

KRZYSZTOF BOBRZECKI

Akademia Muzyczna w Gdańsku

Operowy świat ballad Stanisława Moniuszki

Jesienią 1837 roku osiemnastoletni wówczas Stanisław Moniuszko po raz pierwszy postawił swą stopę w Berlinie. Przygnała go tu nie tyle ciekawość wielkiego świata, ale przede wszystkim chęć pogłębienia swej muzycznej wiedzy. Decyzja o wyjeździe nie mogła być łatwa – w Mińsku pozostali wszyscy domownicy, a w Wilnie tęskniąca narzeczona, Aleksandra Müller. Młody mężczyzna gorycz tęsknoty za ukochaną próbował osłodzić sobie przeświadczeniem, że pogłębiając studia muzyczne, inwestuje w ich wspólną przyszłość.

W Berlinie Moniuszko znalazł się pod skrzydłami Carla Friedricha Rungenhagena, dyrektora słynnej *Singakademie*. To pod jego kierunkiem zgłębiał tajniki harmonii, kontrapunktu, instrumentacji i dyrygentury. Studia teoretyczne uzupełniał o praktykę, którą zdobywał, prowadząc korepetycje ze śpiewakami i chórem¹.

W 1838 roku, dzięki poparciu Rungenhagena, berlińskie wydawnictwo *Bote-Bock* opublikowało trzy pieśni Stanisława Moniuszki do słów Adama Mickiewicza w przekładzie Blankenseego². Zdzisław Jachimecki podkreśla, że wydanie drukiem pierwszych pieśni młodego kompozytora może być uznawane za epokowe wydarzenie w historii muzyki polskiej³. Pojawienie się pierwszych śpiewów Moniuszki spotkało się w kraju z dużym zainteresowaniem. Spragnionym kultury rodakom brakowało repertuaru polskiego, zwłaszcza pieśniarskiego. Utwory Karola Kurpińskiego, Józefa Elsnera, Jana Stefaniego i innych kompozytorów warszawskich nie były bowiem w owym czasie zbyt rozpowszechnione. W salonach wykonywano najczęściej arie z włoskich lub francuskich oper, polskie zaś utwory wokalne, jeżeli już były wykonywane, miały postać prostych, najczęściej

¹ W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1969, s. 46.

² Były to *Sen*, *Niepewność*, i *Do D. D. (Moja pieszczotka)*. Za: Z. Jachimecki, *Moniuszko*, Kraków 1983, s. 35.

³ Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 35.

ośmiotaktowych zwrotek z akompaniamentem. Często, jeżeli melodia szczególnie przypadła do gustu słuchaczom, podkładano do niej słowa kilku różnych wierszy⁴.

Erwin Nowaczyk w swym katalogu pieśni Moniuszki wymienia 304 utwory na głos z towarzyszeniem instrumentu, z czego większość (268) ukazała się w 12 *Śpiewnikach domowych*⁵. Publikację pierwszego z nich poprzedziło wystąpienie kompozytora na łamach „Tygodnika Petersburskiego”, które ukazało się w 1842 roku. Moniuszko w swoistym artystycznym *credo* wyraził pragnienie wypełnienia istniejącej luki i stworzenia polskiej pieśni artystycznej: „Nie roszcząc sobie praw do wyższego w muzyce talentu, atoli związany łaskawym, a może zbyt pobłażliwym przyjęciem, jakie moje pierwsze ogłoszone próbki muzyczne dla siebie zjednać potrafiły, ośmielam się ile mi mój talent pozwala, do pomnożenia repertorium śpiewów narodowych. Śpiewnik mój zawierać będzie zbiór śpiewów na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu. Wiersze starałem się wybierać z najlepszych naszych poetów (...) będąc tego przekonania, że te utwory najwięcej charakteru i barwy krajowej okazywały. Nadto poważylem się jeszcze doświadczyć zupełnie nowej u nas formy śpiewu, którą w opowiadaniu naiwnym o *Dziadku i babie* w rodzaju baśni gminnych usiłowałem objawić. Bo jeżeli piękne poezje połączone z piękną muzyką zdolne są otworzyć sobie wstęp do ucha i serca najmniej muzycznego, która się mniej szczęśliwie uda przy poezji celującej zyszcze dla siebie pobłażanie: a to, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, nigdy się mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli podobać się nie przestanie. (...) Pod wpływem takiego natchnienia układane śpiewy moje, chociaż mieszczące w sobie różnego rodzaju muzykę, dążność i charakter jednak mają krajowy”⁶.

