počátku vynechány společenské protiklady, aby nedocházelo ke konfliktům při prezentaci zvyků a obyčejů. Prezentace „jedinečného polského života“ apeluje na sebeuvědomění, aniž by kladla problém určité společenské vrstvy jako nositele polskosti. Tuto metodu použil Moniuszko nejen v oblasti lidové, ale i šlechtické, například ve druhém dějství *Strašidelného zámku*, v němž jsou podrobně popsány a hudebně ztvárněny zvyky zemanů při

silvestrovské oslavě. Národní prvek je tedy v Moniuszkových stěžejních dílech předesťřen ve dvou hlavních variantách: jako apel na solidaritu různých sociálních skupin v národní myšlence a jako apel na sílu vlastní kultury, kterou chtěl vnímat jako jedinečnou a typickou.

3. Operní tvorba Stanisława Moniuszka

Právě operní tvorba určila Moniuszkovi jeho zvláštní místo a postavení v dějinách polské hudby a kultury. Čestný titul „otec polské opery“, kterému se těší už půl druhého století, dal vzniku mnoha interpretacím, jejichž autoři se snaží tuto oblast umělcova odkazu poznat. Kromě přehnaných názorů z jeho doby, vyslovených jeho životopisci či badateli⁶⁰, je třeba poznamenat, že se zpracováním Moniuszkových oper jako „děl velkého formátu“ začal již Zdzisław Jachimecki⁶¹.

Nelze říci, do jaké míry edice těchto děl, které vydali jiní lidé, odpovídají představám skladatele a do jaké míry jsou výsledkem zásahu redaktorů a jejich individuální estetiky. Problém dostat se k původním verzím je také zvětšen tím, že Moniuszko sám velmi často prováděl změny a úpravy, což nebylo způsobeno ani tak estetickými důvody, ale nutností přizpůsobit partituru výkonnostním schopnostem hráče a zpěváka. Změny ve výběru tóniny árie nebo záměna některých nástrojů jinými zpochybňují možnosti hloubkové interpretace z hlediska symboliky tóniny používané v devatenáctém století nebo zvukové charakteristiky postav a dramatických situací s využitím hudebních nástrojů typických pro romantickou poetiku. Badatel, který hodlá popsat dramatický význam a funkci árií či ansámbľů v Moniuszkových operních dílech, se ukazuje jako bezmocný tváří v tvář chybějící verzi partitury, kterou lze považovat za zdrojovou verzi. Například existence dvou tóninových verzí (C dur a B dur) árie *Miecznika* z opery *Straszny dwór* je spojena nejen s hypotetickou změnou typu hlasu interpreta a výsledným rozdílem zvuku, ale také se zásadně odlišným typem sémantiky a jejím vyjadřovacím charakterem.⁶² Řada příkladů tohoto typu svědčí nejen o autorově neustálé potřebě upravovat operní partitury, ale také o jeho neopatrnosti či dokonce neznalosti estetických důsledků takových změn.

Analýza problematiky v operním díle Stanisława Moniuszka ukazuje, že postoj konzervativního skladatele, který se nespolehá na novější postupy a koncepty opery, byl umělcem vědomě akceptován. Jeho ideou byla touha vytvořit základní korpus děl polské národní opery, která by našla široké veřejné přijetí v kruzích národního publika, což ho odkázalo na tradiční zvuková řešení. Zavedení hudebních prvků pocházejících z polských lidových a populárních děl, souvisejících především s rytmem polských národních tanců, učinilo tato díla srozumitelnými. Dominance polské stylistiky určovala specifičnost děl, i když do jisté míry lze v Moniuszkových operách vysledovat i vliv zahraničních operních tradic z první poloviny 19. století – francouzských, německých a italských vlivů.

⁶⁰ např. A. Walicky ve své publikaci *Stanisław Moniuszko*, Varšava 1873.

⁶¹ Zdzisław Jan Jachimecki (1882–1953), polský hudební historik, kritik a pedagog.

⁶² DZIADEK, Magdalena. *Życie -- twórczość -- konteksty: eseje o Stanisławie Moniuszce*. Varšava: Narodowe Centrum Kultury, 2019. s. 27. 9788379823772.

Skladatel horlivě odkazoval na vzory francouzské opery, obvykle na žánrové rysy tehdejší opery comique (často ve verzi bez mluveného slova), neboť s takovým repertoárem byl v kontaktu ve Varšavě. V jednom případě (ve své opeře *Paria*) však sáhl i po vzoru grand opéra, patosu a důležitosti ansámblových a baletních scén, zároveň se snažil zapadnout do univerzálnějších problémů opery, jejíž děj se odehrává v Indii a neobsahuje žádné návaznosti na polskou hudbu.

Vlivy související s německou romantickou operou zase badatelé hlouběji nezkoumali, i když by mohli poukázat na nová perspektiva poznání Moniuszkova operního stylu. Stopy německého vlivu lze najít například v monologové scéně Czešnika z opery *Straszny dwór*, naznačující skladatelův osobitý zájem o potenciál tohoto typu díla, ale požadavek známosti operního repertoáru mu nedával příležitost tyto zájmy rozvíjet. Pohled na spojitost mezi Moniuszkovým a Wagnerovým operním stylem, který prosazoval Jachimecki⁶³, musí být ze současného pohledu považován za neopodstatněný a přehnaný, protože jak myšlenka Wagnerovy vokální deklamace, tak koncept hudebního dramatu zůstal estetice Moniuszkovy tvorby vzdálený.

V menší míře jsou patrné i italské vlivy. Napodobování stylu tehdy nejpopulárnějšího vokálního stylu – belcanta – se projevuje jak v přímém přejímání italské árie (árie Ewy z opery *Hrabina*), tak ve výstavbě tzv. vokální formy a modelového řešení charakteristických pro styl belcanta (árie Hanny z opery *Straszny dwór*). Přirozeným odkazem pro národně charakterizovaný model Moniuszkovy opery jsou i díla tehdejších slovanských skladatelů – Michaila Glinky, autorů Mocné hrstky, nebo Bedřicha Smetany, i když tato problematika nebyla zatím hlouběji prozkoumána.

3.1 Halka

Příběh tragické lásky se odehrává v zahradách Stolnikova panství a horské vesnici. Stolnik pořádá oslavu zasnoubení předem dohodnutého svazku své dcery Zofie se šlechticem Januszem. Netuší však, že Janusz vede dvojí život a miluje vesnickou dívku. Díky Jontkovi však Halka pochopí, že Januszova láska byla jen hra. Halka byla jen hračkou v rukou bohatého pána. Dívka propadá šílenství, tím spíše, že čeká Januszovo dítě. Nedokáže se smířit se svým odmítnutím a po svatebním obřadu se vrhá ze skály do říčních proudů.

Jde o nejprve dvou aktovou operu z roku 1848, kterou později Moniuszko přepsal do podoby o čtyřech dějstvích, která mu přinesla úspěch na varšavské scéně a stala se neodmyslitelně nejznámější polskou národní operou.

⁶³ Zdzisław Jachimecki (1882–1953) byl polský hudební historik, profesor, skladatel a člen Polské akademie umění.

3.1.1 Premiéra Halky milníkem v historii polské opery

Poprvé byla *Halka* Stanisława Moniuszka v tzv. varšavské čtyřaktové verzi uvedena 1. ledna 1858 ve varšavské Národní opeře a získala si velkolepý ohlas. Ohromený skladatel se pokusil vyjádřit své štěstí ve větách adresovaných jeho rodině ve Vilniusu: „*Naprostý úspěch. [...] promiňte, že píše nesmysly – nechápete, co se se mnou děje. Jsem nanejvíce spokojen sám se sebou, umělci i publikem.*“⁶⁴ Neuvěřitelné přijetí premiéry se opakovalo i při následujících představeních.

Jak je vidět, opera náhle a přímočaře vzbudila v publiku silné emoce. O tak silném dopadu svědčí první zprávy v tisku po premiéře. Jeden z předních varšavských sloupkařů Józef Kenig po zhlédnutí premiéry napsal: „*Tato dramatická, vysoce propracovaná a promyšlená hudba jde přímo k srdci.*“⁶⁵

Halka byla zřejmě více než jen úspěšná opera. Jen za první rok byla na varšavské scéně uvedena více než 40krát a zastínila tak ostatní jevištní díla. Tento fenomén zaznamenal i tisk.

„*Za dobu svého žití nepamatujeme takový úspěch, jakému se těší Halka. Druhý rok je téměř za námi, 50. výroční představení se blíží a nadšení publika ještě nevychladlo. Včerejšek je toho důkazem: vstupenky byly vyprodané, pokladna zavřela dvě hodiny před představením. Žádné nové dílo nevidělo na své premiéře takový dav.*“⁶⁶

Postavy a hlasové obory			
Stolnik	<i>bas</i>	Halka	<i>soprán</i>
Zofia	<i>soprán</i>	Jontek	<i>tenor</i>
Dziemba	<i>bas</i>	Dudarz	<i>baryton</i>
Janusz	<i>baryton</i>	Wieśniak	<i>tenor</i>

Obsazení opery *Halka*

Opera se líbila, zasáhla veřejnost a stala se skutečným bestsellerem pokladen divadla. Díky své popularitě získal skladatel řadu ocenění. Triumf *Halky* byl tedy důvodem, proč byl 15. srpna 1858 pověřen funkcí uměleckého šéfa Národní opery ve Varšavě. Tyto a podobné reakce odstartovaly vítězný pochod *Halky* a její uvádění v dalších centrech polské kultury. Příběh *Halky* byl v následujících letech a desetiletích jediným takovým úspěchem v historii polské opery. Tím vynikala mezi ostatními polskými operami své doby, které byly po krátké době staženy z repertoáru a po jedné sezóně neměly žádný význam (např. opera *Król pasterzy*

⁶⁴ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. přepracoval W. Rudziński. Krakov, 1967. s. 291. (překlad vlastní).

⁶⁵ KENIG, Józef. *Gazeta Warszawska*, (1858), č. 2, s. 3. (překlad vlastní).

⁶⁶ Tamtéž (překlad vlastní).

Oskara Kolberga z roku 1859 nebo *Otton Łuczniak* Adama Münchleimera z roku 1864). Jiné polské opery se někdy ani nedočkaly premiéry (např. *Monbar czyli Flibustierowie* Ignace Felikse Dobrzyńského nebo *Wialniki* Aleksandra Martina).

3.1.2 Halka na pražské scéně

I přes velkou snahu uvést Moniuszkova díla v Prozatímním a později Národním divadle se stala *Halka* jediným autorovým dílem, podle kterého mohlo české publikum hodnotit polského „otce národní opery“ z přímé zkušenosti. Opeře *Halka* se dostávala mimořádná pozornost – ať už při příležitosti kladení základního kamene Národního divadla nebo jeho otevření.

Seznam představení opery <i>Halka</i> v Praze a její dirigenti	
1868 Prozatímní divadlo	B. Smetana
1886-87 Národní divadlo	V. Štulc
1898 Národní divadlo	V. Štulc
1928-33 Národní divadlo	E. Mlynarski, B. Brzobohatý, A. Dolžycki
1951-55 Smetanovo divadlo	R. Brock, J. Čech, W. Bierdiajew

Pražská uvedení opery *Halka*

3.1.2.1 *Moniuszko v Praze*

Osobní styky a uvádění Moniuszkových děl na koncertních pódii připravily *Halce* její cestu k pražské premiéře. Moniuszko navštívil Prahu již v roce 1858 a na první pohled obdivoval sjednocenost Čechů. Před událostí polského povstání v roce 1863 se Moniuszkova hudba poměrně často objevovala na programech koncertních síní. Bedřich Smetana měl jasnou představu o programu Prozatímního divadla, doporučoval nejen českou operní tvorbu, ale také požadoval obeznámení publika „s operami našich bratří kmenových, jako s *Glinkou, Moniuszkem, Rubinsteinem* aj.“⁶⁷

Dochovaly se Moniuszkovy dopisy adresované Smetanovi, ve kterých žádal Smetanu o aktuální program Prozatímního divadla, aby si podle něj naplánoval cestu do Prahy, jelikož chtěl autenticky vyslechnout českou operu, zároveň Smetanovi nabízel k uvedení svou *Halku*. Do Prahy přijíždí 15. 1. 1867 a po shlédnutí *Prodané nevěsty* domlouvá první uvedení *Halky* v Praze v následujícím roce.

