ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA
VOL. II, 13 SECTIO FF 1984

Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS

Lech LUDOROWSKI

Operetki Aleksandra Fredry

Оперетты Александра Фредро

Les opérettes d'Alexendre Fredro

Typ problematyki prezentowanej w niniejszej pracy należy do zagadnień nader rzadko uprawianych w badaniach polonistycznych,[1] ale (jak się okazuje) równie nieczęsto podnoszonych przez muzykologów. A może tu interesować wspólny przecież dla obu dyscyplin przedmiot poznania: owe formy muzyczne: komedia muzyczna i libretto operowe – „gatunki – by użyć terminologii S. Skwarczyńskiej – powstałe ze związku literatury z muzyką"[2]. Niestety, stan wiedzy o tych gatunkach jest nadal niewielki, nie została bowiem dotąd wystarczająco poznana ich poetyka. Wynika to zarówno z pozornie małej atrakcyjności, jak i ze znacznych utrudnień, stwarzanych przez samą problematykę badawczą. Stawia ona przecież przed filologiem dodatkowe wymagania, domaga się rozszerzonych kompetencji, przede wszystkim zaś pewnego zorientowania w historii muzyki, ontologii, teorii, metodologii i poetyki dzieła muzycznego, oczekuje niezbędnej sprawności i pomysłowości w konstruowaniu instrumentów badawczych, operowaniu metodami analizy interdyscyplinarnej, dającymi efektywne poznanie struktury utworów literacko-muzycznych.

Trud taki jest jednak potrzebny i w pełni opłacalny. Nie tylko z punktu widzenia poetyki historycznej, ale także historii literatury, otwartej na nowe interpretacje i przewartościowania nie docenianych (czy może tylko nie rozumianych właściwie) zjawisk, jak dowodzi tego chociażby w twórczości Fredry nie tak dawno jeszcze tradycyjnie ujemna ocena tzw. komedii „niższej",

---

[1] Por. L. Ludorowski: *Dwie komedie muzyczne Aleksandra Fredry*, [w:] *Z badań nad literaturą i językiem*, pod red. Ludorowskiego, PWN, Warszawa–Poznań 1974, s. 41–77.

[2] Por. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1965, t. 3, s. 282.

obejmującej i farsy, i sceniczne groteski, i komedie muzyczne, wodewile i operetkowe „chryje". A są w tym ciągu utwory tak interesujące kompozycyjnie, jak świetne *Damy i huzary*, jak z wprawą najzręczniejszego „operysty" skonstruowany *Nocleg w Apeninach*, jak pełne uroku, zagadkowe intermezzo – *Koncert*[3]. I tak mistrzowskie, jak sławna *Ciotunia* – wedle opinii A. Grzymały-Siedleckiego – wzór „matematyki dzieła scenicznego", godna ćwiczeń „seminaryjnych w akademii sztuki dramaturgicznej",[4] znakomita w swej precyzji (wskazana przez innego badacza) struktura trzech akcji i czterech intryg komediowych.[5] Wielki poeta, który (jak w kapitalnym aforyzmie ujął Stanisław Koźmin) „uratował Polskę od ogólnej melancholii", był bowiem również „dostawcą" repertuaru „lżejszego", rozrywkowego, sztuk ludycznych, zabawiających publikę paradyzowego teatru, sztuk muzycznych niezmiernie przecież popularnych w teatrze europejskim (i polskim) przełomu XVIII i XIX wieku oraz w pierwszej połowie ubiegłego stulecia.[6] A należała doń wyjątkowo aktywna i liczna rodzina sztuk muzycznych: wodewil, *Singspiel*, polska śpiewogra, *intermezzo*, krotochwila, fraszka, zabawka ze śpiewkami, komedio-opera jedno i wieloaktowa, operetka, opera komiczna, monodrama z muzyką i odleglejsza w pokrewieństwie – melodrama. Utwory autora *Zemsty*, należące do tego właśnie repertuaru, mniej nośnego ideowo, innym celom służącego, powinny być też inaczej oceniane niż komedia wielkich problemów.

W twórczości Aleksandra Fredry, emanującej szczególnym walorem immanentnej muzyczności, odbłyskującej tak częstym refleksem muzyki, wyodrębnia się bardzo wyraźny gatunkowo nurt komedii muzycznej. Przynależą doń takie sztuki pierwszego okresu, jak: *Intryga na prędce* (1815), *Nowy Don Kiszot* (1822), *Nocleg w Apeninach* (1825), a z drugiego – *Lita et compagnie* (1861) czy wspomniany już zagadkowy i urokliwy *Koncert* (po roku 1861). Blisko tego nurtu sytuuje się libretto operowe (1836, 1837? – 1842?) *Rymond*, stanowiące swoistą prefigurację dramatu muzycznego[7].

---

[3] Por. Ludorowski: *Muzyka operowa w Koncercie Aleksandra Fredry* (w druku); Id.: *Koncert Aleksandra Fredry. Studium interpretacyjne* (w druku).

[4] Por. A. Grzymała-Siedlecki: *A propos ... „Ciotuni"*, [w:] *Program Państwowego Teatru Bielsko-Cieszyńskiego*, wrzesień 1958. Cyt. za S. Pigoń: *Co tu kłopotu z tą „Ciotunią"*!, [w:] Id.: *Wiązanka historycznoliteracka*, Warszawa 1969, s. 162.