Ambicją kompozytora było więc tworzenie muzyki do tekstów najwybitniejszych polskich poetów. W związku z tym Moniuszko chętnie sięgał po poezję Adama Mickiewicza, Jana Czeczota, Władysława Syrokomli, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Józefa Korzeniowskiego czy Jana Kochanowskiego. Choć większość pieśni powstała z inspiracji poezją rodzimą, kompozytor nie ograniczał się tylko do niej. Dowodem zainteresowania kompozytora literaturą obcą są muzyczne opracowania tekstów francuskich (V. Hugo, P.J. de Béranger), niemieckich (J.W. Goethe, H. Heine), angielskich (G. Byron, W. Scott), włoskich (A. Bonoldi) czy rosyjskich (wiele tekstów nieznanymi autorów).

Świat liryki wokalne Moniuszki zadziwia swoją różnorodnością. Wśród jej gatunków Mieczysław Tomaszewski wyszczególnia piosenkę sielską i dumkę, romans i balladę, śpiewy historyczne i dumy, piosenkę taneczną i charakterystyczną,

⁴ Tamże, s. 36.

⁵ E. Nowaczyk. *Pieśni solowe Moniuszki*, Kraków 1954.

⁶ Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 41-42.

sceny dramatyczne i pieśni liryczne⁷. Różnorodność form pieśni Moniuszki jest odpowiedzią na różnorodne potrzeby społeczne. Krótkie, stosunkowo łatwe do zaśpiewania piosenki zwrotkowe komponowane były z myślą o amatorach dysponujących ograniczonymi możliwościami wykonawczymi. Wśród takich znalazły się również miniatury tworzone z myślą o dzieciach. Z drugiej strony wieloczęściowe, wymagające utwory balladowe przeznaczone były dla śpiewaków zawodowych.

Właśnie na gruncie pieśni balladowej był Moniuszko prekursorem, jeżeli chodzi o twórczość rodzimą. Doskonale zdawał sobie z tego sprawę, o czym świadczy wzmianka w cytowanym fragmencie o pieśni *Dziad i baba*, którą nazywa kompozytor „zupełnie nową u nas formą śpiewu”⁸. Z formą tą zetknął się kompozytor w czasie swych studiów w Berlinie, gdzie usłyszeć musiał kompozycje prekursora ballady jako formy przekomponowanej: Johanna Rudolfa Zumsteega oraz kontynuatorów jego myśli: Carla Loewe i Franza Schuberta.

Początków ballady poszukiwać należy w średniowieczu. Włoskie słowo *ballare* oznacza *tańczyć*, pierwotnie była więc ona utworem o charakterze tanecznym. Z biegiem czasu elementy taneczne zaczęły jednak ustępować na rzecz coraz bardziej wyszukanej budowy muzycznej i wzrastającej roli tekstu poetyckiego. Szczególny rozkwit formy balladowej przypada na wiek XIV. Ballada zaistniała wówczas jako kunsztowna forma liryczna wykonywana w zamkach królewskich i na dworach książęcych⁹. Ten rodzaj pieśni wykształcił się w ramach rycerskiej poezji trubadurów i truverów, której tematyką była głównie miłość dworska.

W XVIII i XIX wieku ballada rozwijała się w oderwaniu od swego pierwotnego źródła, jakim była muzyka, stając się formą poetycką, która łączyła w sobie cechy liryki (nastrojowość, emocjonalność), epiki (fabuła, obecność narratora) i dramatu (dialogi, akcja). Cechą charakterystyczną romantycznej ballady była obecność pierwiastków ludowych i nadprzyrodzonych. Jako forma poetycka miała budowę zwrotkową. Ballada jako gatunek muzyki wokalnejszej była po prostu umuzyycznieniem tekstu literackiego, a najprostszy typ wokalnejszej ballady, odpowiadając architekturze pierwowzoru poetyckiego, także przybierał formę zwrotkową. Opracowanie kolejnych strof tekstu literackiego według identycznego schematu muzycznego budzić musiało sprzeciw tych kompozytorów, którym przyświecała idea jak najpełniejszego zespolenia poezji i muzyki. Idea ta doprowadziła do ukształtowania się gatunku romantycznej ballady wokalnejszej jako wieloczęściowej pieśni solowej.

