

STEFAN DRAJEWSKI

MUZYCZNE „BĘKARTY” STANISŁAWA MONIUSZKI

WSTĘP

„Balety Moniuszki – margines twórczy czy coś więcej?” – pytał przed laty Tadeusz Kaczyński (Komorowska, „Stanisława Moniuszki muzyki dla baletu” 27). Do dziś pytanie zostało bez odpowiedzi. Wcześniej można by jednak zadać inne: Dlaczego Stanisław Moniuszko nie skomponował wielkiego *ballet d’action* lub baletu romantycznego, tylko głównie dopisywał sceny do cudzych?

Na początek dokonajmy obrachunku. Stanisław Moniuszko oprócz baletu *Na kwaterze* (libretto i choreografia Hipolit Meunier, scenografia Stefan Papée, prapremiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 6 września 1868 r.) skomponował wspólnie z Adamem Münchheimerem muzykę do *Figli szatana* (libretto i scenariusz Virgilio Calori, scenografia Stefan Papée, Michał Groński, prapremiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 1 grudnia 1870 r.), dokomponował kilka numerów do baletu *Monte Christo* Paolo Giorzy (libretto i choreografia Giuseppe Rota, Roman Turczynowicz, scenografia Michał Groński, kostiumy Gustaw Edward Guth i Lucyna Różańska, premiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 27 sierpnia 1866 r.) i *Libelli, czyli Zemsty owadu* Friedricha Flotowa (choreografia Virgilio Calori, kostiumy według rycin Fryderyka Franceschiniego Lucyna Różańska, premiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 11 czerwca 1871 r.). Ponadto w Bibliotece Narodowej zachowało się jeszcze kilka „tanecznych” utworów Moniuszki: *Divertissement Es-dur*, *Walc C-dur* oraz sześć kontredansów pod wspólnym tytułem *Pierrot*y, o których wykorzystaniu nic nie wiemy. Istnieje

Dr STEFAN DRAJEWSKI – Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Wokalistyki, Teorii Muzyki i Edukacji Artystycznej, Katedra Teorii Muzyki; e-mail: sdrajewski@amuz.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0516-4840>.

STEFAN DRAJEWSKI, PhD – Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań, Faculty of Composition, Conducting, Vocal Studies, Music Theory and Artistic Education, Department of Music Theory; e-mail: sdrajewski@amuz.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0516-4840>.

przypuszczenie, że Moniuszko był prawdopodobnie jednym spośród kilkunastu autorów muzyki do baletu *Almea uczennica Amora*¹.

Moniuszko miał świadomość, że jego twórczość baletowa ma charakter użytkowy. W liście do Edwarda Ilcewicza pisał: „Ja piszę muzykę do baletu. Czepiam się [jak – S.D.] tonący gazowych kotylionów! Wątpię, jak widzisz arka zbawienia! Toteż na nią niewiele liczę, a tak tylko piszę, wedle przysłowia: choć bieda to hoc! A zresztą przyniesie ta robota, choć niewiele, ale coś” (Moniuszko 495). Zdzisław Jachimecki porównał twórczość baletową do artykułu dziennikarskiego, w którym kompozytor kompilował cudze pomysły: „Pod prace te nie kładł Moniuszko swojego pełnego nazwiska artystycznego, a chociaż nazwisko jego było na nich uwidocznione, to chciał, żeby je czytano z dodatkiem: „St. M. z twardej konieczności fabrykant muzyki baletowej” (286). Można zaryzykować twierdzenie, że z punktu widzenia twórcy była to działalność zarobkowa, a powstałe w ten sposób dzieła hybrydyczne pod względem autorstwa traktował jak „bękart”. Krytyka również traktowała koprodukcję muzyki baletowej Moniuszki jak dzieci z nieprawego łoża, co potwierdzają badacze krytyki muzycznej: Magdalena Dziadek („Meandry recepcji”) i Rafał Ciesielski („Moniuszko zrobił swoje?”). W żadnym z opublikowanych przez nich artykułów nie pojawia się tytuł baletowy. A przecież w omawianym okresie wystawiano *Na kwaterunku*, *Figle szatana* i *Hrabiego Monte Christo*, po premierach ukazywały się recenzje, chociaż rzadko, w prasie muzycznej. Muzyka baletowa Moniuszki nie zaistniała w dyskursie krytycznym i naukowym (Pudełek, *Warszawski balet*; Komorowska, „Stanisław Moniuszko” i „Stanisława Moniuszki muzyki dla baletu”), czego dowodem jest brak studiów nad tym wycinkiem twórczości autora *Halki*.

Próbując znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego Moniuszko nie skomponował wielkiego baletu *ballet d'action* lub baletu romantycznego, należy zrekonstruować sytuację, w jakiej znalazł się kompozytor, i jaki rezonans jego dokonania w zakresie muzyki baletowej wywoływały. W drugiej części artykułu zostaną zaprezentowane możliwości, jakie współczesnym choreografom stwarza muzyka Moniuszki, w większości ocalała tylko we fragmentach.

MUZYKA BALETOWA – UŻYTKOWA

Stanisław Moniuszko, zanim pojawił się w Warszawie, nawiązał kontakty z teatrami Wilna, dla których komponował muzykę do dramatów. Jachimecki

¹ *Almea uczennica Amora*, kolaż muzyczny, choreografia Virgilio Calori, scenografia Napoleon Romer, premiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 28 stycznia 1872 r. Henryk Liński (74) używa tytułu *Almea czyli córka Amora*.

wymienia *Hamleta* i *Kupca weneckiego* Wiliama Szekspira, *Karpackich górali* Józefa Korzeniowskiego, *Kaspara Hausera* Aniceta Bourgeois’a i Adolphe’a Ennery’ego, *Sabaudkę* tegoż d’Ennery’ego i Gustave’a Lemoine’a (286). Kompozytor, gdziekolwiek podróżował, odwiedzał przybytki Melpomeny, czego ślady możemy znaleźć w listach. Z jednej strony opisuje w nich teatr jako bezduszną maszynę pełną intryg, z drugiej – zamieszcza minirecenzje, w których ocenia solistów, zwraca uwagę na rolę orkiestry, jej skład, przygląda się pracy dyrygentów, komentuje obyczaje teatralne i zachowanie publiczności (Moniuszko 105-106 i 315-316). Moniuszko miał się zająć teatralnych w dużej mierze ze względów zarobkowych. Te doświadczenia zaczęły procentować w Warszawie, kiedy rozpoczął regularną pracę dyrygenta w Teatrze Wielkim i poczuł reguły rządzące sceną.