[5] Por. Ludorowski: *Trzy akcje i cztery intrygi „Ciotuni"*, „»Zeszyty Teatralne» Lubuskiego Teatru im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze", sezon teatralny 1976/77, z. 164, s. 6–13; Id.: *O poetyce Ciotuni Aleksandra Fredry* (w druku).

[6] Por. Id.: *Dwie komedie...*, s. 41 i n.; Id.: *Kultura teatru publicznego w epoce młodego Fredry*, „»Zeszyty Teatralne» Lubuskiego Teatru im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze", sezon teatralny 1975/76, z. 155, s. 3–6.

[7] Utworowi temu poświęcamy osobne studium: *O poetyce Rymonda Aleksandra Fredry* [w:] *Z problemów poetyki historycznej*, pod red. Ludorowskiego, Wyd. UMCS, Lublin 1984, s. 69-93.

Uwagę naszą w tej pracy skupiamy na analizie dwóch utworów A. Fredry: *Nowego Don Kiszota* i *Noclegu w Apeninach*,[8] a więc tych utworów, których fenotypy jawią się w postaciach wyraźnie skrystalizowanych i typowych dla danej faktury genologicznej: poetyki komedii muzycznej, a ściślej mówiąc, poetyki operetki.

Spróbujmy obecnie nakreślić ogólne podstawy konstrukcyjne komedii muzycznej, wyjaśnić reguły jej istnienia i budowy oraz zaproponować ogólną systematykę zjawiska. Do gatunku tego należy zaliczyć utwory komediowe, których tekst główny składa się z komponentów słownych (słowno-językowych, przeznaczonych do wypowiedzi oralnej) i słowno-muzycznych (przeznaczonych do wykonania wokalnego), współistniejących we właściwej formie oraz określonym stosunku ilościowym i funkcjonalnym. Relacje (funkcjonalno-ilościowe) zachodzące między obu wymienionymi żywiołami substancjalnymi wyznaczają z kolei trzy główne odmiany genologiczne. W proponowanej niegdyś systematyce wyodrębnialiśmy:[9]

1) typ wodewilowy – operujący jedynie „wstawkami" słowno-wokalnymi, tzw. „kupletami", inkrustującymi określone cząstki – fazy utworu;

2) typ operetkowy – w którym udział struktur słowno-wokalnych ulega zwiększeniu i zróżnicowaniu kompozycyjnemu oraz przejęciu doniosłych funkcji dramaturgicznych, a cały zaś utwór osiąga znamienny poziom strukturalny, wyznaczony przez konstytuujący go układ ramy wokalno-muzycznej (w różnych konfiguracjach);

3) typ operowy – w którym struktury słowno-muzyczne uzyskują przewagę nad składnikami słowno-językowymi pod względem ilości układów kompozycyjnych i funkcji dramaturgicznych. Wypadkiem granicznym staje się oczywiście libretto (z okresu I połowy XIX w.), którego tekst główny (jak na przykład wspominany już *Rymond*) konstruują w całości struktury słowno-wokalne (w tym ujęciu libretto – to utwór w całości przeznaczony do realizacji wokalnej).

---

[8] Obie te operetki opracowało muzycznie kilku kompozytorów, wśród nich jako pierwszy – Stanisław Moniuszko. (Ogólnikowo przedstawiają to zagadnienie A. Cybulski: *W sprawie kompozycji Moniuszki do Nowego Don Kiszota*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 6 oraz w drugim artykule pt. *Moniuszko i Fredro*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 13, a także A. Minchheimer: *A. Fredro jako librecista*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1897, nr 43). Ponadto, obok Moniuszki, po *Nowego Don Kiszota* sięgnęło dwóch: Zygmunt Noskowski (1890) i Henryk Jarecki (1891), po *Nocleg w Apeninach* aż sześciu kompozytorów: Franciszek Mirecki (1845). Walery Simon (1850), Eugeniusz Gluziński (1871), Adolf Sonnenfeld (1874) H. Jarecki (1876) i Michał Świerzyński. (Por. K. Michałowski: *Opery polskie*, Kraków 1955, s. 89, 88–89). Dzieje recepcji teatralnej obu wymienionych utworów przedstawiają S. Dąbrowski i R. Górski w książce pt. *Fredro na scenie*, Warszawa 1963 (*Nowy Don Kiszot*, s. 47–50; *Nocleg w Apeninach*, s. 73–75). W latach późniejszych kilkakrotnie jeszcze wznawiano operetki w różnych teatrach krajowych.

[9] Por. Ludorowski: *Dwie komedie*..., s. 44.