⁶⁷ SMETANA, Bedřich. Veřejný život hudební v Praze II. *Národní listy*, roč. 4 (1864), č. 190, s. 1.

3.1.2.2 „Polský Smetana“ v Národním divadle

Koncem století si „zlatá kaplička“ činila sebevědomý nárok na určování repertoáru, Češi si skrze své divadlo dokazovali svou politickou sílu a vzdorovali německému živlu. Bedřich Smetana byl tou dobou již mezinárodně uznávaným autorem, a nejen jeho přičiněním se na scény západní Evropy dostávaly opery P. I. Čajkovského. Ve své práci Philipp Ther jednoznačně doporučuje, vedle děl Bedřicha Smetany a Michaila Ivanoviče Glinky, právě Moniuszkovu *Halku*.⁶⁸

Právě úspěch uvedení *Halky* dokazují dobové kritiky a novinové články: „*Přečtenému obecenstvu, jež se toho večera v divadle sešlo, opravdu se líbila, jakž bylo patrné z opakovaného potlesku, kterým [bylo] projevováno upřímné uznání solistů v opeře zaměstnaných po jednotlivých aktech i při otevřené scéně. A není divu. Jak vysoko vyniká „Halka“ nad mnohou z těch cizích novinek, jež v posledních letech s takovou opravdu nechutnou reklamou do repertoáru české opery byly zařazeny.*“⁶⁹

„*Slabiny libreta bohatě vyvažovaly vynikající sbory a tance, dobrá instrumentace a nepostradatelné, emočně zabarvené hodnoty – „ryzí národnost“, vřelost a lyričnost.*“⁷⁰

V Polsku byla opera *Halka*, jakožto nejoblíbenější opera svého tvůrce, často porovnávána se Smetanovou *Prodanou nevěstou*. Proto také Poláci žijící v Praze písemně poděkovali Růženě Maturové, představitelce titulní role při premiéře 15. 2. 1898. Taktéž ve stejný večer navštívili ředitele Národního divadla F. A. Šuberta v jeho lóži za účelem poděkování.

Národní listy tuto skutečnost komentují takto: „*Mezi úterním představením Moniuszkovy Halky dostavila se k řediteli p. Šubertovi deputace Polského klubu v Praze a vyslovila díky za opětné uvedení Moniuszkova díla na jeviště Národního divadla.*“⁷¹

„*Halka“ jest vedle našich oper domácích také toho dokladem, že zdravá hudba opravdu národní nikdy nestárne; člověk si v tom suchoparu novodobé produkce operní vždy s chutí takové dílo poslechne.*“⁷² Tak reagovaly recenze po uvedení *Halky* v Národním divadle.

⁶⁸ THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. Praha: Dokořán, 2008. ISBN: 9788073632113. (překlad vlastní).

⁶⁹ *Národní listy*, roč. 38 (1898), č. 48, s.3. (překlad vlastní).

⁷⁰ *Národní listy*, roč. 38 (1898), č. 48, s.3. (překlad vlastní).

⁷¹ *Národní listy*, roč. 38 (1898), č. 48, s.3. (překlad vlastní).

⁷² URBÁNEK, František Augustin. *Národní divadlo v Praze. St. Moniuszko: „Halka“*. *Dalibor*, roč. 20 (1898), č. 18, s. 135. (překlad vlastní).

3.1.3 Předehra

Moniuszko v souladu s častým zvykem poskládal předehru k *Halce* z motivů, které sehrají roli v průběhu samotné opery. Důležitější než použití těchto motivů je však nálada, atmosféra předehry, která nás připravuje na sledování dramatických událostí, silných konfliktů, bouří, vášní. Předehra koncertního typu začíná jemným, teskným, s nadějí stoupajícím, následně zoufale klesajícím motivem Halky:

Andante ♩ = 60

Fl. Cl. Ob. Fg.

poco f molto espress. *p* *mp* *espress.*

Ukázka Motívu Halky v taktu 1–4 předehry⁷³

Skladatel ho připomene na začátku druhého dějství, před velkou árií Halky, kde ho prezentuje nervózně, vášnivě a s neklidem vybízejícím k činu. Vrací se mírně pozměněný motiv Halky, tentokrát v jiné tónině, zakončený neklidnou codou.

Po tomto obsáhlém, vnitřně kontrastním úvodu následuje vlastní předehra v tzv. sonátové formě. První téma připomíná vášnivou píseň o velké lásce, a je uvedené v mollové tónině (d moll, hlavní tónina předehry) později v dur (D dur), což přináší větší dramatickou sílu.

Agitato ♩ = 138

Fl. Cl. Archi

p *Archi p* *sfp* *p* *cresc.*

Ukázka tématu Halky zpracovaném v sonátové formě předehry (takt 54–57 a 77–80)⁷⁴

⁷³ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

⁷⁴ Tamtéž.

Zcela nečekaně se tento motiv později objevuje ve sboru opilé šlechty z I. dějství („*Spocząć już czas*⁷⁵“). Předehra v sonátové formě má tradičně tři části. První – expozice – prezentuje dvě kontrastní témata, druhá – provedení – je založena na prvcích známých z expozice, myšlenky se rozvíjí a jakoby mezi sebou bojují, a nakonec třetí – repríza – opakuje s určitými změnami materiál z expozice. Moniuszko, po vzoru Rossiniho, klasickou formu nedodrží. Určité prvky konverze najdeme již v první části (hlavní téma se opakuje v trochu jiné podobě a v nové tónině F dur). Z tohoto důvodu Moniuszko později rezignuje z vlastního provedení v druhé části. Po krátkém spojení, založeném na rytmické kresbě prvního tématu, přichází široká, lyrická melodie coby vášnivé vyjádření stížností, přerušovaná krátkými, dramatickými výbuchy:

Ukázka hlavního tématu předehry v taktu 131–138⁷⁶

Obě témata jsou završena motivem, v němž rozpoznáváme dramatickou melodii árie Jontka („*I ty mu wierzysz, biedna dziewczyno!*⁷⁷“):

Quasi poco pesante

Ukázka motivu v taktu 179–183⁷⁸

⁷⁵ „*Nastal czas odpoczynku*“ (překlad vlastní).

⁷⁶ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

⁷⁷ „*A ty mu wierzisz, ubohá dívko!*“ (překlad vlastní).

⁷⁸ Tamtéž.

Místo rozvinutí se krátce vrací motiv Halky, po němž následuje neúplná reprýza. První téma je nyní tišší než na začátku:

Ukázka návratu tématu Halky (takt 233–238)⁷⁹

Po něm následuje místo zpěvu mírně zkrácený lyrický motiv v totožné tónině a motiv Jontkovy árie, rozšířený na velikost závěru předehry. Celá předehra má velkou dramatickou sílu; jako by vyprávěla příběh o této tragické vášni a nenaplněném štěstí. Od samého začátku je posluchač vtažen do hlubokého citového konfliktu, který se později rozvine v samotné opeře. Moniuszkovi se podařilo tento konflikt v předehře nastítnit tak důrazně, že se stala součástí programů koncertů, kde je často uváděna jako samostatný celek.

3.1.4 První jednání

Scena I – Poloneza – je polonézou dvorní, pompézní, záměrně zbavená romantických a poetických rysů, které se objevují v díle F. Chopina nebo v jiných polonézách Moniuszka. Touto poněkud strnulou hudbou chtěl Moniuszko charakterizovat bezduché, pokrytecké prostředí šlechty. Během polonézy nejprve vystoupí majordom Dziemba, poté sbor. Na konci polonézy se hosté vrací do paláce a na scéně zůstává Stolnik se svou dcerou Zofíí a Janusz.

⁷⁹ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

① Dwóch z gości *Due invitati*

TENORE I SOLO
TENORE II SOLO

DZIEMBA
GEMBA

STOLNIK
ALBERTO

TENORI
CORO

BASSI

PIANO

ff pp p

Arch.
Timp.

vi.

Nie - chaj ży - je pa - ra mło - da przy za - rę - czyn - tych ob - rzę - dzie!
Or - che l'al - mari - scal - da - - ta da l'unga - ri - co li - quo - re,

Ukázka vstupu Dziemby (Akt I., scéna I., takt 25–28)⁸⁰

Scena II – Tercet: Janusz žádá Stolnika o požehnání před svatbou s Zofií, ale tato žádost je čistě konvenční: jde o dodržení tradice, protože sňatek je předem domluvený. Jde tedy jen o úctu k tradici a rovnost postavení. Chybí pouze láska. Proto postavy v této scéně nemohou najít odvahu říci upřímná, nevynucená slova. Aby tuto umělost zdůraznil, Moniuszko trio rozšiřuje a každé postavě přidává vlastní hudební jazyk.

(Moderato)

JANUSZ

Po - blo - go - sław, oj - cze pa - nie, gdy już cię tak na - zwać śmiem.

ZOFIA

Two - ja do - broć to wy - bra - ła-, co ja piesz - czę w ser - cu mym.

STOLNIK

Ten serc wa - szych zwią - zek blo - gi daw - no daw - no mo - je chęt u - zna - ła.

Ukázka hudební řeči jednotlivých postav tercetu

⁸⁰ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka*, opera w 4 aktach. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Poté se z hloubi zahrady ozve Halčin zpěv:

Moderato
HALKA

gdy - by ran - nym słon - kiem ezli - cieć mi sko-wron - kiem,
gdy - by je - skó - łe - czką bu - jać mi po nie - bie!

Ukázka zpěvu Halky

Nápad pro tuto píseň převzal Moniuszko z písně známé v krakovském regionu. Evokuje znepokojení Zofie („*Co to za głos? Jakże stroskany!*“⁸¹) a Janusze předstírajícího překvapení („*Nie znam... nie wiem*“⁸²) a Stolníka („*Czyjaż w mym ogrodzie spiewka?*“⁸³). Janusz následně nabídne ztrápené Halce pomoc, ovšem pouze proto, aby se vyhnul skandálu. Stolnik a Zofie odcházejí. Janusze trápí rozporuplné pocity – nezměrná láska k Halce a hrůza z načasování jejího příchodu. Rozhodne se ji oklamat příslibem schůzky, aby utajil skutečnost svého zasnoubení s Zofíí.

Následuje scéna III – recitativ a píseň Janusze – která popisuje Januszovy pocity. Kolísavost nitra vystihuje i jeho způsob řeči v recitativu.

⁸¹ „*Co to za hlas? Jak ztrápený?*“ (překlad vlastní).

⁸² „*Neznám... Nevím*“ (překlad vlastní).

⁸³ „*Čí je to píseň v mé zahradě?*“ (překlad vlastní).

JANUSZ
GIANNI

Skąd tu przy - by - ła mi - mo mej wo - li? To piek - ło ją chy - ba
Qual sorte, o cie - lo, ver me la gui - da? nel di del - le mi - e

PIANO
f Archi

Jan.
Gian.

gna - ło! Choć jej żal tak w ser - cu mnie bo - li, lecz już za pó - źno, już się
noz - ze. D'unu - mi - le schia - va il do - lo - re per - che, può tan - to sul cor

Jan.
Gian.

sta - ło! Ha! a mo - że łzy nie - do - li, gdy ją uj - rzę u - spo - ko - je, a po - tem
mi - o! Sia! ve - der - la ancor e' duo - po, la me - sti - zia sua pla - ca - re, e poi non

Ukázka ze recitativu Janusze (akt I., scéna III., takt 1–12)⁸⁴

V doprovodu věty „Choć jej žal tak w sercu mnie boli”⁸⁵ slyšíme v base motiv Halky, jímž i začíná přehra opery. V Januszově představě ožívá obraz její krásy, lásky a jejích prudkých vášní zcela oddané ženy, o níž zpívá v árii:

Moderato assai $\text{♩} = 88$
JANUSZ

Cze - muž mnie wchwi - lach sa - mo - tnych o - wych, gdy ser - ce tęsk - ni

Più lento
f rit.

gdy du - sza wre, jej twarz zy - błę - ła z war - ko - czów pło - wych

Ukázka z árie Janusze

⁸⁴ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

⁸⁵ „Ačkoli její žal mě tak v srdci boli“ (překlad vlastní).