W 1858 r. Stanisław Moniuszko objął stanowisko dyrygenta, a właściwie dyrektora muzycznego opery polskiej w Teatrze Wielkim w Warszawie. Awans zawdzięczał warszawskiemu sukcesowi *Halki* (1858). Jeszcze tego samego roku odbyła się premiera *Flisa*. Będąc w centrum uwagi innych artystów i publiczności, Moniuszko zaczął otrzymywać nowe zamówienia. Skomponował sceny baletowe do oper Daniela Aubera *Koń spiżowy* (1859) i Ottona Nicolai’a *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1864) oraz *Pas de deux* do baletu *Sylfida* Jeana Schneitzhöffera. To była dość powszechna praktyka w tamtych czasach. Reżyserzy, mając na względzie rangę tańców w *Halce*, dostrzegli w Moniuszce wyobraźnię baletową i zdolność pisania na zamówienie. Czy kompozytor zobaczył przed sobą nową drogę? Sądząc po utanecznieniu *Hrabiny*² i roli tańców w *Strasznym dworze*, kto wie?

27 stycznia 1866 r. odbyła się premiera baletu *Monte-Christo*. Ówczesny dyrektor baletu Teatru Wielkiego w Warszawie, Roman Turczynowicz, sięgnął po modne w Europie pięcioaktowe dzieło Giuseppe Rota z muzyką Paolo Giorzy oparte na powieści Aleksandra Dumasa o tym samym tytule. Wzorem inscenizacji wiedeńskiej choreograf Turczynowicz postanowił, że w Warszawie trzeba dodać temu baletowi trochę polskości. Skomponowanie kilku obrazów muzycznych

² Premiera opery odbyła się 7 lutego 1860 r. w Warszawie. Baletowa wersja *Hrabiny* została zrealizowana w Teatrze Wielkim w Poznaniu 14 listopada 1981 r. Muzykę opracował Krzysztof Meyer, libretto według Włodzimierza Wolskiego stworzyła Janina Pudełek, choreografię przygotował Henryk Konwiński, a scenografię zaprojektował Władysław Wigura. W tytułowej roli wystąpiła Ewa Pawlak. Spektakl nie doczekał się wielu recenzji, ponieważ 13 grudnia 1981 r. wprowadzono stan wojenny. Krzysztof Meyer tak wspomina tę pracę po latach: „Muzyka pozostała całkowicie Moniuszki, niczego nie dokończyłem, tylko wyrzuciłem całą stronę wokálną i w niektórych miejscach przeinstrumentowałem. Poza tym ‘skomprimowałem’ całość do bodaj 50 minut, wybierając najlepsze i najbardziej sceniczne fragmenty” (za: Dziadek, *Opera Poznańska* 283).

zapropozowano nie powszechnie cenionym wówczas twórcom muzyki baletowej, Józefowi Stefaniemu, Gabrielowi Roźnieckiemu czy Jeanowi Schneitzhofferowi, ale właśnie Moniuszce. On sam pisał w liście do przyjaciela: „ukończyłem wielką i ciężką robotę: muzykę do większej połowy baletu ogromnego *Monte Christo*” (Moniuszko 501). Niestety nie zachowała się partytura i trudno dziś ustalić, w jakim procencie Moniuszko ingerował w dzieło Paolo Giorzy. W programie do polskiej prapremiery *Monte-Christo* zachował się spis sekwencji tanecznych i przy pięciu zaznaczono autorstwo polskiego kompozytora:

1. *Polka*
2. *Brindisi*
3. *Tańce i grupy* (Moniuszko)
4. *Pas de deux*
5. *Pięć zmysłów, Menuet i Walc* (Moniuszko)
6. *Kwaciarki, polka*
7. *Albaneza* (Moniuszko)
8. *Mazur* (Moniuszko)
9. *Sen* (Moniuszko)

Trzeba jednak pamiętać, że oprócz tańców balet zawierał sceny pantomiczne, które rozgrywały się na tle muzyki.

Jak krytyka przyjęła muzykę Giorzy i Moniuszki? Recenzent *Dziennika Warszawskiego* pisał wprost o „muzyce pospolitej, nieorganicznej, skomponowanej bez natchnienia a połatanej tylko, która dla słuchaczy przyzwyczajonych pieścić się uchem z namiętnymi i tkliwymi melodiami Adama, w *Giselle* lub *Asmodei*, najmniejszego nie ma uroku” (AL., nr 193 2). Ten sam recenzent w krótkiej notatce dzień po premierze pochwalił fragmenty skomponowane przez Moniuszkę – *Menueta*, *Polkę* i *Albanezę* „(...) menuet w akcie czwartym z muzyką Moniuszki, w którym tańczyły wszystkie koryfejki baletu, i *Polka kwaciarek* (...) w tym samym akcie, jak [...] *Albaneza* wykonana przez p. Stefańską przy udziale czterech koryfejek, najbardziej podobały się widzom” (AL., nr 194 3). Natomiast recenzent *Kuriera Warszawskiego* stwierdził, że „tańce kompozycji naszego mistrza nie ustępują innym jego wyższego polotu utworom” (tamże). Dwa dni po premierze na łamach *Kuriera Codziennego* ukazała się krótka wzmianka: „W balecie *Monte Christo* czasowo jest użyty *Mazur* z opery Stanisława Moniuszki *Straszny dwór*” (6). Dlaczego tak się stało? Paweł Chynowski w programie do wstawienia *Hrabiego Monte Christo* według własnego libretta w 2005 r. zastanawiał się, czy Moniuszko nie zdążył napisać *Mazura*, a może Turczynowicz nie zdołał przygotować na czas choreografii? Istnieje ryzykowna teza, że włą-

czono *Mazura ze Straszego dworu* z powodów politycznych, ponieważ rok wcześniej cenzura zdjęła operę z afisza (Chynowski, „Balet *Hrabia Monte Christo*”¹⁷). Jedno jest pewne: *Mazur* został wydany drukiem w 1866 r. w transkrypcji na fortepian³, a po jakimś czasie został włączony do przedstawienia, o czym zaświadcza notatka w *Kurierze Warszawskim* z 8 kwietnia 1867 r.: „Publiczność (...) nie szczędziła (...) oklasków, które również przypadły w udziale nowemu mazurowi układu dyrektora Turczynowicza, z pełną życia i poezji muzyką dyrektora Moniuszki” (nr 81 2). Wszyscy recenzenci nie kryli podziwu dla scenografii, inscenizacji i choreografii. Szczegółowo rozpisywali się o tańcu w wykonaniu Kamili Stefańskiej, Heleny Cholewickiej, Władysławy Królikowskiej, Aleksandra Tarnowskiego, Ludwika Rządcy...