Konstytutywną właściwość formy gatunkowej sztuki muzycznej (a zwłaszcza jej odmiany operetkowe) – jak wspomnieliśmy wcześniej – stanowi przede wszystkim konstrukcja układu ramowego. Zarówno ich cząstki początkowe, jak i końcowe, tzn. inicjalny i finalny element ramy (*initium* i *finis*) – tworzą konstrukcje słowno-muzyczne – komponenty przeznaczone do wokalno-muzycznego wykonania. Są to różnego typu „numery" wokalne: śpiewki, śpiewy, piosenki, pieśni, recytatywy, arie, śpiewane dialogi, „dwuśpiewy", duety, ansamble, *vaudeville*, śpiewy chóralne. Akcentują one mocniej cząstki utworu o szczególnej „radiacji ważności" (Skwarczyńska), są sygnałami rozpoznawalności ontologii gatunkowej sztuk (komedii) muzycznych, podkreślając ich jakby uwerturowy początek i finalną kodę.

Przywołajmy dla przykładu kilka utworów. Oto w jednoaktowej komedio-operze L. A. Dmuszewskiego pt. *Wezbranie Wisły*[10] (wystawionej w r. 1815) elementem otwierającym ramę konstrukcyjną (w scenie 1) jest sześciozwrotkowa „śpiewka" Kiereszy (z refrenem), zamykającym zaś (w scenie 10) – cztery jednakowej długości ośmiowersowe „śpiewki" kończące działania wszystkich postaci aktywnych w utworze: Wolarskiego („zięcia obranego przez Kiereszę"), Erasta („kochanego od Ruzi"), Ruzi (córki Kiereszy) i samego Kiereszy. W wystawionej w roku 1814 (należącej do udatniejszych i bardziej znanych utworów tegoż autora) komedio-operze w jednym akcie *Szkoda wąsów*[11] – czynnik inicjalny ramy muzycznej (śpiewka Erasta wyrastająca naturalnie z dialogu z Dorotką i po dwukrotnej wymianie replik przekształcająca się w „dwuśpiew" postaci) został przesunięty do sceny 2 (co osłabia wprawdzie wyrazistość uwerturowego początku, ale uwydatnia ekspresję i treści znaczeniowe rozbudowanej faktury wokalnej tego fragmentu). Natomiast element finalny ramy usytuowany w końcowej części ostatniej sceny 16 komedio-opery ma charakter vaudevillu obejmującego śpiewane wypowiedzi czterech (Emilii, Erasta, Anzelma, Orgona) spośród sześciu postaci utworu *Szkoda wąsów*.

I jeszcze jeden przykład – przykład opery. Również i poetyka formy określonej odautorskim kwalifikatorem jako „opera" oparta jest na konstrukcji ramowej. Dwuaktowe opery W. Bogusławskiego *Nędza uszczęśliwiona*[12] (muzyka Macieja Kamieńskiego) i *Amazonki* („*Herminia, czyli Amazonki*. Heroiczno-komiczna opera w dwóch aktach, z muzyką Józefa

---

[10] Por. L. A. Dmuszewski: *Wezbranie Wisły. Komedio-opera w I akcie wierszem. Grana pierwszy raz na Teatrze Warszawskim dnia 17 grudnia 1815 roku*, [w:] Id.: *Dzieła dramatyczne*, t. 3, Wrocław 1821.

[11] Por. Dmuszewski: *Szkoda wąsów, Komedio-opera w jednym akcie. Wystawiona pierwszy raz w Warszawie roku 1814, w miesiącu kwietniu*, [w:] Id.: *op. cit.*, t. 2, Wrocław 1821.

[12] Por. W. Bogusławski, [muz. M. Kamiński]: *Nędza uszczęśliwiona. Opera*, [w:] Id.: *Dzieła dramatyczne*, t. 12, Wrocław 1821.

Elsnera, napisana we Lwowie 1797")[13] posiadają regularny, silnie wyeksponowany (zwłaszcza ten drugi utwór) układ otwarcia i zamknięcia w inicjalnych i finalnych scenach obu kompozycji. Oto bowiem 6 scena II aktu opery Kamieńskiego kończy wokalny *ensamble* (Podstarości, Kasia, Antek, Anna), zamyka zaś zbiorowy śpiew „wszystkich". Natomiast 23 scenę ostatniego aktu dzieła Elsnera stanowi potężna, skomplikowana pod względem wokalno-muzycznym, trójczęściowa scena, przeplatająca arie z partiami zespołowymi, zamknięta chórami Amazonek i Greków oraz zwieńczona potężnym śpiewem operowego tutti.

Konstrukcja ramy, stanowiąca podstawową zasadę ontyczno-strukturalną sztuki muzycznej, organizuje przede wszystkim makroukład utworu (tworząc konfigurację „wielkiego" układu ramowego). Może ona również kształtować poszczególne części utworu, owe składniki niższego rzędu (akty), a nawet występujące w ich obrębie struktury bardziej elementarne (jak sceny) czy niekiedy także ich mikrocząstki: wokalne fragmenty (pieśni, arie, partie ensamblowe), mające analogiczny, własny porządek (*initium* i *finis*). Stąd też konstrukcja „małych" układów ramowych – jako czynnik współkonstruujący pewne typy form sztuk muzycznych – należy do elementów indywidualnie kształtowanych (a więc ruchomych i zmiennych) w strukturze utworu. Wyższy poziom organizacji ramowej operujący tymi dwoma wzajemnie wspomagającymi się układami („wielkim" i „małym") w różnych wariantach konfiguracyjnych, ale z tendencją do maksymalnego wypełnienia, stanowi wyraźną właściwość form libretta operowego dawniejszego typu (osiemnastowiecznego).