Tyto pocity potlačil a podřídil je názorům a zvyklostem vyšší společnosti. Už si myslel, že vše probíhá podle plánu, když se před ním náhle objeví Halka, kterou zradil. Stejně úzkostný a zmatený je jeho zpěv v následující scéně.

Scéna IV – Janusz a Halka. Halka stále Janusze nevidí, brouká si píseň, přemožena melancholií. Prostá slova a lidová melodie je hudebním obrazem Halčiny spravedlivé duše.

Andantino ♩ = 40
HALKA

Ja-ko od wi - chru krzew po - la - ma - my tak się du - szycz - ka star - ga - ła.

Ukázka písně Halky z I. jednání

Spatří Janusze a vrhne se mu do náruče. Je přesvědčena, že ji Jontek, s nímž přijela do města oklamal, když jí řekl o Januszově nevěře. Janusz zase touží udržet ji v iluzi. Následuje dlouhý duet, v jehož první části dává Halka průchod svým pocitům:

HALKA *f* **Allegro appassionato** ♩ = 132

O mój so - lo - ła! o słon - ko mo - je! jak daw - niej
czu - le ty u - śmie - chacz się, o mój so - ko - le, o słon - ko
mo - je! jak daw - niej sta - le, wier - nie ko - chasz mnie!

Ukázka zpěvu Halky z duetu I. jednání

Tento motiv se během duetu několikrát vrátí. Halčina slova jsou jednoduchá, její zpěv ukazuje jasné, definované pocity, zatímco Janusz bloudí ode lži ke lži. Snaží se oklamat stálostí svých citů, pak ji přemlouvá, chvílemi propadá zoufalství. Zoufale křičí „*Ach, jak tu kłamac, gdy ła jej każda tak dręczy mnie!*“⁸⁶ a hned se obrací na Halku: „*O Halko moja, o szczęście moje, jak dawniej czule kocham cię!*“⁸⁷ Nakonec pobídne Halku k odchodu ze zahrady. Duet je opět přerušen Januszovým recitativem, dalším opakováním lží („*Jam cię zapomniat? Jam cię potzucit?*“⁸⁸). Když Janusz slíbí, že pro ni přijede za město k Visle, kde je na cestě kříž, Halčiny vzpomínky ožívají. Propadá marnosti a spřádá vize dávných šťastných dnů. Janusz, sám

⁸⁶ „*Ach, jak tu mohu leżeć, když mě každá její slza tak trápí!*“ (překlad vlastní).

⁸⁷ „*Ó, Halko má, štěstí mé, jak něžně jsem tě dříve miloval!*“ (překlad vlastní).

⁸⁸ „*Zapomněl jsem na tebe? Opustil jsem tě?*“ (překlad vlastní).

nervózní, se jí snaží udržet v blažené náladě:

Largo ♩ = 40
JANUSZ

Uj - dzie-my stąd i zno-wu nam szczę-ście i raj zno-wu nam szczęś cie

Ukázka Januszovy linky v duetu

A zatímco Halka dál sní o lásce, Janusz, vyrušený zdlouhavým rozhovorem, ji téměř násilím vyvede ze zahrady. Šlechta si už totiž všimla ženichovy nepřítomnosti a přichází pro něho.

Scéna V – Bujará hudba doprovází veselý proud výmluvnosti nevrle šlechty a jejich jáсот. Stolník právě dorazil a hosté připijejí na zdraví hostitele, který pronáší nabubřelý, neupřímný projev ke svým příznivcům (neboť hlasy a zbraně jsou třeba při pacifikaci sedláků):

(Stolník uzruszony puszcza rękę Zofii, klaniając się wszystkim od serca czapką)
 (Alberto commosso ringraziando cordialmente)

Allegro moderato ♩ = 88

Archi *f pp*

Flg.

Cr.

Stolnik
 Alberto

O mo - ści - wi mi pa - no - wie! Wis - tnej
 Non mi ba - sta-no pa - ro - le, per e -

St.
 Alb.

blą - ka al - te - ra - cji
 - spri - mer de - gna - men - te,

Ukázka z árie Stolníka (akt I., scéna V., takt 1–8)⁸⁹

Moniuszko se držel rytmu polonézy, opět dvorné, pompézní a bez půvabu.

⁸⁹ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Dziemba na oplátku navrhne Stolnikovi, aby začal tančit, a vykřikuje: „Z mazowiecka rżnij, kapela!“⁹⁰ a následuje scéna VI – Mazurka.

Nesmrtelná mazurka, strhující svou divokostí a silnou invencí, měla mít podle Jachimeckého následující začátek: „Moniuszkovi vnukla naplněnou hudbu historka starého napoleonského věřícího, kdy jednou polská vojska útočila na nějaké obtížné nepřátelské postavení. Marně pluly útočné vlny proti nepříteli; pokaždé se vracely zkrvaveny. Až Napoleon přikázal orchestru, aby zatroubil několik setin ra-ta-ta-ta-ta-ta a polská vojska zaujala pozice. Starý voják podpořil toto ra-ta-ta-ta rytmem, který Moniuszko zvětšil v Mazuru v Halce“.⁹¹ Jestliže dosud Moniuszko ve Stolnikově řeči líčil šlechtu velmi chladně, téměř satiricky, nyní vyzdvihl všechny krásy této skupiny lidí, proti jejíž zaslepenosti a pověřivosti sám bojoval. Vždyť šlechta není jen třídou vykořisťovatelů, po staletí byla vůdčí třídou národa a hromadila vše, co je cenné a krásné. Lidově známá mazurka, získala barvu, půvab a švih díky šlechtě, než ji převzaly dvory velkých pánů. Není to tedy scéna charakterizující pouze šlechtu – je to krásná taneční báseň vyjadřující ducha celého národa.

Přestože v zásadě dodržuje klasickou, třídlínou formu, je v ní mnoho volnosti, poetičnosti a porušení zavedených kánonů. Na mysl přicházejí Chopinovy mazurky, jejichž duch zasahuje tuto scénu. Široký, rozmáchlý úvod uvádí vlastní tanec. Poté dva takty bez hudby, zvýrazněné pouze kroky tanečníků (při koncertním provedení zastoupené bubny), stanoví hlavní rytmus tance. Tento efekt vymyslel Moniuszko až po dopsání celé mazurky a do partitury byl přidán téměř před premiérou. Nakonec mazurka pokračuje kompaktním, jasným krokem:

The image shows a musical score for a Mazurka. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Tempo I' and the dynamics are 'ff' and 'sf'. The second system continues the music with similar dynamics and markings. The score is written for Tmb. and Gr.C. instruments.

Ukázka dvou taktů bez hudby a mazurky (akt I, scéna V, takt 37–51 mazurky)⁹²

⁹⁰ „Z mazowiecka, hraj, kapelo!“ (překlad vlastní).

⁹¹ JACHIMIECKI, Zdzisław. *Moniuszko*. Krakov, 1961. s. 92. (překlad vlastní).

⁹² MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Hned po té tuto hudbu doplňuje lyrický, téměř melancholický doprovod v B dur:

Ukázka lyrické části mazurky (takt 59–69)⁹³

A vzápětí následuje poněkud klidnější pasáž (G dur), která jako by měla tanečníky přeskupit do nové figury:

Ukázka zmíněné pasáže G dur (takt 67–72)⁹⁴

Odvážnou modulací se Moniuszko vrací k hlavní myšlence skladby a uzavírá tak první část.

Následuje druhá (střední) část mazurky. Začíná bouřlivým preludiem:

Ukázka preludia střední části (takt 106–109)⁹⁵

Poté následuje hlavní myšlenka. Ta je založena na stálém ostinátním basu, typickém pro lidové tance:

⁹³ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.



Ukázka hlavní myšlenky mazurky (takt 110–121)⁹⁶

Jedná se o hudbu přenesenou do *Halky* z mladistvého vaudevillu *Ideal*. Moniuszko doplnil starou myšlenku o brilantní začátek a celkově vytvořil jednu z největších mazurek v polské hudební literatuře. Zajímavá je instrumentace tohoto fragmentu. Skotačivou melodii dechových nástrojů zde doprovázejí smyčce, do kterých se udeřuje dřevěnou částí smyčce (*col legno*), což byl v té době vzácný a odvážný efekt.

Nakonec se třetí část vrací k hlavním hudebním myšlenkám zobrazeným na začátku skladby. Nejedná se však o mechanické opakování motivů, jsou sotva naznačeny, připomínají se jakoby za běhu; tempo se zvyšuje, zrychluje taneční krok a celek končí vířivou codou.

Již I. dějství *Halky* ukazuje plnou dílnu velkého operního tvůrce. Dostává se nám pečlivé charakteristiky šlechtického prostředí – v jeho negativních i pozitivních rysech, portrétů hlavních postav (s výjimkou Jontka, s nímž se setkáváme až v dalším dějství), jejich citových stavů, postojů a konfliktů. Halka je představena v jedné z nejkrásnějších lyrických částí polské operní literatury, Janusz ve vášnivé, neklidné, rozverné hudbě. Setkání aktérů jsou pečlivě vedena hudbou – každý z nich má svou vlastní melodiku, spjatou s jeho osobností a funkcí v opeře. Konečně tam, kde jde o prezentaci obecných hodnot, jako v mazurce, Moniuszko nepočítá s pevnými formálními rámci, ale ohýbá formu podle výrazu.

3.1.5 Druhé dějství

Neklidná a náladově proměnlivá hudba úvodu II. dějství, založená na motivu Halky, připravuje scénu VII – recitativ a árii Halky.

⁹⁶ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

V lyrickém proudu dramatu jde o vrchol. Halka stále bloudí ve Stolnikových zahradách a nedokáže opusti místo, kde je její milý. Recitativ, který předchází Halčině velké árii, je odrazem jejího vnitřního dilematu:

HALKA

O jak - że-bym kle - czeć już chcia - ła tam u krzy - za ko - ło
Al piè del - la cro - ce pro - stra - ta a spet - tar - lo già vor -

PIANO

fpp *Archi* *f*

H.

dro - gi!
-re - i!

Ukázka z recitativu Halky (akt II., scéna VII., takt 1–5)⁹⁷

Je slyšet zvuk bujaré zábavy. Halka netuší, že jde o zasnuby jejího milence. Je přesvědčená, že si pro ni Janusz určitě přijde:

Recit. *a tempo* *(radośnie) (con gioia) con anima*

Tam o - cho - ta hucz - na ta - ka! a tu noc. On po - że - gnał mnie, so -
Qual tri - pu - dio nel pa - laz - zo! Sola io son. Di tor - nar ai no - stri

H.

a tempo moderato

- ko - lik, znów po - wró - ci za mną w górny kraj. Dniem i noc - ką tęsk - nić
mon - ti Gian - ni i - stes - so or o - ra mi giu - ro'. Not - te e di lan - guir mi

Archi *fpp* *f* *tr*

Ukázka z recitativu Halky (takt 20-26)⁹⁸

⁹⁷ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

⁹⁸ Tamtéž.

Její srdce je plné lásky a touhy. Těsná, pomalá melodie, jedna z nejkrásnějších Moniuszkových dumek, vykresluje těžkou lásku horalky. Nemá milého, kterému by se její srdce rozbušilo. Chtěla by k němu letět jako pták, plavat jako ryba, jen aby mohli být spolu:

Moderato ♩ = 72
HALKA *pp*

Gdy - by ran - nym słon - kiem wzle - cieć mi sko-wron - kiem,
 gdy - by jas - kó-lecz - ką bu - jać mi po nie - bie!