W 1867 r. stanowisko dyrektora baletu Teatru Wielkiego w Warszawie po Romanie Turczynowiczu objął Hipolit Meunier. Była to doskonała okazja, aby wprowadzić na afisz nowe dzieło baletowe powstałe z myślą o tej konkretnej scenie. Po sukcesie *Monte Christo* pewne było, że kompozytorem będzie Stanisław Moniuszko, a rzecz dotyczyć będzie polskich spraw. Premiera baletu *Na kwaterze* albo *Na kwaterunku* (Moniuszko posługiwał się zamiennie tytułem) odbyła się 6 września 1868 r. Jest to błaża opowiadka o tym, jak Julian, starający się o rękę Katarzyny, chce uniknąć pójścia do wojska. Kiedy do wsi schodzą żołnierze na nocleg, Julian zamyka się w swojej chacie. Tymczasem wojacy zaczynają tańce z wieśniaczkami. Kiedy zaś przyszło się rozlokować po chatach, okazało się, że jedna jest zamknięta. Wiejscy parobkowie wyłamują drzwi i znajdują tam przerażonego Juliana. Narzeczona odwraca się od niego, a żołnierze zakładają mu worek na głowę. Jeden z nich uderza karabinem w podłogę. Julian, myśląc, że to strzał, pada na ziemię. Towarzyszą temu salwy śmiechu, a zawstydzony chłopak zakłada wojskową czapkę na znak, że gotów jest wstąpić do armii. Fabuła miała, a na dodatek trzeba było wprowadzić odrobinę francuszczyzny, by przechytryć cenzurę.

Po premierze Władysław Wiślicki napisał:

(...) być zupełnie oryginalnym w balecie jest rzeczą prawie niepodobną, a przynajmniej niełatwą, treść baletu zwiększa lub zmniejsza te trudności. (...) Balet *Na kwaterze* jest zapełniony scenami mimicznymi, mniej zaś wyrazistymi tańcami,

³ Sprawę *Mazura* połowicznie wyjaśnia Krzysztof Mazur, ale nie odpowiada na pytanie, dlaczego na premierze wykonano *Mazura ze Straszego dworu*. „W ramach muzyki do baletu pt. *Monte Christo* skomponował Moniuszko orkiestrowego *Mazura (F-dur)*, który został opublikowany przez Hölsicka w formie wyciągu na fortepian na dwie ręce. *Mazur* ten nosi znak wydawniczy ‘7’ i wyprodukowano go również techniką miedziorytniczą u Rödera w Lipsku, skąd egzemplarze nadeszły do Warszawy 13 czerwca 1866, a więc na ponad dwa miesiące przed premierą baletu” (Mazur 119).

Moniuszko miał zatem zadanie trudne do spełnienia, jeżeli nie wszędzie był interesującym, oryginalnym, wypływało to głównie z braku scen bardziej ożywionych, mogących natchnąć kompozytora i utrzymać jego werwę. (Wiślicki, nr 172 208).

Recenzentowi *Dziennika Warszawskiego* muzyka Moniuszki „wydała się prześliczną (...) jedną z czystych pereł” (AL., nr 199 1), sprawozdawcę *Kuriera Warszawskiego* zachwyciły zaś „pełna wdzięku polka, energiczny kadryl żołnierski, w którym śpiew francuski (...) jest dominujący” (nr 197 4). Balet Moniuszki nie utrzymał się długo na scenie i na ponad 60 lat popadł w zapomnienie.

Nie udało się nikomu wyjaśnić, dlaczego muzykę do następnego baletu – *Figle szatana* – powierzono Moniuszce i Münchheimerowi. Czyżby brak zaufania do twórcy *Halki* po niezbyt dobrze przyjętym balecie *Na kwaterze*? Nowy dyrektor baletu, Virgilius Calori, ułożył dzieło czteroaktowe w sześciu scenach. Była to fantastyczno-baśniowa opowieść o lekkomyślnym studencie, jego narzeczonej, diabłach i różnych potworach, ziejących ogniem, rosnących i malejących na przemian. Moniuszko skomponował muzykę do trzech pierwszych obrazów, a Münchheimer do kolejnych trzech. Z partytury baletu w całości zachowały się kompozycje Münchheimera, a Moniuszki tylko we fragmentach, na których widnieją tytuły tańców: *Le singe et le nègre*, *Gallop*, *L'Onde*, *L'entrée des dames*. Premiera odbyła się 1 grudnia 1870 r.

Wacław Szymanowski skrytykował libretto:

Całość (...) nudna, a to największa wada, zwłaszcza dla baletu, który żadną wewnętrzną zaletą braku chwilowego zajęcia wynagrodzić nie zdoła. Sądźmy, że przy zręcznie ułożonym librecie, chociażby tylko skopiowanym z tylu baletów czarodziejskich nieznanymi jeszcze naszej scenie, można by rzecz mniejszym kosztem opędzić. (279)

Krytyk zwracał uwagę, że w tym balecie można poprzestawiać sceny i nic się nie stanie. Władysław Wiślicki, z kolei komplementował kompozytorów, którzy jego zdaniem

wywiązali się nader umiejętnie z zadania, szczególnie wszystkie sceny mimiczne, malowniczo łąwydatnione, szczęśliwie przeprowadzone tak pod względem kolorytu, jak jasności, różnorodności pomysłów instrumentacji. W tańcach znów charakterystyczne rytmy, żywość, werwa, przyjemnie pozwalają słuchać tej baletowej muzyki. Obraz drugi z muzyką Moniuszki i obraz piąty z muzyką Münchheimera najlepiej się udały kompozytorom. (nr 285 380)

Recenzent *Kuriera Warszawskiego* muzykę podsumował jako „bardzo huczną, strojną, bogatą instrumentalnie, ale równie ubogą w oryginalność jak nowe *Figle szatana*” (nr 267 2). Bardziej od muzyki spodobała mu się strona plastyczna i taneczna widowiska: „balet olśniewający głównie efektami dekoracji, kostiumów

i maszynerii. Przymiotnika olśniewający użyliśmy bez przesady” (nr 267 2). Mimo zastrzeżeń krytyki *Figle szatana* utrzymały się na afiszu dość długo.

W następnym roku Caroli postanowił wystawić kolejny balet „czarodziejski”: *Libellę czyli Zemstę owadu* Flotowa. Calori poprosił kompozytorów – w tym na pewno Moniuszkę – o dokończonowanie kilku scen. Z zachowanych fragmentów partytury udało się zidentyfikować dwa tańce autorstwa Moniuszki: *Styrienne* i *Bauerntanz*. Dwuaktowy balet spodobał się publiczności, ale nie przypadł do gustu krytykom. Sprawozdawca muzyczny *Kuriera Warszawskiego* ironizował:

Chcielibyśmy opowiedzieć czytelnikom naszym treść Zemsty owadów [sic!]. Lecz przyznamy się szczerze do zupełnej nieudolności w odgadywaniu treści baletu. (...) Możemy tylko powiedzieć, że cała rzesza skrzydlatych owadów niewolniczo posłuszną była czarodziejce *Libelli* (pannie Lamarc), która mściła się na biednej wieśniaczce (pannie Cholewickiej) za doznaną krzywdę. (nr 127 1).