Tak na przykład w popularnej na przełomie stuleci trzyaktowej operze Aleksandra Wincentego Duvala i Stefana Henryka Mehula (muzyka) pt. *Józef w Egipcie*[14] (w której bohaterowie mówią prozą, a śpiewają wierszem), klamra wielkiej ramy wyznacza *initium* (scenę 1 aktu I wypełnia w całości aria tytułowej postaci) i *finis* dzieła (śpiewaną zbiorową scenę 8 III aktu tworzą m.in. królewscy dworzanie, liczna rodzina Jakuba, chóry Egipcjan i Izraelitów). Figurację tę wzbogacają ramy kolejnych aktów: zamknięcia aktu I (śpiewane dialogi i duety w końcowej części sceny 7) oraz II (w całości wypełniona chórem scena 8), a także otwierająca akt III scena 1 w swym fragmencie finalnym, przeplatająca śpiewy dziewic z lutniami i solowe ariosa z chóralnymi replikami. Wokalne „uposażenie" zamknięcia obu aktów uwyraźnia segmentację wewnętrzną dzieła, wzmacnia i potęguje (zwłaszcza

---

[13] Por. Bogusławski: *Herminia, czyli Amazonki*. Heroiczno-komiczna opera w dwóch aktach, z muzyką Józefa Elsnera, napisana we Lwowie 1797, [w:] Id.: *op. cit.*

[14] Por. *Józef w Egipcie*, opera w trzech aktach. Libretto: Aleksander Wincenty Duval; muzyka: Stefan Henryk Mehul; przekład: W. Bogusławski, [w:] Bogusławski: *op. cit.*, t. 1, Wrocław 1821.

dzięki wykorzystaniu śpiewu chóralnego w akcie II) efekt finału. Natomiast brak muzycznego otwarcia aktu środkowego (sceny 1, 2, 3 są pozbawione elementów wokalnych) osłabia rygor faktury operowej na rzecz struktury wypowiedzi mówionych.

Analogiczną konstrukcję posiada najwybitniejsze dzieło W. Bogusławskiego, ciesząca się rekordową popularnością „opera w 4 aktach oryginalnie napisana" – *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1974).[15] Uformowanie całego spotęgowanego układu wielkiej i małej ramy zmniejsza tu (nieco inaczej niż w operze *Józef w Egipcie*) celowy brak wokalnego zamknięcia aktu I. Po wyeksponowanej muzycznie scenie 8, przedostatniej, której wokalnym akcentem jest jakby kupletowo skomponowana dwudzielna „Aria IV" śpiewana przez Basię i Stacha albo w porządku konsekutywnym albo równoczesnym oraz „Duetto" tych postaci, scena ostatnia, monologiem Bardosa wyciszając końcowe zdarzenia komediowe aktu wstępnego, przygotowuje kontrastowe mocne otwarcie – *forte* – początku aktu drugiego. Jego nagłośnienie potęguje muzyka góralska dętej orkiestry sygnalizująca i towarzysząca przybyszom oraz „Chór generalny Góralów". I jeszcze jeden, wielce charakterystyczny zresztą dla omawianego tu typu libretta operowego, rys strukturalny, a mianowicie, znamienna relacja ontyczna komponentów słowa mówionego i przeznaczonego do śpiewania; wyraża ją znaczna przewaga scen w całości czy tylko częściowo wokalnych w stosunku do scen czysto oralnych. W operze Duvala-Mehula jest ich ok. 60 %, w *Krakowiakach i Góralach* – 70 %, podobnie jak w dwuaktowej operze *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* (1818) L. A. Dmuszewskiego i J. Elsnera (dysponującej – należy to jednocześnie podkreślić – pełną konfiguracją wielkiej i małej ramy). Natomiast w przytaczanej już „heroiczno-komicznej operze" *Herminia, czyli Amazonki* rozbudowany żywioł muzyczno-wokalny obejmuje prawie 80 % scen. Tej preferencji ilościowej komponentów muzycznych obejmujących z reguły 2/3 struktur językowych libretta operowego (co stanowi również charakterystyczny wyróżnik gatunkowy) towarzyszy oczywisty wzrost ich funkcjonalności.

Przejdźmy zatem do analizy formy muzycznej dwóch utworów Fredry przynależących do genologicznego typu operetki – *Nowego Don Kiszota czyli Stu szaleństw* i *Noclegu w Apeninach* („operetki w jednym akcie"). Rozpatrzymy przede wszystkim główne funkcje komponentów słowno-muzycznych oraz parametry struktury gatunkowej wyznaczanej – jak pamiętamy – przez konstrukcję „wielkiego" i „małego" układu ramowego organizującego zarówno cały utwór, jak i jego poszczególne fragmenty kompozycyjne (akt, scena, „numer" wokalny).

---

[15] Por. Bogusławski: *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, oprac. S. Pietraszko, ZNiO, wyd. 3, Wrocław 1960.