Ukázka začátku árie Halky (akt II., scéna I.)

To je ale nemožné, proto její srdce zaplaví smutek. Vznesená melodická linka, v doprovodu podpořená chromatickým pohybem basu.

A - ni ja w Wi-seł - ce
 Ma non son, ahi las - sa, il

H.
 pla - sa - ja - ca ryb - ka, a - ni ja sko-wro - nek, ni jas - kót - ka chy - bka,
 vi - spo pe - scio - li - no, ne' pos - sie - do i van - ni del lie - ve au - gel - li - no.

Ukázka z árie Halky (takt 46-49)⁹⁹

⁹⁹ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Vede k živé části (G dur), v níž se v Halčině mysli spřádají nová přirovnání. Jen ve snech totiž může projevit veškerou něhu ke svému milému, ve skutečnosti je pro ni štěstí z neustálého kontaktu s ním nemožné:

Un poco più lento
(całym głosem)
(a piena)

H. Gdy - - - - - by mnie, o! gdy - - - - - by mnie gwiaz-
Oh! _____ qual stel - la in ciel, _____ qual stel - la in

Archi *fp*

H. - decz - - - - - ką w ska - łach po - nad zdro - - - - - jem
ciel _____ po - tes - si _____ mo - strar - - - - - mi

Ukázka z árie Halky (takt 53–56)¹⁰⁰

Opět přichází úvaha: „Ni mi błyskać w zdroju, ni mknąć nad gaikiem... Płyną wciąż po rosie, jęki moje płyną: szkoda cię, dziewczyno.“¹⁰¹

¹⁰⁰ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

¹⁰¹ „Ani ja se na jaře neblýskám, ani ja neomdlévám nad gaikem [slovanská oslava jara], jako padá rosa, plyne i můj smutek: škoda tě, děvče.“ (překlad vlastní).

Po této smutné myšlence následuje další, ještě zoufalejší sen, podkreslený živější hudbou s jemnými imitacemi v doprovodu:

The image shows a musical score for voice and piano. The top system (measures 84-87) features a vocal line (H.) with lyrics in Czech and Polish: "lśnit! -lar! Jak mie - siać nad la - sem, o gdy - by choć -lar! E sol nel tuo co - re spec - chiar - mi vor -". The piano accompaniment includes a flute part (Fl.) and a piano part (P) with dynamic markings and fingerings. The bottom system (measures 84-87) continues the vocal line with lyrics: "cza - sem przy - pom - nieć mu, by o - mnie - re - i, mio so lo ben, nel tu - o". The piano accompaniment continues with similar dynamics and fingerings.

Ukázka z árie Halky (takt 84–87)¹⁰²

¹⁰² MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Vzrůstá úzkost, předtucha neštěstí. Hudba tuto myšlenku ještě více zdramatizuje:

3

H. smi. cor. O Spec - gdy - - - by sko -

P. Cl. Pg. Cr. Archi *pp scherzando* *f giocoso*

H. - wron - - kiem, o gdy - - - by sko -

co - - re, nel cor tuo vor -

H. - wron - kiem po - le - cieć z ran - nym słon - kiem do me - go Ja - ska

- re - i, mio ben, mio so - lo a - mo - re, spec - chiar - mi nel tuo

cresc. *Ob.*

Ukázka z árie Halky (takt 88–91)¹⁰³

¹⁰³ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Myšlenka skutečnosti je o to bolestnější. Naděje však převládá; Halka se podívá na palác a nabývá jistoty, že se její Janusz vrátí:

Presto

H. pan mój wróci, Jasako mój! Ach,
me beata, ei tor na al fin! A

H. pan mój wróci, Jasako mój!
me ri tor na il ca ro a mor!

VI. Vle
Vc.
Legni
Cr.

Cb. Tlb.

Ukázka z árie Halky (takt 103–110)¹⁰⁴

Jde o největší árii z Moniuszkovy operní tvorby¹⁰⁵. Bohatost nálad se projevuje v pohyblivosti a pružnosti hudebních prostředků: je plná kontrastů, změn melodie, rytmu a harmonie jednotlivých částí árie. To vše je podřízeno základnímu emocionálnímu průběhu textu: Halka střídavě sní, pak se probouzí z deziluze.¹⁰⁶

Scéna VIII – Halka a Jontek. Jontek právě dorazil. Halka vyčítá svému společníkovi zlou vůli: „Na co ci było zwodzić mnie biedną?... Jam go widziała. Słoneczko moje! Znów do mnie wróci i nie porzuci.“¹⁰⁷ Jontek se nejprve slituje, pak se jejím iluzím ironicky vysmívá. Halka se v nehostinných zdech města cítí nsvá a chce se vrátit na venkov, tím spíš, že pod křížem na cestě za městem na ni má čekat Janusz: „Już tam czeka on za miastem mnie.“¹⁰⁸ Pak Jontek

¹⁰⁴ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

¹⁰⁵ Pravděpodobně vedle árie Stefana ze Strašidelného zámku.

¹⁰⁶ Uspořádání Halčiny árie je následující: *recitativ, árie: část I. Moderato* v jedné tónině g moll (s výjimkou odklonu do B dur před vlastní kadencí), *část II. Un poco più lento* s živým doprovodem, který dává celé části jiný výraz, hlavní myšlenka se dvakrát opakuje, modulace se komplikují, tempo se ke konci snižuje a vrcholí, *část III. A tempo più mosso in poco agitato, část IV. Presto* s nejživější, harmonicky a rytmicky nejneklidnější částí árie, samotný vrchol árie.

¹⁰⁷ „Co jsi dělal, že mě ubohou podvedl?... Viděla jsem ho. Sluníčko moje! On se ke mně zase vrátí a neopustí mě“ (překlad vlastní).

¹⁰⁸ „Už mě tam za městem čeká.“ (překlad vlastní).

ztratí trpělivost a rozhodne se říct Halce celou pravdu.

Scéna IX – árie Jontka. „I ty mu wierzysz, biedna dziewczyno?”¹⁰⁹ ptá se chlapec, který sám Halku miluje věrnou a něžnou láskou, vidí její neštěstí a dobře ví, v čem to neštěstí spočívá. Sám by ji rád zachránil před dalším neštěstím. Vášnivou, dramatickou melodií začíná jeho árie, napsaná s nesmírnou vášní:

Moderato
ff JONTEK

I ty mu wie-rzysz bied - dna dziew - czy-no, że die nie zwo-zdi,
rall.
ty wie - rzysz mu?

Ukázka melodické linky z árie Jontka

„Ty biedna dziewczka, on panicz twój. Pamiętaj to!”¹¹⁰, těmito slovy se ji snaží vystřízlivět. Měla by přece pochopit, že Janusz má na lidi dvě míry: jednu pro sobě rovné, s nimiž musí počítat, respektovat jejich názory a city, a druhou pro sedláky. Vesnické děvče pro něj není plnohodnotnou, chová se k ní jako k hračce, kterou odhodí. V živější hudební části, vycházející mimochodem z hlavní myšlenky árie, nám Jontek vypráví, jaké je láska gentlemana.

a tempo vivo ♩ - 108
Jontek (z tłumioną wściekłością) (con ira repressa)

Ty nie wiesz, co to mi-łość pa -
Di quei co - dar-di! for-se non

Archi
Fg. Cr. *p*
Timp.

Jont.

- ni - cza z bie - dna pod - dan - ka, o nie wiesz, niewiesz ty:
sa - i per schia - va i - ner - me qual sia l'ar - do - re.

Ukázka z árie Jontka ze II. jednání (tak 39–46)¹¹¹

¹⁰⁹ „A ty mu věříš, ubohá dívčino“ (překlad vlastní).

¹¹⁰ „Ty ubohá dívko, on je tvůj pán. Pamatuj si to! (překlad vlastní).“

¹¹¹ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Nakonec jí předhodí poslední zdrcující argument: „*Myślisz, że po to przyszliśmy tu, byś ty szczęśliwa, byś ty wesola ujrzała Jaśka? Tam Jaśko pan z tą piękną panią zawodzi tan! To przyszłą żonę wiedzie w tan!*“¹¹² A právě v tu chvíli, jakoby potvrzoval Jontkova slova, se z oken paláce ozve zpěv hostů: „*Niechaj żyje para młoda przy zaręczyn tych obrzędzie*“¹¹³.

Scéna Xa – Prudké pasáže orchestru vykreslují Halčino zoufalství. Vrhne se k zavřeným dveřím paláce a začne do nich bušit. Hudba opakuje dramatický motiv, který známe z přede hry. Jontek se marně snaží Halku přesvědčit, aby odešla. Je však příliš pozdě a v oknech je vidět burcování bavící se šlechty. Halka je opět pohnuta nadějí a žádá Jontka, aby ji dovedl k Januszovi. Dveře se otevrou, v nich stojí Dziemba a jeho společníci.

Scéna Xb – Nespokojení šlechtici chtějí vyhnat dotěrné sedláky. Hostina je to veliká, ale nesmí se zapomínat na stavovské rozdíly, které jsou tvořeny po staletí. Pokud chtějí sedláci oslavit velkou slavnost svého pána, mají tak učinit prací.

Scéna Xc – střet Januszze a Jontka. Na terasu vychází Janusz; přidušeným hlasem se obrací na Halku: „*Po coś tu znowu?*“¹¹⁴. Pro zdůraznění Januszova pokrytectví jsou tato slova zhudebněna stejnou hudbou, která doprovázela jeho sliby v prvním dějství. Jontek, chránící Halku, vykročí vpřed, což mu Janusz výhrůžně vyčítá.

Grave
JANUSZ

Iskąd - że ty tak wo - dzić śmiesz zda - le - kich
gór cier - pią - ce, bie - dne dziew - cze?

Ukázka pěvecké linky Janusze

Janusz se rozhodne využít přítomnosti Jontka, jehož city k Halce vůbec nechce vidět, a slíbí mu odměnu za to, když dívku dostane z paláce:

Janusz **Più moderato** ♩ = 80

Ach, za - bierz ją, na - tych - miast za - bierz ją, u - slu - żność two - ją
pan twój ci pa - mię - tać bę - dzie.

Ukázka melodické linky Janusze

¹¹² „*Myślisz, że jsme sem přišli, abychom ti udělali radost, abychom tě rozveselili, že vidíš Jaśka? Tam pan Janusz s tou krásnou dívkou vedou se! To budoucí jeho žena!*“ (překlad vlastní).

¹¹³ „*At' žiji ženich a nevěsta při těchto zasnubách.*“ (překlad vlastní).

¹¹⁴ „*Proč jsi zase tady?*“ (překlad vlastní).

Jontek dobře ví, že pán na něho může dosáhnout svou pomstou za neposlušnost. Snaží se v něm vzbudit soucit, ale Janusz trvá na svém: „*Nagrodzi Bóg cię, jak zasłużyliście na to*“¹¹⁵. Stejná slova oplácí Jontek. Není náhodou, že Moniuszko vkládá Jontkovi do úst ta samá slova i motivy, které uvedl Janusz. Zvyšuje se tak napětí, neboť protivníci si nyní poměrují síly; Janusz bezelstně demonstruje své možnosti, zatímco Jontek, mluvící stejným tónem jako jeho pán, dává najevo, že odpor proti pánovu násilí začíná dozrávat. Hra je rozehrána.

Scéna Xd je závěrem dějství. Vyjednávání se sedláky trvá příliš dlouho. Dziemba a šlechta předstírají, že situaci nerozumějí. Dziemba se vměšuje do rozhovoru. Chce chránit Janusze před Stolnikiem a Žofíí. Janusz zuří, že ho Halka neposlouchá, Jontek se snaží Halku přesvědčit, aby odešla. Žofie nic nechápe. Nakonec Dziemba nařídí: „*Precz stąd, wychodźcie stąd!*“¹¹⁶

Jedná se o jedno z nejlepších Moniuszkových finál. Vystupují v něm všichni dříve uvedení, každý má svou vlastní melodii, kterou sjednocuje puls doprovodu. I přes neslychanou modulační živost zachoval Moniuszko jednotnost a úžasnou jednoduchost v realizaci jednotlivých hlasů.