⁷ M. Tomaszewski, *Mickiewicz u źródeł liryki wokalnejszej Stanisława Moniuszki*, [w:] J. Krassowski (red.), *Dzieło muzyczne. Między inspiracją a refleksją*, Seria „Prace specjalne”, z. 55, Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki, Gdańsk 1998, s. 105.

⁸ Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 42.

⁹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne. Pieśń*, Kraków 1974, s. 113.

Wspomniana różnorodność pierwiastków literackich (liryka, epika, dramat) ballady jako gatunku literackiego pociągała za sobą dążenie do różnicowania muzycznego opracowania, którego wzorem mógł stać się inny gatunek muzyki wokalne, mianowicie opera. O ile w operze tradycyjny podział obejmuje recytatywy, arie, duety oraz ensemble, w balladach wyodrębnić możemy fragmenty, w których przeważa element deklamacyjno-recytacyjny w opozycji do ustępów liryczno-aryjnych, odpowiednika zaś duetów szukać należy we fragmentach dialogowanych. Obok nich ważną rolę odgrywają również ustępy instrumentalne występujące na początku, w środku i w zakończeniu utworu. Przywołać one na myśl mogą uwerturę i *intermezzo* operowe, tym bardziej że często ich materiał motywiczny wykorzystany jest w toku utworu.

Krąg pieśni balladowych Moniuszki powstał niemal wyłącznie do słów Adama Mickiewicza. Są to *Świtezianka* (wyd. 1843 r., *I Śpiewnik domowy*), *Rybka* (wyd. 1859 r., *VI Śpiewnik domowy*), *Powrót taty* (wyd. 1859 r., *VI Śpiewnik domowy*), *Czaty* (wyd. 1851 r., *III Śpiewnik domowy*) i *Trzech Budrysów* (I wyd. 1840 r., pieśń ta znalazła się w *XII Śpiewniku domowym* wyd. w 1910 r.)¹⁰. Balladami powstałymi z inspiracji twórczością innych poetów są *Magda karczmarka* (sł. Ludwik Szyrmer, wyd. 1845 r., *II Śpiewnik domowy*) oraz *Księżę Magnus i Trolla* (przekł. Lucjana Siemieńskiego, wyd. 1845 r., *II Śpiewnik domowy*). Do nurtu pieśni zbliżających się swą formą do ballady przekomponowanej zaliczyć również można takie pieśni, jak: *Dziad i baba* (sł. J.I. Kraszewski, wyd. 1843 r., *I Śpiewnik domowy*) czy *Żal dziewczyny* (sł. Ludwik Szyrmer, wyd. 1843 r., *I Śpiewnik domowy*).

Świtezianka i *Rybka* znajdują się wśród tych Mickiewiczowskich ballad, w których element fantastyczny, surrealny wysuwa się szczególnie na plan pierwszy. Pobudziły one wyobraźnię Moniuszki do skomponowania najbardziej rozbudowanych pieśni, w których obecność pierwiastka operowego staje się najbardziej czytelna. Pewne analogie w muzycznym opracowaniu tych dwóch pieśni dają się wytłumaczyć pokrewieństwem poetyckim Mickiewiczowskiego tekstu. Z kolei *Czaty*, *Trzech budrysów* czy *Powrót taty*, oddalając się od tematyki fantastycznej, przybierają również skromniejszą, bardziej zwartą formę. Jednak także w nich zaobserwować można zarysowujący się podział na ustępy deklamacyjne i aryjne.

Analizując warstwę literacką ballad Moniuszki, zauważyć należy dostrzegalną przewagę fragmentów epickich, a więc opisowych, czy też opowiadających bieżące wydarzenia, nad ustępami lirycznymi. Skłonić to musiało kompozytora do poszukiwania różnych form i muzycznych środków wyrazowych dla jak najpełniejszego oddania deklamacyjnego charakteru tekstu.

¹⁰ Do słów Mickiewicza Moniuszko skomponował również balladę na solistów, chór i orkiestrę *Pani Twardowska*. Jako utwór wykraczający poza ramy pieśni solowej nie stanowi ona przedmiotu niniejszych rozważań.