Wielki, trzystopniowy układ ramowy scala bardzo wyraźnie strukturę *Nowego Don Kiszota*, „krotochwili we trzech aktach, wierszem, ze śpiewami". Oto chór rozochoconych gorzałką Wieśniaków, wyśpiewujący porywistym, jakby oberkowo intonowanym ośmiozgłoskowcem, pochwałę trunku i wesołej zabawy, nie chce opuścić karczmy na wezwanie Stróża nocnego (z powodu późnej pory) wyrażone krótkim recytatywem:

Mospanowie gospodarze,
Już dziesiąta na zegarze![16]
(s. 49)

Odejdą dopiero po zdecydowanej interwencji właścicieli karczmy, obojga małżonków Borutów i Stróża, wyśpiewanej zgodnym dwuwersowym trio, zapowiadając jednak swój powrót następnego dnia krótkim finałem (tutti). Cichnąca w oddali pieśń Wieśniaków konstruuje rozszerzony plan czasowo-przestrzenny, kończąc zdarzenia sceny pierwszej.

Inicjalną scenę I aktu komedii, otwierającą ramę kompozycyjną utworu, wypełniają więc wyłącznie struktury słowne, przeznaczone do wokalnego wykonania: początkowa i końcowa pieśń chóralna, recytatyw oraz trio o wyraźnym muzycznym nacechowaniu. Również sama scena poddana została prawidłom konstrukcji ramowej: identyczny bowiem układ stroficzny otwiera i zamyka jej przebieg. Jednocześnie struktury słowno-wokalne tworzą emocjonalną atmosferę karczmy, rubaszną wesołość zbiorowej zabawy, wyrażają motorykę zdarzeń, zarysowując antagonistyczną grę działających postaci w dwóch analogicznie skontruowanych wariantach (solowym recytatywie Stróża oraz we wspólnym trio) użytych zresztą w układzie gradacyjnym.

Podobna, chociaż doskonalsza artystycznie konstrukcja ramy, organizuje dramatyczną substancję początkowej sceny *Noclegu w Apeninach*. Wypełnia ją szybko śpiewany, parokrotnie powtarzany krótki dialog Podróżnych (podzielonych na dwa półchóry z lewej i prawej strony), żądających noclegu, z oberżystą Anzelmem (który z powodu braku miejsc w gospodzie musi odmówić ich przyjęcia) – dialog ten od początkowego jednowersowego tutti po zespołowy brawurowy finał Wszystkich (z udziałem karczmarza) śpiewany jest z operowym rozmachem aż do końcowej pointy, trzykrotnie podkreślanej przebijającym się solo Anzelma:

Nié ma miejsca, nié ma, nié ma!
(s. 174)

W całości wokalnie rozgrywana ta krótka, zwarta, pełna ruchu, pomysłowo skonstruowana scena, stanowiąca udane uwerturowe przygotowanie późniejszych zdarzeń, świadczy o artystycznym opanowaniu sztuki operetki.[17]

---

[16] Wszystkie cytaty tekstu obu utworów podajemy według edycji: A. Fredro: *Pisma wszystkie*, oprac. s. Pigoń, wstęp K. Wyka, *Komedie*, seria 1, *Nowy Don Kiszot*, t. 2; *Nocleg w Apeninach*, t. 3, Warszawa 1955, oznaczając je numerem strony.

[17] Por. Ludorowski: *Dwie komedie...*, s. 49.

W *Nowym Don Kiszocie* pełna konfiguracja ramowa obejmuje akt I i II. Środkowy – rygorowi temu podlega tylko częściwo, nie posiada bowiem wyraźnie muzycznego zamknięcia. Finałowa scena 6 jest wprawdzie – jako układ werbalno-tekstowy – w całości *explicite* mówiona, to jednak konstrukcja wszystkich dialogowych replik rozcinających frazę trzynastozgłoskowca na krótko rzucane wypowiedzi, słowa, wykrzyknienia, zawołania, nabrzmiewa specyficznym tonem wokalności, bliskim zwłaszcza recytatywowi. Może więc być traktowana jako rama tylko potencjalna. Zresztą rezygnacja z delimitatora ściśle muzycznego wynikała z nadrzędnej zasady strukturalnej aktu II operetki. Rządzi nim głównie konwencjonalna dramaturgia komediowych zdarzeń. Ukazane bowiem w akcie II donkiszotowskie perypetie romansowego bohatera, Karola i jego kompanów: tchórzliwego Burmistrza i służącego Michała, oparte na parodystycznie potraktowanych, groteskowych motywach walki z urojonym przeciwnikiem o wyzwolenie nieistniejącej prześladowanej Palmiry, wymagały bardziej „zdarzeniowego" potraktowania, a te ograniczyły rozbudowany żywioł struktur słowno-wokalnych. Winkrustowane tu numery muzyczne spełniają bowiem przede wszystkim funkcje charakteryzujące: solowa trójstrofowa aria Karola z refrenową codą (w scenie 1) – podkreśla romansowe usposobienie bohatera, *trio* Burmistrza, Michała i Karola (z początku sceny 2) eksponuje przerażenie przymusową nocną włóczęgą w lesie i niecierpliwe oczekiwanie przygody przez bohatera. Chóralnie śpiewany fragment końcowy przez Wieśniaczki (w scenie 4) niosące na sprzedaż związaną gęś, którą Karol nieopatrznie bierze za wyimaginowaną Palmirę, wyśmiewa i piętnuje niefortunnych wybawicieli.