BALETY DO SKŁADANIA

Z perspektywy XXI wieku wynika, że trzy balety, w które był zaangażowany Moniuszko: *Na kwaterze*, *Figle szatana* i *Hrabia Monte Christo* wpisują się w typ kultury określany przez Lawrence’a Lessiga jako *read/write* (37). Są idealnym materiałem do adaptacji, przepisywania i remiksowania, praktyk powszechnie stosowanych w kulturze współczesnej.

„Adaptacja – jak twierdzi Małgorzata Sugiera – to pojęcie dość stare, odnoszące się zwykle do kwalifikacji rodzajowej czy gatunkowej” („Teksty dla współczesnego teatru” 45). Chodzi w niej raczej o uruchomienie pamięci kulturowej. Doskonałym przykładem strategii adaptacyjnych są losy baletu *Na kwaterze*.

Jako pierwszy zabiegu adaptacji baletu *Na kwaterze* dokonał Piotr Zajlich, zmieniając tytuł (*Na postoju*; libretto i choreografia Piotr Zajlich, scenografia Józef Wodyński, premiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 13 maja 1931 r.). Choreograf przeniósł akcję na polską wieś w czasy Księstwa Warszawskiego. Felicjan Szopski krótko i celnie skwitował odkrycie Zajlicha: „Byłby [balet *Na kwaterze*] bardzo miłym widowiskiem (...), musiałby jednak pokazać się w bardzo misternym opracowaniu scenicznym, jakiego nie ma wznowienie obecne” (Szopski 9). Mimo to był grany przez kilka sezonów⁴. Mateusz Gliński zwrócił

⁴ *Na kwaterze* w 1925 r. wystawił Maksymilian Statkiewicz w Operze Poznańskiej. Zmienił tytuł na *Manewry jesienne*. Scenografię zaprojektował Stanisław Jarocki. 3 maja 1938 r. wznowiono *Na kwaterze* w Warszawie jako widowisko plenerowe z udziałem kilku plutonów Szkoły Pod-

uwagę, że „dzieło to, choć nie należy do najokazalszych wzorów talentu kompozytora, zawiera jednak wiele pięknej muzyki. Ma w sobie werwę i swojski humor” (228).

Zygmunt Patkowski (libretto i choreografia) poszedł krok dalej w realizacji wrocławskiej (scenografia Stanisław Jarocki, premiera w Operze Wrocławskiej 4 czerwca 1952 r.). Odał dzieło Moniuszki z patriotycznej patyny i zamienił w „(...) prawdziwe cacko wdzięku i pogody. (...) skomponował nową wersję, prościutką, pełną uśmiechu i zdrowego humoru. Dowcipne, bardzo interesujące i dobrze skomponowane tańce tworzą piękną całość” (Dzieduszycki 8). Bogdan Wolczyński (libretto, inscenizacja i choreografia) w inscenizacji gliwickiej (dekoracje Jerzy Jeleński, kostiumy Anna Rachel, premiera w Operetce Śląskiej w Gliwicach 28 czerwca 1969 r.) postawił na rodzajowość scenek pantomimicznych przeplatanych tańcami.

Wielkie nadzieje wiązano z inscenizacją Janiny Jarzynówny-Sobczak, która podjęła się realizacji baletu Moniuszki w Teatrze Wielkim w Łodzi (scenografia Bonawentura Kudlicz, reżyseria i choreografia Janina Jarzynówna-Sobczak i Piotr Schulz, dekoracje i kostiumy Adam Kilian, premiera w Teatrze Wielkim w Łodzi 24 października 1970 r.). Nowe libretto trudno odczytać z nielicznych recenzji. Wynika z nich tylko, że okazało się fiaskiem: „(...) z żartu baletowego stał się żartem z publiczności” (Chynowski, „Trzy balety” 12). Teresa Wojciechowska po premierze napisała: „Po scenie wierzgali i grzebali nóżką ułani przystrojeni w jakieś okropne końskie siodła, ni to satyry, ni kuce” (Wojciechowska 9). Natomiast Gustaw Klauzner w Gdańsku powrócił do wersji libretta Zajlicha (choreografia Gustaw Klauzner, scenografia Stanisław Bernaś, premiera w Operze Bałtyckiej 7 kwietnia 1979 r.). Janina Pudełek uznała ten zabieg za właściwy:

Klauzner wybrał słuszną metodę. Dobrze rozplanował akcję, a zadania aktorskie wtopił w miarę możliwości w taniec, dzięki czemu bląhą fabułą baletu przekazał czytelnice, bez udziwnień i nadmiaru pantomimy. Choreografie oparł na tańcu klasycznym, w który oszczędnie wplótł elementy tańców polskich. (Pudełek, „Baletowa wiosna” 12)

Najśmielej z baletem Moniuszki obszedł się w XXI wieku Henryk Konwiński, który połączył *Verbum nobile* i *Na kwaterunku*⁵ w jedną całość dramaturgiczną. Akcja spektaklu zaczyna się od *Verbum nobile*. W tle choreograf i reżyser

chorążych Piechoty w mundurach historycznych, konnego oddziału szwoleżerów i orkiestry wojskowej (Turska 209).

⁵ *Verbum nobile* i *Na kwaterunku*, czyli *Noc Świętojańska albo Sobótka*, muzyka Stanisław Moniuszko, libretto, inscenizacja, reżyseria i choreografia Henryk Konwiński, scenografia Alicja Patyniak, premiera w Operze Śląskiej w Bytomiu 30 maja 2015 r.

w jednej osobie wkomponował obecność tancerzy, którzy w drugiej części przejmą rolę protagonistów, a bohaterowie opery, pozostając nadal na scenie, usuną się na dalszy plan. Operę kończy wymarsz oddziału żołnierzy na ćwiczenia. Druga część – baletowa – rozgrywa się w obejściu dworku. Jak pisze Konwiński w programie operowym:

(...) dziewczęta przygotowują się do *Sobótki*, wijąc wianki z zebranych ziół, traw i kwiatów. Prym wiodą Marysia i Zosia, kuzynki Zuzi, córki Serwacego. Zuzia to właścicielka dworku, świeżo zaślubiona Stanisławowi, synowi szlachcica Marcina. Sobótkowe zajęcia dziewcząt przerywają żołnierze wracający z ćwiczeń. Gospodarze dworku witają ich gościnnie, a dziewczęta nadzwyczaj radośnie. Pani Róża – rezydentka – usiłuje zadbać, by radość dziewcząt i żołnierzy nie zmieniała się w nadmierną swawolę. Zapada zmrok, czar *Nocy Świętojańskiej* bierze we władanie mieszkańców dworku, stacjonujących żołnierzy, a także panią Różę.