Nyní už Halka nemá žádné pochybnosti. Hudba je jako kousavý proud hořké ironie. Vyhnána opouští Halka s Jontkem nehostinný palác.

Jestliže v prvním dějství se intrikovalo a docházelo ke konfliktům, druhé dějství přineslo střet mezi šlechtou a dvěma selskými postavami. Ostrost tohoto střetu připravila velká árie Halky, v níž navzdory všemu stále převládá naděje. Tato árie ukázala, jak vroucí a krásné je selské srdce. Ukazuje se, co si střízlivě uvažující, silně založený sedlák v poslední scéně myslí o svých pánech. Šlechta již byla vyčerpávajícím způsobem vykreslena.

3.1.6 Třetí dějství

Nyní se děj přesouvá do vesnického prostředí, do hor. Kostelní zvon na pozadí úvodu nám připomíná motivy zpěvu Halky; právě zde se zrodila tato teskná píseň, kterou si často prozpěvuje.

V XI. scéně se objevují sborové rozhovory horalského lidu o nešporách, baví se a čeká na příjezd svatebčanů, kteří mají být oddáni ve vesnickém kostele. Vyobrazuje se nám upřímnost prostého člověka v kontrastu se šlechtou z minulého dějství.

¹¹⁵ „*Bùh tě odmění, jak si zasloužíš*“ (překlad vlastní).

¹¹⁶ „*Pryč odtud, odejděte!*“ (překlad vlastní).

Scéna XII. – Goralské tance. Goralové¹¹⁷ milují přírodu, svůj život, jsou to lidé plní ohně, nestěžují si na svůj těžký úděl. Jsou dostatečně vyspělí na to, aby vedli samostatný život, což si šlechta brzy uvědomí díky vytrvale se opakujícím povstáním.¹¹⁸ Tance jsou výrazem plného temperamentu horalského lidu. Mladí chlapci a děvčata přicházejí z vesnice, objevují se muzikanti a tanec začíná. Po energickém úvodu přichází vlastní tanec na hlavní téma:

Ukázka z goralských tanců (takt 31–42)¹¹⁹

Po této části, následuje ostrá, rovnoměrná pasáž založena na basové lince:

Ukázka z goralských tanců (takt 51–54)¹²⁰

Proti ní stojí lyrická část udržovaná ve stejném tempu:

Ukázka z goralských tanců (takt 66–69)¹²¹

¹¹⁷ Goralé, též Horalé, jsou obyvatelé hornatých částí jižního Polska.

¹¹⁸ Po roce 1846 a zejména před vypuknutím lednového povstání, byl venkov ve stavu neustálých nepokojů a byl neustále pacifikován statkáři spolupracujícími s okupanty.

¹¹⁹ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Tamtéž.

Tentýž motiv přichází v mollové tónině, po níž následuje nový energický fragment:



The image shows a musical score for piano. At the top right, there is a small inset labeled 'marcato' showing a rhythmic pattern. Below it is a larger score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key (one flat) and 3/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'ff' and 'f'. The score ends with a fermata over a final chord.

Ukázka z goralských tanců (takt 90–97)¹²²

Následně se vrací hudba jako v příkladu 38, jen v mollové tónině:



The image shows a musical score for piano. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key (one flat) and 3/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'ff' and 'f'. The score ends with a fermata over a final chord.

Ukázka z goralských tanců (takt 106-109)¹²³

Toto část uzavírá opakování hlavního tématu. Tanečníci se přeskupují. Druhá část tanců začíná hudbou jako v úvodu, jen silně zkrácenou, a přechází do „zbojničky“¹²⁴.



The image shows a musical score for piano. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key (one flat) and 3/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'ff' and 'f'. The score ends with a fermata over a final chord.

Ukázka z goralských tanců (takt 146–151)¹²⁵

Po krátkém připomenutí úvodu se tanečníci vrací k hudbě první části. Jde o zkrácenou rekapitulaci, která tvoří třetí část a finále celé skladby.

Goralské tance s velkou silou a plasticitou zprostředkovávají správnou atmosféru a tón podhalské hudby. Tance v Halce byly naprostým uměleckým úspěchem: až do dob Szymanowského jde o nejvýznačnější polské dílo svého druhu. Někdy se klade otázka, jak mohl Moniuszko, který ostatně nikdy nebyl v horách, napsat hudbu tak kompatibilní

¹²² MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Lidový tanec.

¹²⁵ Tamtéž

s horalským stylem. Jistě zde pracovala skladatelova brilantní intuice, ale ta se nemohla obejít bez nějakého zdroje, opory ve faktech či materiálech.

Jako nejpravděpodobnější se jeví následující řešení: Během jednoho ze svých pobytů ve Varšavě (pravděpodobně po roce 1851) získal Moniuszko přístup k horalským materiálům, které měl v držení Kolberg, s nímž se spřátelil během předchozích návštěv Varšavy. V portfoliu velkého folkloristy, zejména v části vydané až v současnosti, můžeme najít některé záhadné paralely s „Goralskými tanci“. Moniuszko tyto melodie nepoužil doslovně, svou hudbu vytvořil po vzoru a duchu lidové hudby, čímž dal dílu osobní a originální punc. Tak to dělal vždy a byla to jeho tvůrčí metoda: jeho mazurky, polonézy, krakowiaky mají jasný lidový punc, i když neobsahují doslovné citace lidových zdrojů.

Scena XIII. Na cestě se objeví Jontek, který potkává Halku, nepřičetnou ze svého utrpení. Začíná rozhovor mezi ním a horaly. Široká melodie, která vystupuje do popředí scény, se zdá být výlevem soucitu; přebírá ji sbor.

Chvilími hudbu přeruší Halka se svou písní o sokolovy, který zardousil holubičku. Jontek líčí šokovanému lidu o jejich návštěvě pána, vše zakončuje slovy, že Halka byla vyhnána jako pes.

The image shows a musical score for a song titled "Andantino". The top staff is for the voice, labeled "Halka". The melody is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Polish and Czech. Below the voice staff, there are two staves for the piano accompaniment, labeled "Archi" (strings). The piano part is marked "legato" and "pp colla parte". The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line.

Andantino

Halka

Na ma bie - de i nie - do - le po coś zle - ciał tu na po - le?
Per mio stra - zio, o fal - con - cel - lo, per - ché a vo - lo, qui ca - la - sti?

Andantino

Archi *legato*
pp colla parte

Ukázka zpěvu Halky (akt III., scéna XIII., takt 53–56)¹²⁶

Scena XIV – Finále třetího dějství. Sedláci sympatizují s Halkou. Nevyčítají jí, že se zamilovala do pána. A když se na obloze objeví černý havran, vrhající na ně svůj stín, obrací se k Halce se slovy: „Nie ty, niebogo, zgrzeszyłaś srogo, być na kím innym ciąży twój grzech!“¹²⁷ A právě tehdy si Jontek všimne blížícího se svatebního průvodu.

Třetí dějství nám ukázalo selské, horalské prostředí, stejně jako předchozí dvě ukazovala prostředí šlechtické. Rysy tohoto prostředí jsou zdůrazněny nejen dramatickými,

¹²⁶ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

¹²⁷ „Ty, nebohá, jsi nezhřešila, na někom jiném je tvůj hřích!“ (překlad vlastní).

ale i hudebními prostředky. Jiný typ melodie, početný sbor (který většinou zpívá široké jednohlasé melodie), jiný typ tance. To vše slouží k plné charakteristice lidového prostředí, k ukázání jeho kompaktnosti, lidského postoje vyjádřeného soucitem s Halkou a lidové moudrosti při řešení konfliktu mezi Januszem a dívkou. Jestliže vokální party v ansámblech v předchozích dějstvích přinášely naprostou rozdílnost jednotlivých postav.

3.1.7 Čtvrté dějství

Děj tohoto dějství navazuje na předchozí; scéna zachycuje náves před kostelem, kde se má konat svatba. Introdukce předjímá hudební fráze, které za chvíli přinese Jontkova dumka.

Scéna XV – Jontek, Dudarz. Jontek z dálky vidí blížící se Halku, setkání je nevyhnutelné, opuštěná dívka bude svědkem pro ni bolestného obřadu. Mezitím na scénu vstupuje Dudarz (dudák), aby zahrál svou horalskou melodii:

Dudarz w głębi sceny wchodzi na górę i zaczyna wygrywać wesoło
Un zampognaro appare sul colle, in fondo alla scena, e discende suonando

The musical score is presented in three systems. The first system is marked **Allegro** and includes parts for Flute (Fg. Fl.), Violin (Vle.), Clarinet (Cl.), and Oboe (Ob.). The second system includes parts for Flute (Fg. Fl.), Violin (Vle.), and Archi (Archi). The third system includes parts for Flute (Fg. Fl.), Violin (Vle.), and Cello/Double Bass (Cr.). The score features various dynamics such as *p*, *pp*, and *ritard.*, and includes tempo markings like *a tempo*. Circled numbers 4 and 5 indicate specific measures in the score.

Ukázka ze vstupu Dudarze (dějství IV., scéna XV., takt 1–18)¹²⁸

Jontek ho požádá o smutnější hudbu. Dudarz začne jinou, tesknější dumku. Té se ujme Jontek a začíná svou árii, která se stala jednou z nejznámějších částí opery. Zpívá v ní o vši své beznadějně lásce k dívce, které by snesl nebe, zatímco však může pouze přihlížet jejímu utrpení. První část této árie je široká, teskná melodie dumky, plná dramatických výronů, modulačních pohybů, nesmírně ušlechtilá ve výrazu, i když jednoduchá v doprovodu

¹²⁸ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

a melodické lince:

Andantino
JONTEK

Szu-mią jo - dły na gór szczy - cie, szu-mią so bie w dal... a mło-de - mu
smu - tne ży - cie, gdy ma w ser - cu żal!

Ukázka z árie Jontka

Poněkud živějši střední část s pružnými, téměř mazurkovými melodiemi probouzí v Jontkově srdci vzpomínky; na okamžik se zastaví před vidinou štěstí, které je pro něj již nedosažitelné. Jontek však procitne, hudba první části se vrací, ale Jontkův rostoucí smutek a bolest jsou nyní vyjádřeny živým, imitačním doprovodem. Z hlediska hudební formy je Jontkova árie nejpravidelnější částí *Halky*. Má třídílnou formu (podle schématu A B A). Repríza však není pouhým mechanickým opakováním první části, je přenesením původní hudební myšlenky do jiné sféry citového napětí a vyzdvihuje veškerou hořkost a vzrušení v ní skryté.

dolce

Jont.

Już w dzie - cin - ne la - ta na - sze ja do czar - nych skał po gniaz -
Gio - vi - net - to io già ta - ma - vo di pos - sen - te a - mor. Fra le

dolcepp Archi

Jont.

- decz - ko bie - głem nad prze - pa - ście, bym ci pta - szę dał.
ru - pi mar - ri - schia - vo per of - frirti un ni - do. un fior.

Cl. Fl.

sf *p*

Ukázka z árie Jontka (akt IV., scéna XV., takt 73–80)¹²⁹

¹²⁹ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Scéna XVI – Sextet se sborem. Všechny postavy se shromáždí na jevišti: vstoupí sedláci, o chvíli později svatební průvod v čele s Dziembou. Napětí konfliktu nyní dosahuje vrcholu. Zdá se, že zdrcená Halka nevnímá, co se kolem ní děje. Jontek se bojí, jak Halka zareaguje na Janusze. Januszovým svědomím otrásají výčitky. Průvod míří ke kostelu. Je zajímavé, jak Moniuszko vykresluje nesmírně složitou citovou situaci této scény. Dziemba, plný důvěry ve svou drtivou moc nad lidem, oslovuje sedláky v téměř pochodovém rytmu:

Dz.
Gem.

Do-brze, żeś - cie tu gro - ma - ą, przy - wi - taj - cież mi roz - głoś - nie
Son con ten - to di ve - dez - vi qui riu - ni - ti, bra - va gen - te.