Interesującą operową strukturę posiadają finały *Nowego Don Kiszota*. I tak zakończenie I aktu, aresztowanie (za romansowe wyczyny) Karola i przy okazji niewinnego Burmistrza przez Wieśniaków z Wójtem na czele, ma postać wyodrębnionego, wyraźnie muzycznego F i n a ł u, w całości śpiewanego. Struktury słowno-muzyczne eksponują tu nieubłagane, w uporczywym *ostinato* powracające zespołowe odpowiedzi Wójta i Wieśniaków:

Choć niewinien – do więzienia,
Dla wszelkiego objaśnienia.
(s. 80)

którymi replikują na zapewnienia zatrzymywanych o swojej niewinności.

Śpiewane wypowiedzi Karola i Burmistrza są ukształtowane w krótkie formy jednowersowego s o l o i dwuwersowych d u e t ó w w momentach określających wspólność złego losu ich obu. Autor zróżnicował także wokalnie solowe zaśpiewy Wójta skróconym do połowy wierszem i wysoką, fermatową (czyli przedłużoną) antykadencją w rolach samodzielnych, nadającymi tej postaci jakby rys indywidualnego myślenia, zdziwienia, powątpiewania:

Co, niewinien? [...] Chce zapłacić?, [...]
Jego sługa? [...]
(s. 79–80)

Zatarł natomiast tę odrębność w unisonowych, twardo inkantonowanych dwuwersach chóru, wskazując na zasadniczą jedność postawy społeczności wiejskiej wobec dziwacznych postępków obu intruzów. Szybkie tempo finału zwalnia jednak dwukrotnie powtórzona, wariacyjnie duetowa wypowiedź uwięzionych, rezygnujących z dalszego oporu, zabarwiona rezygnacją i smutkiem, sugerująca równocześnie nieuchronność zapowiedzianej sytuacji.

Finał aktu III i jednocześnie finał generalny *Nowego Don Kiszota* natomiast posiada odmienną budowę. Jest bowiem owo *finale* jakby wokalnym naddatkiem, mającym wyeksponować pomyślny dla bohatera wynik akcji (po rozwiązaniu intrygi komediowej w ostatniej scenie); wieńczy utwór nie tylko pogodnym nastrojem, lecz także określoną pointą ideową. Zgromadzone na scenie cztery postaci: Karol, Kasztelan, Zofia i Michał jakby w rytmie poloneza odśpiewują zgodnym kwartetem cztery trzywersowe strofki zalecające szukania sensu życia nie w pogoni za płochym szczęściem i nie wśród obcych, lecz swoich (gdzie najlepiej), by ostatnią, czwartą zwrotką, wyrazić (w błagalnej prośbie o zachowanie „polskiej ziemi") patriotyczną myśl, że warunkiem szczęścia dla Polaka jest jego wolna ojczyzna.

O, utrzymaj wielki Boże
Cząstkę drogą polskiej ziemi,
A będziemy szczęśliwymi! (bis)
(s. 124)

Strofa ta, powtarzana w formie tzw. „bisu", przekazywała paradyzowemu odbiorcy najważniejszą naukę – naukę polskości, patriotyzmu w dobitnej, chociaż krótkiej, śpiewanej lekcji finału operetki. Takie ukształtowanie cząstki finalnej przejęła komedia Fredry z poetyki współczesnej mu komedio-opery.

Jeszcze inaczej przedstawia się konstrukcja finału *Noclegu w Apeninach*, który, podobnie jak zakończenie *Nowego Don Kiszota*, stanowi muzyczne podsumowanie dokonań pozytywnego bohatera, Antonia (i osób go wspierających) w rozgrywce z niebezpiecznym rywalem Fabricjem o rękę pięknej Rozyny. Finał ów – w realizacji wokalnej – może być wykonany dwoma sposobami (aczkolwiek twórca tego wyraźnie nie określa), tj. w układzie konsekutywnym, bardziej homofonicznym i wzdłużającym samą sekwencję sceniczną lub układzie synchronizującym, polifonicznym, skracającym jej wymiar.

W wersji pierwszej identycznie budowane dziewięciowierszowe strofy, zamknięte dwuwersową refreniczną repetycją, zróżnicowane wielowariantowością drobnych odmian znaczeniowych w poszczególnych wypowiedziach; mogą być śpiewane kolejno od początkowego radosnego tria Anzelma, Antonia, Lizety, a następnie zwrotki szczęśliwej Rozyny i zadowolonego

Bombala, oddzielające mocno kontrastowe semantycznie i emocjonalnie wyznanie rozwścieczonego i upokorzonego Fabricja. Drugi sposób – śpiewania równoczesnego – prowadziłby do efektownego skomplikowania struktur wokalno-muzycznych w formie sekstetu, formie właściwej chyba bardziej dla opery,[18] co umożliwia oczywiście identyczna budowa tekstu słownego, lecz wymagałaby jednoczesnego muzycznego zróżnicowania poszczególnych głosów dla wydobycia polisemantycznego charakteru ich wypowiedzi.