Wyodrębnić więc można, po pierwsze, fragmenty o charakterze recytatywu *secco*, gdzie linia wokalna wspierana jest co jakiś czas krótkimi akordami lub rozpościera się na tle jednego wybrzmiewającego akordu. Z tego rodzaju ustępami częściej zetkniemy się przede wszystkim w *Świteziance* i *Rybce*, a więc w bardziej rozbudowanych balladach „fantastycznych”. Taki typ recytatywu pojawia się zwykle w tych momentach, w których Moniuszko pragnie szczególnie uwypuklić niezwykłość opisywanych zjawisk bądź też podkreślić napięcie dramatyczne. W ten sposób opracowany jest tekst w *Rybce*. Zrozpaczona dziewczyna na chwilę przed samobójczym skokiem do jeziora przypomina sobie o swym małym dziecku, czy też ten, gdy narrator opisuje nagłe i tajemnicze wyschnięcie rzeki. W *Świteziance* recytatywem *secco* jest m.in. fragment odnoszący się do tajemniczej dziewczyny (*Skąd przyszła, darmo śledzić kto pragnie...*), czy też opisujący moment złożenia przez strzelca przysięgi wierności. W *Czatach*, wykorzystując recytatyw *secco*, Moniuszko buduje muzyczne napięcie chwili, gdy Kozak celuje ze strzelby do kochanka wojewodziny. Zwrócić należy uwagę, że fragmenty recytatywne często u Moniuszki oddzielają kolejne części pieśni. Bronisława Wójcikówna porównuje tym samym ich funkcję do funkcji *intermezza*¹¹.

Drugim rodzajem muzycznego opracowania tekstu są fragmenty, które zbliżają się w swym charakterze do melorecytacji, której jednak towarzyszy akompaniament fortepianu znacznie bardziej rozbudowany w swej formie niż w przypadku recytatywu *secco*. Dostrzec tu można pewne analogie z recytatywem *accompagnato* lub *arioso*. Frazę wokalną charakteryzuje w tych miejscach znacznie większa śpiewność oraz mniejsza dowolność agogiczno-rytmiczna, ogranicza ją bowiem muzyczna organizacja partii instrumentalnej. Melodia głosu budowana jest przez bliskie interwały głównie sekund i tercji, zaś niewielki *ambitus* ma za zadanie jak najbardziej zbliżyć ją do mowy. Szczególny przypadek takiego rozwiązania znajdziemy w *Rybce* i *Świteziance*, w których głos na kolejnych sylabach tekstu powtarza dźwięki tej samej wysokości.

Po trzecie, w niektórych balladach Moniuszki spotkać się możemy również z takim rodzajem frazy wokalnej, która wymaga od śpiewaka bardzo szybkiego i sprawnego artykulacyjnie podawania tekstu. Taki sposób kształtowania frazy stosuje Moniuszko dla oddania dynamicznego rozwoju akcji dramatycznej, czasem również wykorzystuje ten efekt dla podkreślenia komizmu sytuacji. Ustępy te budzić mogą w tych przypadkach uzasadnione skojarzenia z jakże efektownym *parlando* wyjętym z kart oper *buffa*. Ów efekt komiczny dostrzeżemy w *Czatach*, Moniuszko zastosował go także w pieśni *Dziad i baba*, w niezwykle żywiołowej i zaciętej jak na dwoje schorowanych staruszków kłótni, o to, kto pierwszy pożegna się z życiem i kto ma otworzyć drzwi pukającej śmierci.

¹¹ B. Wójcikówna, *Szkice muzykologiczne*, Warszawa-Kraków-Lublin-Łódź-Poznań-Wilno-Zakopane 1923, s. 29.