Bohaterowie opery i baletu zostali na użytek spektaklu skojarzeni rodzinnie, co tłumaczy obecność jednych i drugich w obu częściach. Powstała zgrabna opowieść o Polsce szlacheckiej, wyśpiewana i opowiedziana techniką tańca klasycznego. Choreografowie *Na kwaterunku*, dokonując zabiegów adaptacyjnych libretta, szanowali muzykę Moniuszki. Wszyscy mniej lub bardziej pozostawali wierni technice tańca klasycznego z odwołaniem się do tańców ludowych (stylizacja). Żaden nie odważył się na radykalizm i nie użył techniki tańca współczesnego, by zatańczyć muzykę Moniuszki. Również w warstwie scenograficzno-kostiumowej powojenne realizacje pozostały mniej lub bardziej w zgodzie z tradycją kultury XIX wieku.

Krokiem bardziej radykalnym w stosunku do adaptacji jest przepisywanie, które można zdefiniować następująco:

(...) dotyczy raczej przenoszenia i adaptacji treści, problemów, a także metaforyki i dyskursów w ramy innego stylu myślenia. (...) nie jest ważne, czy odbiorca zna (...) wszystkie odniesienia. Najważniejsze, żeby rozpoznał, że one gdzieś istnieją i nie ma do czynienia z tworem organicznym i oryginalnym. („Teksty dla współczesnego teatru” 45)

Takim „przepisanym” baletem są z pewnością *Figle szatana* Rafała Augustyna. Trzyaktowy balet Stanisława Moniuszki i Adama Münchheimera *Figle szatana* po ponad stu latach od prapremiery okazał się niezwykle atrakcyjny dla twórców baletowych (muzyka Rafał Augustyn, Stanisław Moniuszko i Adam Münchheimer, libretto Janina Pudełek, choreografia Witold Gruca, scenografia Małgorzata Treutler, premiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 27 maja 1988 r.). Janina Pudełek w materiale literackim dostrzegła potencjał na stworzenie zupełnie nowej opowieści, która odpowiadałaby percepcji młodego widza tak pod względem treści, jak i długości trwania spektaklu. Autorka z pierwowzoru zaczerpnęła

jedną scenę, która rozgrywa się na maskaradzie w warszawskim Teatrze Wielkim i pozwoliła choreografowi na ułożenie barwnej ferii różnorodnych tańców. W teatrze umieściła wszystkie przygody Rinaldo i Heleny, których prześladuje zakochana w Rinaldo diaboliczna Scintilla. Miłość – jak to w bajkach bywa – zdolna jest jednak pokonać nawet knowania diablicy. Perspektywa librecistki narzuciła styl pracy Rafałowi Augustynowi, który z zachowanej partytury wybrał tylko fragmenty, niektóre zinstrumentował i uzupełnił własnym materiałem muzycznym, zmieniając kolejność scen i tańców. „Okolo jednej trzeciej muzyki napisałam na nowo – pisał Augustyn – czasami tylko posiłkując się oryginalnymi motywami” (Augustyn, „Kto skomponował *Figle szatana*” 17). Kompozytor nie chce zdradzić, które fragmenty są czyje. Z analizy partytury trudno odgadnąć. Marzy mu się wykonanie koncertowe połączone ze zgaduj-zgadula:

(...) na dwanaście (wliczając niewykonywaną uwerturę) numerów obecnej wersji baletu, pięć napisał Münchheimer, dwie – Moniuszko, trzy – wyżej podpisany. Jeden numer to znacznie rozszerzona i uzupełniona nowym materiałem muzyka Münchheimera, a jeszcze inny – kompilacja pomysłów Moniuszki z nowym materiałem. Wszystkie – prócz jednego – fragmenty Moniuszkowskie są przeze mnie zinstrumentowane, zazwyczaj z zachowanego wyciągu lub *particella*. Większość numerów Münchheimera nieco rozbudowałem, a dwa drobne retusze zawdzięczam nagraniu w wersji A. Rezlera. Barwna instrumentacja Münchheimerowska jest w zasadzie pozostawiona bez zmian (Augustyn, „Kto skomponował *Figle szatana*” 17)⁶

Sposób potraktowania pierwowzoru przez Janinę Pudełek i Rafała Augustyna spotkał się z wizją choreografa Witolda Grucy. W efekcie powstał balet, który Mirosław M. Bujko określił jako „landszafcik z epoki triumfów Taglionich” (Bujko 10). Wszyscy recenzenci podkreślali choreograficzny rozmach, polot i dowcip nowej wersji *Figli szatana* (Chynowski, „System” 7; Antos 10; Popkowicz-Tajchert 4). Działania Janiny Pudełek i Rafała Augustyna to przepisanie dzieła już istniejącego. Powstał balet jednoaktowy w typie *divertissement* o zupełnie nowej fabule i narracji muzycznej, choć rozpoznawalnym pierwowzorze. Janina Pudełek zaproponowała inną historię miłosną, zachowując postaci i tytuł pierwowzoru. Zadania tytułowego Szatana przerzuciła na diaboliczną Scintillę, co z perspektywy krytyki feministycznej mogłoby sugerować nowy trop interpretacyjny. Rafał Augustyn zachował się jak redaktor: przyciął, oczyścił, zinstrumentował fragmenty partytury Moniuszki i Münchheimera, a powstałe „dziury” uzupełnił oryginalną muzyką własną, tworząc jednolitą stylistycznie całość.

⁶ Rafał Augustyn odwołuje się do nagrania Arnolda Rezlera, który przygotował *Suitę* na podstawie *Figli szatana*, fragmentów skomponowanych tylko przez Adama Münchheimera. Partytura tego opracowania zaginęła.

Jeśli przyjmiemy, że Janina Pudełek i Rafał Augustyn przepisali trzyaktowy balet Stanisława Moniuszki i Adama Münchheimera, to Ewelina Sojecka przepisała ich wersję jednoaktową (muzyka Augustyn Bloch, inscenizacja i choreografia Ewelina Sojecka, scenografia Małgorzata Słoniowska, premiera w Operze Wrocławskiej 24 listopada 2007 r.). Choreografka wyrzuciła z libretta postać fertycznej Klotyldy i jej partnera Wodzireja, skreśliła kilka tańców i rozbudowaną scenę czarów. „W jej koncepcji rzecz dzieje się na bankiecie popremierowym” – mówi Rafał Augustyn („Jestem typem przerabiacza”). Zniknęły też akcenty warszawskie. Ponętna diablica próbuje mieszać szyki parze zakochanych. Te ucieszne perypetie Ewelina Sojecka poprzeplatała zabawnymi obrazkami tanecznymi, na co zwrócił uwagę Daniel Cichy: „Cieszył oko zjawiskowy układ stóp tancerek w drugim obrazie i scena skrępowanego tańca wśród czerwonych frędzli” (18). Natomiast Olgierd Pisarenko zachwyił się „(...) tajemniczym męskim *pas de cinq* z latarkami” (30). Sojecka wykorzystała w swoim spektaklu różne techniki tańca, zdecydowanie bardziej zbliżając *Figle szatana* do współczesnego widza.