Oto wielce złożoną, ale i przejrzystą fakturę muzycznego Finału wypełnia najpierw trio: Anezlm, Antonio, Lizeta:

[Z] radości serce me bije;
Radość, radość niech nam żyje!
Niech nam żyje długi czas!
Przez lubą, lubą Rozynę
Zwiedza naszą dziś rodzinę
I zostanie pośród nas.
Z radości serce mi bije:
Radość, radość niech nam żyje!
Niech nam żyje długi czas!
(s. 227)

Towarzyszą mu (przy śpiewie równoczesnym), a replikują (przy wykonaniu następczym) dwa kolejne głosy; minimalnie zróżnicowany znaczeniowo Rozyny i bardziej odmienny – Bombala. Kontrapunktuje zaś – dramatycznie kontrastowy, demoniczny bas Fabricja:

Ze złości serce mi bije,
Ledwie w sobie wściekłość kryję,
Że szczęśliwych widzę was.
Przeklętą burzy godzinę
I ten nocleg, i Rozynę
Nie zapomnę długi czas.
Ze złości serce mi bije,
Ledwie w sobie wściekłość kryję,
Że szczęśliwych widzę was.
(s. 228)

Oczywiście, wykonanie równoczesne – tylko środkami wokalnymi – może wyeksponować semantyczny kontrapunkt strofy Fabricja, tej z pasją twórczą nakreślonej, najświetniejszej spośród całego sekstetu wokalistów figury operetkowej, należącej niewątpliwie do lepszych kreacji fredrowskich i będącej chyba najciekawszą artystycznie postacią negatywną w polskiej komedii muzycznej ubiegłego stulecia.[19]

---

[18] Por. wnikliwe rozważania o strukturze i funkcji „partii zespołowych", „zespołów" w różnych gatunkach i typach opery przeprowadzone w instruktywnej i inspirującej dla filologa monografii cyklicznej *Formy muzyczne* prof. Józefa Chomińskiego: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: 4, *Opera i dramat*, Kraków 1976.

[19] Por. Ludorowski. *Dwie komedie...*, s. 52.

Modalna konstrukcja finału generalnego, dająca możliwość alternatywnego wykonania, przy realizacji polifonicznej pozwala na urównorzędnienie indywidualnych racji wszystkich partnerów komediowego ensamblu i ich charakterystycznej odrębności. Przyjęcie natomiast porządku następczego wprowadza określoną hierarchię ważności poszczególnych głosów, osłabia w finale konsekwentną dramatyczność postaci Fabricja i modyfikuje jednocześnie sens znaczeniowy utworu. Przy takim bowiem wykonaniu negatywny rywal i jego plany zagłuszają atmosferę optymistycznej dydaktyki finału, tak charakterystyczną dla konwencji omawianego tu gatunku. Ostatnie słowo należeć tu będzie bowiem do szalbierza Bombala – oszusta, wyrdwigrosza, niecnoty, specjalisty od pokątnych interesów, szukającego wszędzie łatwych pieniędzy, bez najmniejszych skrupułów zdradzającego swoich mocodawców. Bliski krewny znanej rodziny przeróżnych cyrulików jest od swego protoplasty o wiele bardziej zachłanny na złoto i całkowicie amoralny. Szczęśliwym zrządzeniem losu i on również zarobił swoją „dolę" (500 skudów) na „noclegu" w Apeninach. Cieszy się więc z własnego sprytu i pomyślnych obrotów fortuny i zamyka finał dziewięciowersową zwrotką, wyrażającą wielką radość z pomyślnego obrotu sprawy, życząc sobie przy okazji jak najczęstszych spotkań tego rodzaju.

Jeszcze kilka uwag o konfiguracji małej ramy w tej operetce. Organizacji takiej podlegają trzy sceny *Noclegu*. Scena 1, zbiorowa – w całości śpiewana – ma charakter uwertury, eksponującej złożonymi środkami wokalnymi miejsce przyszłych zdarzeń (w gospodzie Anzelma) i współtworzącymi ich motywację, przy czym klamrę jej wyznacza powtarzalny układ słowny. Odmiennej konstrukcji podlega trójdzielna scena 7, której wyodrębnioną część inicjalną (mającą także budowę ramową) konstytuuje skomplikowana forma pięciu głosów kontrapunktująca solidarnie współbrzmiący (współczuciem dla nieszczęśliwej Rozyny) kwartet (Rozyna, Lizeta, Antonio, Bombalo) ze złowieszczym basem Fabricja. Fragment środkowy sceny wypełniają zaś przyśpieszone rytmy krótkich replik dialogicznych, stylizowanych na operowy recytatyw, muzycznie splątanych wypowiedzi zderzanych i krzyżujących się w prawie wokalnej fudze biegnących głosów, towarzyszących komicznym próbom nawiązania rozmowy z Rozyną i równie energiczną kontrakcją Fabricja. Odpędza on nienawistnych natrętów nie tylko zabawną strategią ruchów, ale także śmiesznym zagłuszaniem ważnych wyznań obojga kochanków owym parodystycznie brzmiącym śpiewem trzykrotnie powtórzonej frazy:

Tra la la, tra la la.
(s. 203–204)