Tutti *ff*

Archi

p

Ob.
Fg.

f

Cr.

Ukázka zpěvu Dziemby (dějství IV., scéna XVI, takt 15–19)¹³⁰

Sedláci odpovídají pozdravem – jsou zvyklí na nátlak, ale zpěv je smutný, zní v něm hudební myšlenka z Jontkovy árie.

Pozdravy Stolnika, Janusze a Zofie se nesou ve stejném velkolepém tónu jako u Dziemby; sedláci reagují stejně zdrženlivě jako předtím, pouze v pozdravu adresovanému Zofii zazní tón soucitu s ženou, kterou osud bez viny přivedl do středu neštěstí.

Dziemba je rozružen mírnou reakcí davu a vyzívá je k bouřlivějšímu uvítání. Sedláci zpívají své pozdravy a přání ženichovi a nevěstě hlasitěji, ale stejně nepřesvědčivě. Nyní se zraky shromážděného lidu obracejí k Halce. Následuje sextet (Halka, Zofie, Jontek, Dziemba, Stolnik, Janusz) s prolínajícími se emocemi.

Sextet dvakrát přebírá melodii Halky z její úvodní písně z prvního jednání („*Jako od wichru krzew połamany*“). Nyní jako by se zastavil čas – posluchač se současně seznamuje s myšlenkami jednotlivých postav a celek ukazuje tragiku současné situace i událostí, které přijdou. Po zmateném, útržkovitém projevu svých myšlenek navazuje sbor broukající si opět svou píseň pozdravu. Všichni kromě Jontka a Halky mizí ve dveřích kostela.

Scéna XVII – Duettino. Jontek, stojící u dveří kostela, sleduje svatební obřad a vypráví o něm Halce; ta opět s hořkostí, se zdánlivým klidem, lituje jak ubohou paní, která na svatbě pláče,

¹³⁰ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

tak nevěrného Janusze, který se opět usmívá, zakrýváje svůj zmatek, i sebe. Halčinou hlavou se míhají myšlenky na pomstu a touhy po smrti.

Scéna XVIII. Z kostela se ozve zvuk varhan, pak lidé zpívají prostou modlitbu. Halka slyší tuto modlitbu, která je jedinou útěchou prostého lidu.

Scéna XIX – recitativ a cavatina Halky. Tato velká scéna je rozdělena do tří částí. V první Halka, podléhající přívalu zoufalství, zvolá: „Ha! – dzieciątko nam umiera, z głodu umiera!“¹³¹.

Molto agitato ♩ = 144

HALKA

PIANO

Tutti *ff*

H.

(zrywa się jak gdyby ze snu)
(si scuote, come rinvenendo da un sogno) **Recit.** *p* *lento*

Ha! Dzie-cią-tko nam u-mie-ra, z gło-du u-mie-ra.
Ah! Il bim-bo no-stro muo-re, muo-re di fa-me.

lento

Ukázka z recitativu Halky (akt IV., scéna XIX., takt 1–6)¹³²

¹³¹ „Ha! Děťátko nám umírá. Umírá hlady!“ (překlad vlastní).

¹³² MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

Další částí této scény je dramatický dialog mezi Halkou a violoncellem, které doprovází její zpěv jako stín při její cavatině:

Non troppo lento ♩ = 60

H. *p*

O, mój ma-leń - ki! Któż do tru-mien - ki u - bie - rze
 Le fred - de mem - bra del bin - bo mi - o chi fia che av-

Archi *pp* *dolcissimo*

Cl.

Vc. solo

H.

cię? Spo-wi - je
 - vol - ga in bian - co

legato

Ukázka z cavatiny Halky (akt VI., scéna XIX., takt 33–36)¹³³

Třetí část začíná vzpurným výkřikem na Janusze: „*A serce gdzie... a łzy te moje, te krwawe łzy?*“¹³⁴.

Ke konci zpěvu se v dívčině srdci znovu vzedme vlna rozhořčení a hněvu, tentokrát nejsilnější. „*Za krzywdę moją spałę cię. Hej, Jašku, panie!*“¹³⁵ volá Halka a sbírá dřevu, které zapaluje od lampy před svatou sochou a běží s ním před kostel. Bude to pomsta za celý její pokažený život, pomsta tomu pánovi, který se tvářil, že v ní vidí člověka, ale zacházal s ní jako s hračkou, a pomsta tomu kostelu, v němž tolikrát slyšela o rovnosti lidí před Bohem, o lásce a povinnosti věrnosti, a který teď spojuje svazek Janusze a Zofie.

Pak znovu slyší zpěv lidí, zpívajících v kostele. „*Halka, která předtím stála ve dveřích kostela s hořící pochodní, zatímco zpívá sbor, si nyní, když znovu pohlédla na svého milého, na nevinnou oběť jeho podvodu, Zofii, a především na sedláky smířené s jejich údělem, zakryje oči a zděšena tím, co chtěla udělat, hodí zbraň své pomsty do potoka tekoucí*

¹³³ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

¹³⁴ „*A serce, kde... a ty mé slzy, ty krvavé slzy?*“ (překlad vlastní).

¹³⁵ „*Za svou křivdu tě upálím. Hej, Jašku, pane!*“ (překlad vlastní).

opodál,¹³⁶ stojí v komentáři vydavatele libreta. Halka odhodí pochodeň a zaspívá svému milému na rozloučenou.

Andantino ♩ = 69

Halka

Jaz - bym cię mia - ła za - bić, mój dro - gi,
 Ah, ven - di-car - mi no - non poss'io

Org. Ar. Archi

pp legato

ossia

pp legato

H.

Jaś - ka i pa - na mo - je - go?
 di - te, mio dol - ce si - gno - re?

Ukázka z posledního zpěvu Halky¹³⁷

Scéna XX – závěr opery. Nyní hrdinka naposledy pohlédne ke kostelu, rozbíhá se ke skále a vrhá se do řeky. Naposledy slyšíme motiv Halky, kterým opera začínala. Jontek, který byl v předchozí scéně v kostele, vidí, že skočila ze skály, a běží za ní. Sedláci vycházející z kostela zpívají: „Już za późno“¹³⁸; svatebčané se naivně ptají, kdo to udělal. Dziemba, dbající na pořádek obřadu, přeruší dav a nařídí mu, aby skládal hold novomanželům: „Właśnie teraz

¹³⁶ WOLSKI, Włodzimirz. *Halka*. Vydání II. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1953. (překlad vlastní).

¹³⁷ MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

¹³⁸ „Už je pozdě“ (překlad vlastní).

nadszedł czas skłonić się stanąwszy w koło i zanucić piosnkę wraz.¹³⁹

Čtvrté dějství přineslo kromě rozuzlení dramatické zápletky také konečné prohloubení charakterizace obou hlavních postav, Jontka a Halky. Jontek vykreslený ve druhém dějství plný naděje, že získá svou milou, se pouze oddává touze. Halka se opět vrhá do akce, ale už to není ta zasněná dívka plná nadějí z první poloviny opery, jde o zoufalé hledání východiska z tragické situace; toto východisko nachází ve smrti.

Hudba v tomto dějství je věrným průvodcem vývoje děje: bděle komentuje sebemenší změny nálady, důsledně vede a rozvíjí tok emocionálního obsahu díla.

3.3 Následné opery Stanisława Moniuszka

3.3.1 Flis

Po úspěchu *Halky* získal Moniuszko v roce 1858 dvě nová zadání od vedení varšavské Národní opery – operu o králi Kazimíru Velikém s pracovním názvem *Král selských* podle libreta J. Kozeniowského a jednoaktovou operu *Flis* (v překladu *Vorař*) na libreto W. Bogusławského. První opera byla cenzurou zakázána hned v zárodku, ovšem *Flis* vznikala ohromujícím tempem. Po obdržení libreta se Moniuszko okamžitě pustil do komponování a v polovině srpna, kdy byl skladatel jmenován ředitelem opery ve Vašavě, bylo dílo hotové a mělo být Moniuszkovým debutem ve funkci. Kvůli nemoci a snad i intrikám skladatelových protivníků se premiéra opozdila a konala se až 24. září 1858.

Postavy a hlasové obory			
Antoni	<i>bas</i>	Franek	<i>tenor</i>
Zosia	<i>soprán</i>	Jakub	<i>baryton</i>
Szóstak	<i>bas</i>	Feliks	<i>tenor</i>

Obsazení opery *Flis*

Děj se odehrává nedaleko Varšavy, na břehu Visly, kde žije bohatý rybář Antoni se svou dcerou Zosiou, která miluje mladého voraře Franka. Otec si však nepřeje, aby se jeho dcera vdala za chudého voraře a chce, aby se provdala za lépe zajištěného varšavského kadeřníka Jakuba. Nepomáhají ani žádosti Zosie a Franka, ani přímiluva rybářova přítele Szóstaka. Zoufalý Franek se loučí s Zosiou a vydává se hledat svého bratra, s nímž byl odloučen. Ukáže se, že to ve skutečnosti není nikdo jiný než kadeřník Jakub, který se štěstím z nalezení bratra

¹³⁹ „Právě teď je čas se poklonit, postavit se do kruhu a společně zapět písně“ (překlad vlastní).

vzdává Zosiiny ruky. Svatbě Fracka a Zosii tak už nic nestojí v cestě. Tímto libretem Bogusławski předběhl Smetanovu *Prodanou nevěstu*, jejíž premiéra se konala o sedm let později. Ostatně podobné téma nebylo pro obsah krátkých oper na polské a zahraniční scéně nic neobvyklého.

Opera se dočkala očekávaného úspěchu. Spontánní potlesk se ozval hned po instrumentálním úvodu a zvednutí opony, kdy diváci nespátřili italskou či starověkou scénérii, ale prostý břeh Visly. V tisku byly příznivé ohlasy a stejně jako v případě *Halky* byla následná představení rychle vyprodána.

Tento úspěch Moniuszka příliš nepřekvapil, jelikož apeloval na národní potřeby publika a zrezignoval z tématu, které by mohlo být konfliktní. I v dalších letech byl *Flis* na repertoáru varšavské opery. V letech 1859 a 1860 se hrál neméně často než *Halka*. Objevily se však recenze, které Moniuszka obviňovaly z hlasových problémů tenoristy Dobrského a doporučovaly mu nastudovat Rossiniho. Přesto si *Flis* vydobyl stálé místo na repertoáru nejen Varšavy, ale i dalších operních měst. Například v březnu 1859 se jeho premiéra konala ve Lvově.

3.3.2 Hrabina

Ještě před varšavskou premiérou *Halky* navrhl její libretista Włodzimiez Wolski v dopise z 11. května 1857 skladateli nové libreto, kterému Moniuszko nejprve nevěnoval pozornost. Měl před sebou uvedení *Halky* ve Varšavě, cestu do Paříže a práci na nové opeře, kterou nebyla *Hrabina*, ale *Flis*. Až o dva roky později Moniuszko v jednom ze svých dopisů zmínil, že mimo jiné pracuje na opeře *Hrabina* (*Hraběnka*). Premiéra nové opery se měla konat 1. ledna 1860, ale kvůli skladatelově nemoci musela být odložena na začátek února.

Postavy a hlasové obory			
Hrabina	<i>soprán</i>	Podczaszyc	<i>baryton</i>
Choraży	<i>bas</i>	Dzidzi	<i>tenor</i>
Bronia	<i>soprán</i>	Panna Ewa	<i>sopán</i>
Kazimierz	<i>tenor</i>		

Obsazení opery Hrabina

Pro Moniuszka, jakožto nového dirigenta varšavské opery, byl *Flis* zcela bezpečný projekt, což se nedalo říci o opeře *Hrabina*, jejíž děj byl poněkud riziková záležitost.