Bardziej ekstremalną formą przepisania jest remiks, który można zdefiniować jako nową wersję dzieła, powstałą „(...) w wyniku przeróbki, polegającej na dodawaniu/usuwaniu lub zmianie elementów oryginału” (Świątkowska). Zgodnie z tą definicją remiks zachowuje ślady dzieła pierwotnego, komunikując swoje źródło poprzez tytuł, elementy treściowe czy strukturę gatunkową dzieła.

Przykładem baletowego remiksu dzieła Moniuszki są: gdyńska wersja *Figli szatana* (muzyka Stanisław Moniuszko w opracowaniu Mieczysława Krzyńskiego, inscenizacja i libretto Jerzy Wasłowski, scenografia Jan Marcin Szancer, premiera w Teatrze Muzycznym w Gdyni 29 lipca 1969 r.) i nowa wersja *Hrabiego Monte Christo* (koncepcja muzyczna, libretto, inscenizacja Paweł Chynowski, redakcja i opracowanie muzyki Antoni Gref, choreografia Waldemar Wołk-Karaczewski, scenografia Ryszard Kaja, premiera w Teatrze Wielkim w Poznaniu 7 maja 2005 r.).

Nie zachowały się ani partytura, ani libretto gdyńskiej inscenizacji *Figli szatana*. Udało się odnaleźć tylko jedną recenzję, na której podstawie możemy się domyślać, jakim zabiegom została poddana oryginalna partytura. Sławomir Sierecki donosi: „Żmudna praca badawcza Mieczysława Krzyńskiego pozwoliła mu wyeliminować muzykę Münchheimera, całość bardziej skondensować, a następnie włączyć utwory Moniuszki istniejące dotąd w rękopisach” (6). Tym razem możemy powiedzieć, że mamy do czynienia z remiksem. Autor nowego opracowania partytury wyabstrahował tylko fragmenty jednego współtwórcy i uzupełnił całość innymi jego kompozycjami. Niestety nie możemy powiedzieć, jakimi.

Rafał Augustyn, który miał w ręku wyciąg fortepianowy partytury Krzyńskiego, nie zwrócił uwagi, że wykorzystał on inne utwory Moniuszki (Augustyn, „Kto skomponował *Figle szatana*” 17). Recenzent gdyńskiej wersji *Figli szatana* do-wodzi, że „(...) powstało oryginalne dzieło Moniuszki, chociaż w tym kształ-cie..., nigdy nieznanie samemu kompozytorowi” (Sierecki 6). Wybory muzyczne zmusiły choreografa – Jerzego Wasłowskiego – do stworzenia nowego libretta, które, sądząc po zachowanej recenzji, w głównych zarysach wierne było pierwo-wzorowi, ale sprowadzone do wymiaru baletu jednoaktowego.

Zabieg Krzyńskiego był w połowie XX wieku w Polsce nieśmiałą próbą remiksu baletowego, chociaż praktyką na gruncie muzyki nie nową. Znacznie dalej poszedł Paweł Chynowski już w XXI wieku, który postanowił nie tyle zrekonstruować, ile w pełni zremiksować balet *Hrabia Monte Christo*.

Pierwsze założenie było takie, że balet musi być oparty tylko na muzyce Stanisława Moniuszki. Tymczasem z partytury zostały fragmenty i cytowany wcześniej spis numerów. Nic natomiast nie było wiadomo o muzyce ilustrującej sceny pantomimiczne. Po żmudnych kwerendach archiwalnych i odnalezieniu *Divertissement Es-dur*, *Walca C-dur*, sześciu kontredansów pod wspólnym tytułem *Pierroty* oraz *Pas de deux* do baletu *Sylfida* Jeana Schneitzhöffera, Paweł Chynowski postanowił je włączyć do swojej wersji baletu *Hrabia Monte Christo*.

W 2005 r. Chynowski pisał:

Nie mam pewności, czy kompozycje te mają coś wspólnego z zagubionymi frag-mentami z *Hrabiego Monte Christo*, ale jest to bardzo prawdopodobne. Zwłaszcza owo *Divertissement Es-dur* doskonale współgra mi z sekwencją *Snu*, która towa-rzyszyła wtedy finałowemu obrazowi baletu (i tak też wykorzystałem tę muzykę, ale w innym miejscu). Nie bacząc jednak na pochodzenie odnalezionych utworów, od razu postanowiłem włączyć je do nowej partytury *Hrabiego Monte Christo* (...). („Balet” 19)

Do zachowanego oryginału i odnalezionych utworów Paweł Chynowski dodał kompozycje Moniuszki powstałe w tym samym mniej więcej okresie twórczości. Ostatecznie powstał następujący scenariusz muzyczny:

Uwertura

Akt I

Muzyka baletowa do opery *Kumoszki z Windsoru* Otta Nikolaia

Taniec hiszpański (Albaneza) z baletu Hrabia Monte Christo

Taniec cygański z sielanki Jawnuta

Na kwaterze, nr 3, *Allegro*

Pierroty, sześć kontredansów na orkiestrę

Na kwaterze, nr 12, *Pas de deux* i *Allegretto*

Polka „Leokadia” na orkiestrę
Na kwaterze, nr 6, *Kadryl wiejski*
Na kwaterze, nr 7, *Allegro non troppo i Presto*
 Uwertura do opery *Paria* wg opracowania Władysława Ormickiego (fragment)

Akt II

Marsz żalobny Antoniego Orłowskiego na orkiestrę (fragmenty)
Divertissement Es-dur, muzyka baletowa
Walc C-dur na orkiestrę
Na kwaterze, nr 5, *Meno mosso i Molto vivace*
Pas de deux do baletu *Sylfida* Jeana Schneitzhöffera (fragment)
Na kwaterze, nr 5, *Allegro i Moderato*
Na kwaterze, nr 9, *Maestoso, Moderato i Allegro*
Na kwaterze, nr 12, *Allegretto* (Walc)
Pas de deux do baletu *Sylfida* Jeana Schneitzhöffera (fragmenty)

Akt III

Polonez koncertowy A-dur na wielką orkiestrę
Na kwaterze, nr 6 (fragment)
Na kwaterze, nr 13, *Moderato* (Kadryl)
Na kwaterze, nr 12, *Allegretto, Walc i Coda*
Na kwaterze, nr 7, 9 i 12 (fragmenty)
Mazur z baletu *Hrabia Monte Christo*
 Uwertura do opery *Paria* wg opracowania Grzegorza Fitelberga (fragmenty)

Apoteoza

Adagio na motywach Moniuszkowskich. (Chynowski, *Hrabia Monte Christo*)⁷

Scenariusz muzyczny Pawła Chynowskiego zredagował Antoni Gref, kierownik muzyczny poznańskiej premiery. Zadbał o płynne przejścia między fragmentami tak, aby muzyka stanowiła logiczną całość. Antoni Gref, wykorzystując motywy Moniuszkowskie, stworzył ponadto uwerturę i apoteozę.