Wymienione przeze mnie sposoby deklamacyjnego opracowania tekstu literackiego odpowiadają zwłaszcza tym fragmentom ballad, w których komunikatywna funkcja tekstu Mickiewicza wysuwa się na plan pierwszy¹². Inną formę znajduje Moniuszko dla fragmentów, w których chce wypuklić pierwiastek liryczny. Są to zwykle te ustępy, w których sami bohaterowie opisywanych wydarzeń artykułują swe wewnętrzne przeżycia czy też emocje. Te fragmenty, jako najbardziej śpiewne, stają się w tych „minioperach”, jakimi są ballady, ekwiwalentem arii. Przykłady znaleźć możemy w większości z nich. W *Powrocie taty* fragmentem liryczno-aryjnym jest utrzymany w dynamice *piano* opatrzony oznaczeniem *dolce* monolog zbrojcy. W *Czatach* cała środkowa część, a więc scena obserwowana z ukrycia przez wojewodę i Kozaka, to pełen gorzkich wyrzutów, acz niezwykle śpiewny wywód kochanka wojewodziny. W *Trzech Budrysach* najbardziej kantylenowy jest ten fragment monologu starego Budrysa, w którym zachęca on syna do sprowadzenia z kraju Lachów synowej, i wspomina swą umarłą żonę, Polkę. W *Świteziance* doliczyć się możemy kilku ustępów zbliżających się swym charakterem do operowej arii. Pierwsze dwa, a więc śpiew strzelca i odpowiedź dziewczyny, mogą być uznane za duet, gdyż obydwie te części jednocześnie wspólny materiał melodyczny. Fragmenty liryczno-aryjne ballad Stanisława Moniuszki swym charakterem i często zwrotkową formą nawiązują do muzyki ludowej. Podobne analogie znaleźć można w licznych ariach operowych Moniuszki, których melodyka głęboko zakorzeniona jest w tradycjach muzyki narodowej.

Próbując analizować analogie między balladami Moniuszki a operą, nie sposób pominąć w rozważaniach partii instrumentalnej. Jej rola w balladach Moniuszki znacznie wykracza poza funkcję zwykłego akompaniamentu dla partii wokalne, rozumianego jako najprostsza harmonizacja melodii. Fortepian nie tylko pełni tu rolę substytutu orkiestry, ale także dzięki zastosowaniu przez Moniuszkę środków muzycznego malarstwa, onomatopei czy jak w *Magdzie karczmarce* fragmentów tanecznych zdaje się także w pewnym stopniu zastępować pozostałe elementy inscenizacji operowej, takie jak scenografia czy ruch sceniczny. Kompozytor wykorzystuje możliwości instrumentu także do niezwykle sugestywnego budowania nastroju pieśni, co szczególnie widoczne jest we wstępach. Choć nie wszystkie Moniuszkowskie ballady otwiera preludium instrumentalne (nie ma go w *Czatach*, *Dziadzie i babie*, *Powrocie taty*), tam jednak, gdzie się pojawia, pełni ono podobną funkcję jak uwertura operowa.

Sześciotaktowy wstęp *Świtezianki* już od pierwszych taktów nasycony jest aurą tajemniczości (dynamika *piano*, tonacja h-moll), zapowiadając mroczne wydarzenia, zanim jeszcze padną jakiegokolwiek słowa. Choć charakter i faktura tego

¹² A. Matracka-Kościelna, *Twórczość pieśniarska Moniuszki do tekstów Mickiewicza*, [w:] Z. Chechlińska (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX, Studia i materiały*, t. 4, Warszawa 1980, s. 96.

instrumentalnego preludium mają oczywiście charakter kameralny, Andrzej Tuchowski dostrzega w nim podobieństwo do pierwszych taktów otwierających *Symfonię h-moll* Franza Schuberta¹³. Materiał motywiczny zaprezentowany we wstępie *Świtezianki* w różnych wariantach przewijać się będzie kilkakrotnie w toku pieśni, podobnie w *Trzech Budrysach*, gdzie temat zaprezentowany we wstępie również oparty jest na motywie rozłożonego trójdźwięku mollowego.

W pieśni *Rybka*, tak jak w przypadku *Świtezianki*, wstęp niezwykle sugestywnie buduje nastrój dramatyczny pieśni. Szybkie tempo, *tremolando* partii basowej, ponad którym to wznosi się, to znów opada figuracyjna linia partii prawej ręki, zapowiadają nieszczęśliwe wydarzenia, które za chwilę rozegrają się przed oczyma słuchacza. Muzyka ta również odczytana być może jako próba odmalowania uczuć, jakie targają młodą dziewczyną, którą zdradzona miłość skłoni za chwilę do rzucenia się w toń jeziora. Dla innych odbiorców być może owe sześć taktów wstępu fortepianowego *Rybki* będzie niezwykle plastyczną próbą odmalowania wzburzonych wód jeziora, dla nich muzyka ta pełnić będzie funkcję ekwiwalentu scenografii operowej. Wiele przykładów muzycznego malarstwa odnajdzie również słuchacz w balladzie *Magda karczmarzka*. Moniuszce udaje się w partii fortepianowej tej pieśni zakląć całą wiejską kapelę przygrywającą do tańca diabelskim gościom karczmy mrocznego mazura.