Mladá ovdovělá hraběnka pořádá ples, který se má stát významnou společenskou událostí

ve Varšavě. Je pozván mladý hulán¹⁴⁰ Kazimierz, hraběncin obdivovatel. Jelikož je prostý a volnomyslný, nedokáže si zvyknout na strnulé konvence aristokratické společnosti. Svou nešikovností se sám před hraběnkou kompromituje, opouští palác a přidává se k armádě. Postupně zapomíná na hraběnkou a jeho myšlenky se soustředí na bývalou známou Broniu, typickou polskou dívku, jejíž postava symbolizuje polskou vlast. Po návratu do Varšavy odmítá povíšení hraběnkou a otevře své srdce Bronii, kterou si na konec vezme za ženu.

Wolski a Moniuszko sice pod rouškou satiry, ale zcela jednoznačně postavili do protikladu chování aristokratické a venkovské šlechty. Aristokracie svým exhaltovaným a umělým kosmopolitismem působí téměř nepolským chováním v porovnání s chováním venkovské šlechty. To se ne každému líbilo. Józef Sikorski, fakticky moniuszkův ochránce a spojenec, prohlásil, že by si nejraději a bezdůvodně nepřipomínal „*smutnou a ponižující roli části tehdejší společnosti*“¹⁴¹ - těmito slovy potvrdil, že skutečnost polské aristokracie je opakem představ Joachima Lelewela¹⁴², podle něhož aristokracie vedla polský národ, nebo jej dokonce ztělesňovala.

O úspěchu *Hrabiny* rozhodovaly dva aspekty: za prvé apel na zachovávání národních hodnot se v polské společnosti 50. a 60. let 19. století setkal s velkou podporou, za druhé samotná hudební stránka uchvátila publikum. Kritici chválili propojení mazurky s vojenskými fanfárami šlechty. Polonéza z III. dějství se stala hitem opakovaným na mnoha koncertech v samostatné instrumentální verzi.

Kromě dvou nejvýznamnějších Moniuszkových oper - *Halka* a *Straszny dwór* – je *Hrabina* pro enormně silný vliv na publikum považována za třetí nejvýznamnější skladatelovu operu, přestože se hrála především ve Varšavě. Opera představující situaci v hlavním městě Varšavského vévodství nemohla v jiných polských centrech udělat tak velký dojem; jejich historie se příliš lišila v závislosti na umístění v pruských, rakouských nebo ruských částech. Ne nadarmo věnoval Moniuszko klavírní výtah *Hrabiny* publiku „*jako poděkování za laskavé přijetí jeho hudby a povzbuzení do další práce*“.¹⁴³

3.3.3 Verbum nobile

Verbum nobile bylo poprvé nastudováno 1. ledna 1861. I toto dílo složil Moniuszko závratným tempem. Přestože neznáme přesné datum zahájení práce, korespondence s libretistou Janem

¹⁴⁰ Příslušník polské kavalérie.

¹⁴¹ MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov: Wydawnictwo Muzyczne, 1967. s. 396. (překlad vlastní).

¹⁴² Joachim Lelewel (1786–1861), polský historik, geograf, lingvista a politický aktivista.

¹⁴³ MONIUSZKO, Stanisław. *Hrabina. Opera w trzech aktach*. Klavírní výtah. Varšava: Wydawnictwo Muzyczne, 1900. (překlad vlastní).

Chęcińskim¹⁴⁴ dokazuje, že s projektem nezačal dříve než v prvních měsících roku 1860. Samotný fakt premiéry nové opery znovu oživil zájem publika, protože divadlo zůstalo několik týdnů zavřené kvůli protestům souvisejícím snáivštvou tří císařů. Premiéra Moniuszkova nového díla byla také obecně interpretována jako znamení vůle polského národa v konfrontaci s represemi ruského vetřelce.

Tato opera dokazuje, že Moniuszko se velmi zabýval postavením polské aristokracie. Zdá se, že *Verbum nobile* navazuje na tradici tzv. „dramatického polského přísloví“ – krátká a obvykle komická opera, ilustrující v modlitbě jevištní alegorie některé ze známých přísloví. Tento žánr, původně odvozený z francouzské dramaturgie, byl na varšavských scénách nejen v době osvícenství. Také později měl tento žánr mnoho příznivců (např. Karol Lipiński).

Moniuszko toho využil ke sdělení vtipné, ale zjevné kritiky chování polské aristokracie. Libretistou, s nímž spolupracoval, už nebyl Włodzimierz Wolski, ale Jan Chęciński, který měl na svém kontě několik kusů tohoto typu (např. *Zvědavost*, *První krok do pekla* nebo *Tichá voda*). Chęciński se odklonil od alegorie, abstraktní povahy žánru a vytvořil podobenství o společenských vztazích. To se Moniuszkovi velmi líbilo, protože mu to umožnilo znovu vyjádřit svou kritiku aristokracie na jevišti. Název *Verbum nobile*, ušlechtilé čestné slovo symbolizující mravní kodex této společenské vrstvy, v Moniuszkově opeře zastupuje jak přísné zásady šlechty, tak umožňuje satirickým způsobem stigmatizovat jejich smůlu.

Postavy a hlasové obory			
Serwacy Łagoda	<i>bas</i>	Stanisław/Michał	<i>baryton</i>
Marcin Pakuła	<i>baryton</i>	Bartolomiej	<i>bas</i>
Zuzia	<i>soprán</i>		

Obsazení opery *Verbum nobile*

V malém městečku se mladý šlechtic Stanisław seznámí s okouzlující dívkou. Při pronásledování jejího kočáru si vykloubí rameno. O Stanisława se ve svém domě dva měsíce stará Serwacy Łagoda, který se později ukáže jako otec okouzlující dívky, Zuzii. Během Stanisławova pobytu v Łagodově domě se mladý pár do sebe zamiluje. Bohužel se nemohou vzít, protože Serwacy kdysi dal svému starému příteli Marcinovi Pakułovi vznešené čestné slovo – „*verbum nobile*“, že dá svou dceru za ženu jeho synovi. Nyní dává slovo podruhé, že si Zuzia nevezme Stanisława. Stanisław a Zuzia se loučí a zanedlouho přijíždí starý přítel Marcin Pakuł, který ohlašuje brzký příjezd syna Michała. Nakonec se ukáže, že Stanisław je ve skutečnosti Michał, syn Marcina Pakuła, který se za Stanisława vydával, aby se k otci nedonesla zpráva o jeho zranění a příliš ho neznepokojovala. Tím se vyřeší obě

¹⁴⁴ Jan Chęciński (1826–1874), polský spisovatel, libretista a režisér.

„verba nobile“ – Serwacy dá ruku své dcery synu Marcina PakuŃi a Zuzia si nikdy nevezme Stanisława.

Moniuszkovi se díky této opeře také podařilo vytvořit úspěšné dílo bez tenorového partu. Než bylo libreto vytvořeno, navrhl skladatel jeho autorovi obsazení s vynecháním tenoristy Dobrského. Ačkoli se částí varšavského publika tento počín líbil, Dobrského příznivci Moniuszkovi často odporovali, což vedlo ke zpoždění v produkci představení a negativním recenzím. Pokud bylo komponování opery bez tenoru skladatelovým tahem, který elegantním způsobem umožnil zastínit Dobrského, pak to byla úspěšná strategie. Premiéra se uskutečnila 1. ledna 1861. Pro některé pěvce ze souboru varšavské opery se tato opera stala téměř triumfem, díky kterému se na léta zapsali mezi obsazení Moniuszkových operních děl.

3.3.4 Straszny dwór

Straszny dwór, v překladu *Strašidelný zámek* nebo *Strašidelné panství*, bývá označován za Moniuszkovo nejvyzrálejší operní dílo, kromě Halky ve varšavské verzi někdy dokonce za nejvýraznější operu, kterou vytvořil. Význam díla vyplývá nejen z hudebních a uměleckých hodnot, ale také ze společenské situace, ve které vznikalo.

Straszny dwór vznikl jako druhé dílo ve spolupráci s libretistou Chęcińskim. Není známo, zda s prvotní myšlenkou přišel on nebo skladatel. Hotový text každopádně Moniuszka silně oslovil. První informace o práci na této opeře pocházejí z roku 1860 z vilniuských a varšavských novin. Libreto bylo zřejmě hotové před nebo během Moniuszkova druhého pobytu v Paříži, protože si ho nechal poslat. Po návratu se pustil do práce, kterou dokončil na začátku roku 1865.

Postavy a hlasové obory			
Miecznik	<i>baryton</i>	Cześnikowa	<i>sopran</i>
Hanna	<i>soprán</i>	Maciej	<i>baryton</i>
Jadwiga	<i>mezzosoprán</i>	Martra	<i>sopran</i>
Damazya	<i>tenor</i>	Skołuba	<i>bas</i>
Stefan	<i>tenor</i>	Grześ	<i>tenor</i>
Zbigniew	<i>bas</i>	Stara Niewiasta	<i>mezzosopran</i>

Obsazení opery *Straszny dwór*

Opera je literárně i hudebním způsobem propracované podobenství o duchovním stavu polské inteligence té doby. V tehdy populární komedii představili Chęciński a Moniuszko vtípně sérii víceméně obecných narážek na národní obsahy a symboly, které byly kvůli politickým rizikům ještě účinnější.

Po skončení války se dva vojáci, bratři Stefan a Zbigniew, vracejí domů, aby se mohli věnovat klidnému venkovskému životu. Nicméně přísahají vojenskou připravenost, pokud by je jejich vlast povolala. Vracejí do rodného města, dojatě se vítají se svou vlastí a rozhodují se vydat do Kalinowa, kde pro ně Stolnik, jejich zesnulý otec, zanechal peníze u svého přítele Miecznika. Cześnikowa, teta Stefana a Zbigniewa, chce své synovce za každou cenu odradit, protože už jim vyhlédla snoubenky a bojí se, že se zamilují do Miecznikových dcer, což by narušilo její plány. Proto je varuje před Miecznikovým „strašidelným zámkem“ v Kalinowě – je prý už mnoho let pod kletbou a v domě žijí zlí duchové. Stefan a Zbigniew se odmítají nechat zastrašit a podle plánu se vydají se sluhou Maciejem za silvestrového večeru na Miecznikovo panství. Noc stráví ve věži, kde prý straší. Když staré hodiny odbíjejí půlnoc, dějí se divné věci a zdá se, že dva portréty předků ožily. Za to může důvěrný přítel Miecznika, Damazy, který se snaží získat ruku Hanny, a tak se je rozhodl vystrašit a zbavit se tak svých rivalů Stefana a Zbigniewa. Při odjezdu bratři potkají Hannu a Jadwigu, překrásné Miecznikovy dcery, do kterých se ihned zamilují. Nakonec vyjde najevo Damazyho intrika, kvůli které se musí vzdát nároku na krásnou Hannu a Miecznik daruje ruku Hanny Stefanovi a ruku Jadwigy Zbigniewovi.

Světová premiéra se konala 28. září 1865. Nadšení publika bylo podobné jako při varšavské verzi *Halky* – tentokrát nejen kvůli hudební stránce, ale také četným narážkám, při kterých publikum bouřlivě tleskalo. Stejně tomu tak bylo v případě druhého a třetího představení, dokud 5. října nenařídil ruský cenzor odstranění díla z repertoáru. Za Moniuszkova života už nesměl být *Straszny dwór* nikdy proveden ve Varšavě. Hrál se pouze ve Lvově, kde rakouská nadvláda praktikovala liberálnější kulturní politiku. Od té doby se operní dům ve Lvově proslavil uváděním zakázaného díla po dobu celého devatenáctého století.

V Moniuszkově *Strašidelném zámku* prvky národní symboliky na jevišti působily natolik, že první představení bylo vnímáno jako manifest polských aspirací na nezávislost. Melodie, které skladatel napsal, připomínaly známé polonézy Ogińského z konce 18. století. Smutný zpěv o ztrátě matky symbolizoval ztrátu vlasti. Tato symbolika, přítomná na jevišti ihned po pádu ledového povstání, strhla davy a vzbudila žhavé nadšení.