Tak radykalna zmiana warstwy muzycznej baletu *Hrabia Monte Christo* zaproponowana przez Chynowskiego pociągnęła za sobą daleko idące rewizje w librecie Giuseppe Roty. Aby uzasadnić Moniuszkowskie rytmy i motywy, trzeba było wprowadzić wątek polski. W powieści Aleksandra Dumasa, która legła u podstaw oryginalnej baletowej historii, nie ma Polaków. Tymczasem w wersji Chynowskiego na powracającego do portu Dantesa czekają nie tylko jego francuscy przyjaciele. Wśród nich znajduje się emerytowany polski generał napoleoński, mieszkający w 1815 r. pod Marsylią. On jednak czeka na statek „Danzing”, którym ma przyплыć jego nieletnia córka Hania (a później Hanna),

⁷ Boldem zaznaczono oryginalne fragmenty baletu *Hrabia Monte Christo* dokonowane przez Moniuszkę w 1866 r.

która zastąpi powieściową piękność o imieniu Haydée. Autorowi libretta zależało, aby dramaturgia wynikała z narracji muzycznej. Mimo drastycznych zabiegów dramaturgicznych i muzycznych powieściowy pierwowzór jest czytelny. Powstał balet w stylu romantycznym, taki, jaki miał szansę zaistnieć, gdyby Stanisław Moniuszko spotkał na swojej drodze utalentowanego librecistę i choreografa.

ZAKOŃCZENIE

Wydawać by się mogło, że Moniuszko był predestynowany do stworzenia *ballet d'action* lub wielkiego baletu romantycznego z wykorzystaniem polskiej muzyki ludowej i tańców narodowych. Dowodem jest świadome ich użycie w kształtowaniu dramaturgii *Halki*, *Strasznego dworu* i szczególnie *Hrabiny*. Tak się jednak nie stało. Odpowiedzi należy szukać w sferze pozaartystycznej. Jednoaktowy balet *Na kwaterze* w zamyśle ideowym miał być na wskroś polski, może jeszcze bez wielkiego rozmachu, ale nasz rodzimy, narodowy. Tymczasem cenzura pokrzyżowała plany i trzeba mu było nadać obcy – francuski rys. Polski nie było na mapie świata. Po klęsce powstania styczniowego Polacy odwrócili się od rozrywki, do której w tamtych czasach zaliczano balet. Rząd carski z jednej strony cenzurował działalność teatrów, z drugiej strony – mając świadomość rozrywkowej roli baletu – silnie go popierał. Stąd za dyrekcji Moniuszki Teatr Wielki w Warszawie mógł się pochwalić zespołem baletowym na europejskim poziomie. Drugim czynnikiem, który zadecydował o takim „baletowym losie” kompozytora, była obsada stanowiska dyrektora baletu. Roman Turczynowicz kończył karierę, kiedy Moniuszko pojawił się w Warszawie. Hipolit Meunier był świetnym pedagogiem, ale przeciętnym choreografem. Virgilio Calori był uznanym włoskim baletmistrem, ale schlebiał baletom typu fantastycznego *divertissements*. Chociaż jako cudzoziemiec mniej się liczył z cenzurą i już po śmierci Moniuszki wystawił na wskroś polskiego *Pana Twardowskiego* z muzyką Adolfa Sonnenfelda. Moniuszce zabrakło artystycznego partnera – choreografa. Moniuszko nie spotkał się z choreografem, który dorównywałby mu talentem, nie stworzył twórczego tandemu, który w balecie zwykle gwarantuje sukces.

To co było słabością za życia Stanisława Moniuszki – dopisywanie scen do popularnych baletów i jedyny autorski balet o dość „luźnej” fabule i „składankowej” narracji muzycznej – stało się ich zaletą w realizacjach scenicznych XX i XXI wieku. Okazały się, używając porównania z powieścią do składania (np. twórczość Juilo Cortázara), baletami do składania. Taka sytuacja spowodowała uruchomienie wyobraźni twórców współczesnych. Nic nikogo nie ogra-

niczało. Choreografowie, dysponując fragmentami partytur, poddawali je re-cyklingowi. Składali po swojemu, dopisując lub redukując zachowane części dzieł, współsprawstwo w sztuce może być bowiem zaletą. Podobnie postępowali libreciści z fabułą.

W kulturze *read/write* (do odczytu i zapisu) nie powstają zbyt często arcy-dzieła, nie powstają dzieła wyjątkowo oryginalne. Za to stare utwory odżywają, dzięki zabiegom typu adaptacja, przepisanie czy remiks, otrzymują nowe życie. Tak jak „bękarty” muzyczne, czyli balety Stanisława Moniuszki. Są – jak sugerował Kaczyński – w takim samym stopniu „marginiesem twórczym”, jak i dumą kompozytora, ponieważ są ciągle pożywką dla innych twórców.

BIBLIOGRAFIA

- AL. Teatra warszawskie. *Dziennik Warszawski*, nr 190, 1866, s. 3.
- AL. Teatra warszawskie. *Dziennik Warszawski*, nr 194, 1866, ss. 1-2.
- AL. Teatra warszawskie, *Dziennik Warszawski*, nr 199, 1868, ss. 1-2.
- Antos, Włodzimierz. „Baletowy tryptyk”. *Rzeczywistość*, nr 37, 1988, s. 10.
- Augustyn, Rafał. „Kto skomponował *Figle szatana*”. *Program do spektaklu Figle szatana*. Teatr Wielki w Warszawie, 1988, ss. 16-17.
- Augustyn, Rafał. „Jestem typem przerabiacza”. *Odra*, nr 2, 2008, ss. 60-63.
- Bujko, Mirosław M. „Dla dorosłych i dla dzieci”. *Odrodzenie*, nr 26, 1988, s. 10.
- Cichy, Daniel. „Na dobry początek”. *Tygodnik Powszechny*, nr 48, 2007, s. 18.
- Ciesielski, Rafał. „Moniuszko zrobił swoje? – postawa twórcza i dzieło Stanisława Moniuszki w myśli krytycznomuzycznej dwudziestolecia międzywojennego”. *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesans*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2005, ss. 161-182.
- Ciesielski, Rafał. „Stanisław Moniuszko w polskiej krytyce muzycznej (1945-1989)”. *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Małgorzata Dziadek i Elżbieta Nowicka. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014, ss. 349-383.
- Chynowski, Paweł. „Trzy balety, trzy poziomy”. *Ruch Muzyczny*, nr 3, 1971, ss. 1-13.
- Chynowski, Paweł. „System Witolda Grucy i Hansa van Manena”. *Życie Warszawy*, nr 143, 1988, s. 7.
- Chynowski, Paweł. „Balet *Hrabia Monte Christo*”. *Program do spektaklu 'Hrabia Monte Christo'*. Teatr Wielki w Poznaniu, 2005, ss. 12-20.
- Chynowski, Paweł. *Hrabia Monte Christo*, maszynopis libretta udostępniony przez autora [brak roku].
- Dziadek, Małgorzata. „Meandry recepcji Stanisława Moniuszki na przełomie XI i XX wieku”. *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesans*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka (red). Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2005, ss. 151-159.
- Dziadek, Małgorzata. *Opera Poznańska 1919-2005. Dzieje sceny i myśli*. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.