Podsumowując tezy zawarte w niniejszym artykule, zauważyć należy wiele paralelizmów łączących wieloczęściowe ballady Stanisława Moniuszki z gatunkiem opery. Obok wymienionych, zawartych w partyturze, a więc wynikających z muzycznego opracowania tekstu poetyckiego przez Moniuszkę, jeszcze jeden czynnik wspólny dla obu tych gatunków powinien zostać wskazany. Są to wymagania, jakie stawia przed wykonawcami muzyka i tekst. Obok techniki wokalne i pianistycznej, dla których te rozbudowane pieśni Moniuszki stawiają wysoką poprzeczkę, konieczna jest również niezwykła wrażliwość na słowo i chęć, a także umiejętność wykreowania przez wykonawców świata przedstawionego w tekście poetyckim. Umiejętność równa, a czasem nawet przewyższająca wymagania, jakim sprostać muszą śpiewacy występujący na scenie. Śpiewak operowy w budowaniu swojej postaci wspomóc się bowiem może kostiumem, ruchem scenicznym, a jego sukces jest wypadkową pracy nie tylko jego samego, ale także całego sztabu ludzi, z reżyserem, scenografem, wreszcie partnerami scenicznymi. Sukces śpiewaka kameralisty zależy tylko od jego umiejętności wokalnych i aktorskich oraz oczywiście od dobrej współpracy z wrażliwym pianistą.

¹³ A. Tuchowski, *W kręgu ballady romantycznej: „Świtezianka” Mickiewicza jako źródło inspiracji w twórczości Chopina i Moniuszki*, [w:] M. Tomaszewski (red.), *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, Seria „Muzyka i liryka” t. 9, Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 156.

Bibliografia

- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne. Pieśń*, PWM, Kraków 1974.
- Jachimecki Zdzisław, *Moniuszko*, PWM, Kraków 1983.
- Matracka-Kościelna Alicja, *Twórczość pieśniarska Moniuszki do tekstów Mickiewicza*, [w:] Zofia Chechlińska (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX w., Studia i materiały*, t. 4, PWN, Warszawa 1980.
- Nowaczyk Erwin, *Pieśni solowe Moniuszki*, PWM, Kraków 1954.
- Rudziński Witold, *Moniuszko*, PWM, Kraków 1969.
- Tomaszewski Mieczysław, *Mickiewicz u źródeł liryki wokalne Stanisława Moniuszki*, [w:] Janusz Krassowski (red.), *Dzieło muzyczne. Między inspiracją a refleksją*, Seria „Prace specjalne” t. 55, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki, Gdańsk 1998.
- Tuchowski Andrzej, *W kręgu ballady romantycznej: „Świtezianka” Mickiewicza jako źródło inspiracji w twórczości Chopina i Moniuszki*, [w:] Mieczysław Tomaszewski (red.), *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, Seria „Muzyka i liryka” t. 9, Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Wójcikówna Bronisława, *Szkice muzykologiczne*, Gebetner i Wolf, Warszawa-Kraków-Lublin-Łódź-Poznań-Wilno-Zakopane 1923.

Summary

Operatic World of Stanisław Moniuszko's Ballades

The first set of Stanisław Moniuszko's songs was published in 1838 in Berlin. The nineteen-year composer studied then under Carl Friedrich Rungenhagen. Throughout his whole life Moniuszko composed over 300 songs for solo voice and instrument. Among them, there are the most simple ones, dedicated to be performed by amateurs. But there are also many songs, often with the complicated inner formal structure, that may be a challenge even for professional musicians. This category of works includes especially Moniuszko's ballades. They are mainly settings of Adam Mickiewicz's poetry. The narrative poetic text inspired Moniuszko to seek various forms of musical expression. In his ballades one may recognize some elements from another genre of vocal music, namely opera. There are some excerpts, that are set as *recitativo secco* or *accompagnato*. In other places Moniuszko uses fast *parlando*, most likely inspired by the *opera buffa*. Lyrical *cantilena* parts connote opera arias, while the dialogue passages may be viewed as duets. Moniuszko attributed to piano part in his ballades such significance, that it may be considered as an equivalent of an operatic orchestra. The composer also often uses technique of musical painting, which to a certain extent can replace stage scenography.