3.3.5 Paria

Moniuszko se toto téma začal zajímat ještě jako osmnáctiletý chlapec. V roce 1836 vyšlo kompletní vydání díla Casimira Delavigne. Do jeho sbírky dramát byl zařazen i příběh, jehož hrdinou byl indický pária¹⁴⁵ Idamor. Statečný Idamor, skrývající svůj původ, vykoná mnoho statečných činů a zachrání zemi před nájezdníky. Za odměnu má dostat ruku Nealy,

¹⁴⁵ Též „nedotýkatelný“, jde o nejnižší a opovrhovanou skupinu v indickém kastovním systému.

dcery velekněze Akebara, která ho miluje. Když vyjde najevo Idamorův nízký původ, protože se zastane svého žebrajícího otce, musí Idamor zemřít. Zaslepenost kastou převáží jeho zásluhy.

Postavy a hlasové obory			
Džares	<i>baryton</i>	Idamor	<i>tenor</i>
Akebar	<i>basbaryton</i>	Rafael	<i>tenor</i>
Neala	<i>mezzosoprán</i>		

Obsazení opery Paria

Drama udělalo na Moniuszka obrovský dojem, a to natolik, že dílo přeložil do polštiny. Dr. Rosołowski, tehdejší Moniuszkův přítel, mu napsal: „*Sám jsem Pariu nečetl, ale znám lidi, kteří ji přes noc přepsali a přikryli krásným obalem*“ (řeč je o Aleksandře Müller, jeho tehdejší snoubence a později skladatelově manželce). Z dopisu se také dozvídáme, že ředitel divadelní společnosti Skibiński se zdráhal text přijmout, snad se obával problému s cenzurou.

Autor zajímavé monografie o Moniuszkovi, Henryk Opieński k dopisu poznamenává: „*Téma Parii ho muselo přitahovat už svým sociálním podtextem, ideově souvisejícím s Halkou, napsanou o devět let později. Delavignův zájem o Pariu v roce 1837 osvětluje Moniuszkův raný duševní vývoj a zároveň ukazuje přímočarost jeho sociálních ideálů, které nepřestaly být základem jeho myšlení až do konce života.*“¹⁴⁶

Začátkem května 1868 byla opera *Paria* uvedena činoherně v překladu Wacława Szymanowského. Moniuszko k tomuto představení napsal hudební ilustraci, která se skládá z přede hry (pravděpodobně psané v době inscenace *Hrabiny*), Hymny na Slunce, Hymny na Božstvo lásky, Svatebního pochodu a Hymny na Boha smrti. Tyto úryvky Moniuszko zařazoval do programu svých skladatelských koncertů.

Ve skladatelově portfoliu se tedy nacházelo poměrně dost skic k budoucí opeře a některé náčrtky napsané v roce 1859, i když šlo jen o volné poznámky. *Paria* zapadá do řady Moniuszkových děl sociálního charakteru, stejně jako nejostřejší *Halka*, lidová idyla *Flis* a polo satirická *Hrabina*. Dalším motivem mohla být naděje, že toto nepolské, údajně mezinárodní téma by mohlo snáze otevřít cestu na západní scény, protože *Halka*, *Hrabina* i *Straszny dwór* se mohly zdát pro kosmopolitní vkus příliš národní. Příznačné je však, že i když podlehl pochopitelnému pokušení uvést svou operu v zahraničí, zvolil si toto téma právě proto, že nebylo národní a mohlo snáze projít cenzurou. Koneckonců *Straszny dwór* byl po několika představeních ve Varšavě zakázán.

¹⁴⁶ OPIEŃSKI, Henryk. *Stanisław Moniuszko*. Poznaň: Wydawnictwo polskie, 1924. s. 235. (překlad vlastní).

Premiéra *Parii* se konala 11. prosince 1869. Nové dílo bylo přijato s vážností a respektem, ale bez nadšení. Podstatu této nálady zachytil kritik Kurieru Warszawského: „*Je těžké toto dílo obdivovat, ale obdivovat se dá.*“¹⁴⁷ Rozsáhlé a četné recenze se této formulaci blížily. Sám Moniuszko považoval tuto operu za „nejvyzrálejší“ ze svých dosavadních děl, neboť do ní vložil všechny své zkušenosti. Opera se na jevišti dlouho neudržela, dočkala se pouhých šesti uvedení, a podobně rychle byla opuštěna i při obnovení ve Varšavě v roce 1917. Hudba a obsah *Parii* získaly obdiv až při premiérách ve Vratislavi (1951) a v Poznani (1958), kde zaujala vážné místo v repertoáru. Ukázalo se totiž, že opera má dostatek kvalit, aby vzbudila zájem soudobého publika.

Hudba *Parii*, kterou napsal zkušený operní skladatel, má mnoho kvalit, které přitahují dnešní posluchače. V popředí stojí brilantní a zároveň lyrická předehra, která se stala výstavním kusem programů symfonických koncertů. Operu zdobí také mistrovské sbory, nejen hieratický, slavnostní úvod, ale i četné hymny a především lyrické, typicky moniuszkovské árie hlavních postav. Především však hudba opery, svižná a přesná, splňuje nároky, které si u oper klademe: oživuje dramatický děj, dosahuje silných účinků ve vrcholných momentech.

Polští skladatelé i sám Moniuszko se v opeře převážně zaměřovali na národní témata. *Paria* je v tomto ohledu výjimkou. V 19. století nikdo v Polsku nenapsal operu na nepolské téma, která by se vyrovnala preciznosti prostředků a hudebního jazyka v *Pariovi*.

¹⁴⁷ WALICKI, Aleksander. *Kurier Warszawski*. č.274, 13.12.1869. (překlad vlastní).

Závěr

Tato diplomová práce přináší krátkou biografii o Stanisławu Moniuszkovi, rozebírá jeho vokální styl a operní tvorbu autora, který patří mezi nejvýznamnější polské skladatele.

Vokální styl Stanisława Moniuszka může přinést určitou problematiku interpretace. Uvedení moniuszkovských pěvců, které skladatel obsazoval do svých děl, nám dává možnost domyslet si autentickou charakteristiku hlasů podle jejich dalších repertoárů. Často tak zjišťujeme, že premiéru zpívaly odlišné typy hlasů, než nám ukazují postupně vznikající tradice. Stejně tak existuje mnoho tóninových verzí či změn v pěveckých partech a áriích. Během svého života totiž skladatel svá díla přepisoval dle potřeb nebo technických požadavků umělců.

Moniuszkovy opery vznikly ve výjimečné době dějin polského národa, kdy se utvářelo polské národní obrození a národní témata byla základem všech uměleckých děl. Dva nejčastěji inscenované tituly – *Halka* a *Straszny dwór* – tvoří základní repertoár všech polských operních domů. Tento repertoár doplňují *Hrabina*, *Flis*, *Verbum nobile* nebo *Paria*.

Analýza problematiky v operním díle Stanisława Moniuszka ukazuje, že postoj konzervativního skladatele, který se nespolehlá na novější postupy a koncepty opery, byl umělci vědomě akceptován. Jeho ideou byla touha vytvořit základní korpus děl polské národní opery, která by našla široké veřejné přijetí v kruzích národního publika, což ho vyprovokovalo k odkazu na tradiční zvuková řešení. Zavedení hudebních prvků pocházejících z polských lidových a populárních děl, souvisejících především s rytmem polských národních tanců, učinilo tato díla srozumitelnými a relevantně přístupnými recepci. Dominance polské stylistiky určovala specifičnost děl, i když do jisté míry lze v Moniuszkových operách vysledovat i vliv zahraničních operních tradic z první poloviny 19. století – francouzských, německých a italských vlivů.

Stanisław Moniuszko, jakožto polský národní autor, není v Čechách příliš rozšířený. Jeho díla, u nás dříve prováděná, postupně ustoupila a skladatel se vymazal z povědomí českých posluchačů i umělců. Cílem práce bylo přiblížit osobnost Stanisława Moniuszka, jeho vokální styl a problematiku interpretace a provést čtenáře skladatelovou operní tvorbou. Pevně věřím, že jsem tento cíl v rámci diplomové práce naplnil.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- BERNATOWICZ, Zofia. *...scribta manent, Pozamuzyczne inspiracje w budowaniu świata dźwięków*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersitetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2013. ISBN: 9788377844014
- CIESIELSKI, Rafał. „*Moniuszko zrobił swoje...?* – postawa twórcza i dzieło Stanisława Moniuszki w myśli krytycznomuzycznej dwudziestolecia międzywojennego. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. 2005.
- DZIADEK, Magdalena. *Meandry recepcji Stanisława Moniuszki*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań, 2005.
- DZIADEK, Magdalena. *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Prrzyjaciół Nauk, 2014. ISBN: 9788376542478.
- DZIADEK, Magdalena. *Życie -- twórczość -- konteksty: eseje o Stanisławie Moniuszce*. Varšava: Narodowe Centrum Kultury, 2019. ISBN: 9788379823772.
- GOLIANEK, Ryszard Daniel. *Moniuszko – Kompendium*, Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019. ISBN: 9788322450475.
- JABŁOŃSKI, Maciej. NOWICKA, Elżbieta.: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki – Rekonesanse*, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2005. ISBN: 8370634370.
- JACHIMIECKI, Zdisław. *Moniuszko*. Krakov, 1961
- JEDLICKI, Jetzy. *Klejnot i bariery społeczne. Przeorazenia szlachectwa polskiego w schyłkowym okresie feudalizmu*, Varšava: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- KOMOROWSKA, Małgorzata. *Moniuszko – do lamusa czy na afisz?. Ruch Muzyczny 2009, č.4. s. 6-8.*
- MILLER, Antoni. *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745-1865)*. Vilnius, 1936.
- POLAŃSKI K., *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, wydání II. Vratislav, 1999. ISBN: 8304044455

- RITTER, Rüdiger. *Stanisław Moniuszko i jego muzyka*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005. ISBN: 9788323235521
- RUDZIŃSKI, Witold. *Halka S. Moniuszki*. II. vydání. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- RUDZIŃSKI, Witold. *Rewelacje moniuszkowskie*, „Ruch Muzyczny“, 1997, č. 1
- RUDZIŃSKI, Witold. *Stanisław Moniuszko : [studia i materiały]*. Část 1. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955.
- RUDZIŃSKI, Witold. *Stanisław Moniuszko : [studia i materiały]*. Část 2. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961.
- RUDZIŃSKI, Witold. *Stanisław Moniuszko i jeho muzyka*. Varšava: Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1970.
- THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. Praha: Dokořán, 2008. ISBN: 9788073632113.
- WALICKI, Aleksander. *Stanisław Moniuszko*, Warszawa, 1873.
- ZIEOWIT, Wojtczak. *Styl wokalny*. In: *Moniuszko. Kompendium*. red. Ryszard Daniel Goliańek. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019. ISBN: 9788322450475.

Prameny

- BIEGAS, Ewa., laureátka 3. ceny Moniuszkovy soutěže [ústní sdělení]. Varšava, 7.9.2022.
- *Gazeta Warszawska*, (1858), č. 2 a č. 36.
- MONIUSZKO, Stanisław. *Flis, opera w 1 akcie*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.
- MONIUSZKO, Stanisław. *Straszny dwór, opera w 4 aktach do słow Jana Chęcińskiego*, klavírní výtah, III. vydání. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
- MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Klavírní výtah. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.

- MONIUSZKO, Stanisław. *Verbum nobile, opera w 1 akcie*, Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954.
- MONIUSZKO, Stanisław. *Halka, opera w 4 aktach*. Partitura. II. wydání. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- MONIUSZKO, Stanisław. *Hrabina. Opera w trzech aktach*. Klavírní výtah. Varšava: Wydawnictwo Muzyczne, 1900.
- MONIUSZKO, Stanisław. *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Krakov: Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- *Národní listy*, roč. 38 (1898), č. 48.
- SMETANA, Bedřich. Veřejný život hudební v Praze II. *Národní listy*, roč. 4 (1864), č. 190
- URBÁNEK, František Augustin. Národní divadlo v Praze. St. Moniuszko: „Halka“. *Dalibor*, roč. 20 (1898), č. 18.
- WOLSKI, Włodzimirz. *Halka*. Vydání II. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1953.