- Dzieduszycki, Wojciech. „Flis’ i ‘Na Kwaterunku’”. *Gazeta Robotnicza*, nr 136, 1952, s. 5.
- Gliński, Mateusz. „Z opery i sal koncertowych. Warszawa”. *Muzyka*, nr 4-6, 1931. Ss. 226-237.
- Jachimecki, Zdzisław. *Stanisław Moniuszko*. Wydawnictwo Gebethner & Wolff, 1922.
- Komorowska, Małgorzata. „Stanisław Moniuszko – kompozytor Muzyki baletowej”. W: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesans*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2005, ss. 73-88.
- Komorowska, Małgorzata. „Stanisława Moniuszki muzyki dla baletu”. *Program do spektaklu ‘Hrabia Monte Christo’*. Teatr Wielki w Poznaniu, 2005, ss. 24-27.
- Konwiński, Henryk. „Libretto ‘Verbum nobile’ i ‘Na kwaterunku, czyli Noc Świętojańska albo Sobótka’”. *Program do spektaklu „Verbum nobile” i „Na kwaterunku”, czyli Noc Świętojańska albo Sobótka*. Opera Śląska, 2015, (brak numeracji stron).
- Kurier Codzienny*, nr 195, 1866, s. 6.
- Kurier Warszawski*, nr 194, 1866, s. 3.
- Kurier Warszawski*, nr 195, 1866, s. 6.
- Kurier Warszawski*, nr 81, 1867, s. 2.
- Kurier Warszawski*, nr 197, 1868, s. 4.
- Kurier Warszawski*, nr 267, 1870, s. 2.
- Kurier Warszawski*, nr 127, 1871, s. 1.
- Lessig, Lawrence. *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*. Tłum. Rafał Próchnik, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Liński, Henryk. „Taniec artystyczny. Balet”. *Taniec*. T. 2, red. Mateusz Gliński, Nakładem miesięcznika „Muzyka”, 1930, ss. 5-99.
- Mazur, Krzysztof. *Pierwodruki Stanisława Moniuszki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Moniuszko, Stanisław. *Listy zebrane*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1969.
- Pisarenko, Olgierd. „Figle i rzeczy poważne”. *Ruch Muzyczny*, nr 2, 2008, ss. 30-31.
- Popkowicz-Tajchert, Renata. „Na serio i żartem”. *Słowo Powszechne*, nr 117, 1988, s. 4.
- Pudełek, Janina. „Baletowa wiosna zaczyna się na wybrzeżu”. *Teatr*, nr 12, 1979, s. 12-13.
- Pudełek, Janina. *Warszawski balet w latach 1867-1915*. Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1981.
- Sierecki, Sławomir. „Imć Pan Moniuszko zjechał do Gdyni”. *Wieczór Wybrzeża*, nr 177, 1969, s. 6.
- Szopski, Felicjan. „Trzy balety”. *Kurier Warszawski*, nr 132, 1931, s. 9.
- Szymanowski, Wacław. „Przegląd teatralny”. *Tygodnik Ilustrowany*, 154, 1870, ss. 279-280.
- Świątkowska, Wanda. *Remiks*, W: *Encyklopedia teatru polskiego*, www.encyklopediateatru.pl/hasla/351/remiks.
- „Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków, albo kto zastąpił dramaturga?”. Rozmawiają Mateusz Borowski, Beata Guzczalska, Maja Kleczewska, Günter Senkel, Małgorzata Sugiera, Feridun Zaimoglu. *Didaskalia*, nr 83, 2008, ss. 43-49.
- Turska, Irena. *Przewodnik baletowy*, PWM, 1989.
- Wiślicki, Władysław. „Przegląd muzyczny”. *Kłosy*, nr 172, 1868, ss. 207-208.
- Wiślicki, Władysław. „Przegląd muzyczny”. *Kłosy*, nr 285, 1870, ss. 279-280.
- Wojciechowska, Teresa. „Wieczór baletów polskich”. *Odgłosy*, nr 45, 1970, s. 9.

MUZYCZNE „BĘKARTY” STANISŁAWA MONIUSZKI

Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie twórczości baletowej Stanisława Moniuszki i jej recepcji scenicznej w XX i XXI wieku. Podstawą analizy są balety kompozytora w oparciu o zachowane partytury, recenzje i wypowiedzi realizatorów towarzyszące premierom oraz zapisy wideo spektakli. W pierwszej części artykułu zostały omówione prapremiery. Z analizy wynika, że nie wszystkie dzieła odniosły sukces za życia kompozytora, ponieważ on traktował tę twórczość w dużej mierze jako użytkową albo nie spotkała się ona z zainteresowaniem wybitnych choreografów jemu współczesnych. W drugiej części artykułu została przeprowadzona analiza scenicznych realizacji muzyki baletowej Moniuszki w drugiej połowie XX wieku i pierwszych dwóch dekadach XXI wieku, z której wynika, że jego balety, zachowane głównie we fragmentach, nadają się do nowych technik teatralnych, takich jak adaptacja, przepisanie i remiks.

Słowa kluczowe: balet; muzyka baletowa; choreografia; remiks; teatr operowy

STANISŁAW MONIUSZKO'S MUSICAL "BASTARDS"

Summary

This article seeks to answer the question of why Stanisław Moniuszko never composed a grand *ballet d'action* or a romantic ballet, but rather added scenes to other composers' works. Another aim is to see how the preserved fragments of Moniuszko's compositions may be used by contemporary choreographers. To this end, the author has attempted to reconstruct the context in which the composer wrote his ballets and see how they resonated with his contemporaries. The second part of the article constitutes an analysis of choreographic performances of Moniuszko's ballet music in the latter half of the 20th century and the first two decades of the 21st one. While the research has revealed that the composer did not seem to attract particularly inspiring choreographers, his works, or rather their fragments, may indeed fit innovative theatrical techniques such as remixes, collages or copying.

Keywords: ballet; ballet music; choreography; remix; opera theater