Zamknięcie ramy wyznacza natomiast samodzielny numer wokalny. Tercet złożony z obu antagonistów i ich sprzedajnego poplecznika, śpiewający trzema sześciowersowymi strofami (o identycznym motywie końcowym)

pochwałę wina pomagającego w każdej sytuacji życiowej: w utrapieniu zakochanego (Antonio), kłopotach cyrulika-lekarza (Bombalo), zmartwieniach intryganta obmyślającego nowy podstęp (Fabricjo) – może być wykonany w układzie równoczesnym, następczym, a także w sposób łączący solo poszczególnych partii z zespołowo powtarzanym refrenem. Muzyczna faktura analizowanej sceny podkreślając jej autonomiczny charakter, tworzy w dramaturgii utworu fazę ekstensywną, motywującą dalszy plan działań protagonisty o uwolnienie nieszczęśliwej Rozyny.

I wreszcie krótka scena 10 wydzielona ramą, w całości wypełniona radosnym duetem wyznających sobie miłość zakochanych, których szczęśliwemu połączeniu aresztowany prześladowca nie może już przeciwdziałać, pointuje swą muzyczną fakturą przełom w ciągu zdarzeniowym operetki.

Konfiguracja ramowa kształtuje również – jak już zaznaczaliśmy – liczne komponenty słowno-wokalne w obu operetkach w wariantach analogicznych do omówionych wcześniej składników utworu. Podlegają im głównie bardziej złożone formy ensamblowe (od duetu do sekstetu) i numery chóralne. Współkonstruująca je klamra, oparta na stałym wzorcu rytmicznym, wypełnia zmienne najczęściej, wielowariantowe sekwencje znaczeniowe poszczególnych głosów. Ilustruje to przykład tercetu z II aktu, sceny 2 *Nowego Don Kiszota*. Jednocześnie śpiewający tu zespół muzycznie zróżnicowanych głosów przeciwstawia połączony wspólną postawą strachu duet Burmistrza i Michała – partii odważnego, szukającego przygód Karola:

Burmistrz, Michał	Karol
	nie dochodząc, w głębi
Gdy nas bojaźń ogarnie,	Gdy chęć sławy ogarnie,
O, jak przykre męczarnie,	O, jak przykre męczarnie,
[.....]	[..... .....]
Zbliż się, zbliż, dniu drogi,	Zbliż się, zbliż, dniu drogi,
I wybaw mnie z trwogi!	I w bratnie wiedź progi!
	(s. 86)

W innych numerach zespołowych tejże operetki (np. w scenie 8 aktu I) elementem stabilnym równocześnie wykonywanego tria Małgorzaty, Burmistrza i Michała jest tylko klamra zamykająca wszystkie strofy i identyfikowana wspólnym znaczeniowo leksemem „chodzić":

[.....]
Jak po nocy trzeba chodzić.
[.....]
Burmistrz musi raczkiem chodzić.
[.....]
Po ich izbie w nocy chodzić.
(s. 68–69)

A we wcześniejszym ensamblu tychże postaci ustala fakturę trzech strofek rama otwierająca i perseweruący w jej wygłosie utożsamiający motyw zna-

czeniowy – „muszę" – z kombinatoryjnie splecionym w klamrze finalnej wygłosowym – „Bogu dzięki!" – pierwszej i ostatniej wypowiedzi.

Tę zuchwałość skarać muszę,
[.....]
Mieć go będę, Bogu dzięki!
Choć niewinny, cierpieć muszę,
[.....]
Pełnej hańby doznam męki.
Za niewinność walczyć muszę,
[.....]
Jeśli ujdzie – Bogu dzięki!
(s. 67)

Jak więc widać, konfiguracja mikroramy współtworzona pomysłowymi zabiegami konstrukcyjnymi, jest czynnikiem stabilizującym, indentyfikującym i jednoczącym fragmenty wokalne śpiewającego zespołu (niekiedy całkowicie zróżnicowane znaczeniowo w swych częściach medialnych), nadając im jednocześnie charakter względnie autonomiczny, wyznacza status ich muzyczności i wyodrębnia je z tekstu mówionego.

W strukturze komedii muzycznej komponenty słowno-wokalne spełniają również inne doniosłe funkcje; służą one zwłaszcza eksponowaniu sytuacji konfliktowych, antynomii postaw i dążeń, starcia, współzawodnictwa i walki komediowych antagonistów. Rodzaje wzajemnych oddziaływań: intrygi i knowania, służenie radą i pomocą, rozgrywki między rywalami w komedii muzycznej – dziele o złożonej przecież budowie, poddanej zarówno prawom konstrukcji dramaturgicznej, jak też regułom respektującym zasady gatunków muzycznych – są współtworzone nie tylko bardziej „naturalnymi" środkami słowa mówionego, lecz również wspomagającymi je i bardziej ekspresywnymi elementami słowa mówionego. W obu operetkach Fredry stają się one ważnym czynnikiem kreacji komediowych bohaterów, podkreślającym niejednokrotnie wyrazistość ich postawy, celów, dążeń, planów i zamiarów. Wyrażają także – jak już wspomniano – ekspresję „wielkiego" konfliktu jednostki i zbiorowości. Dlatego właśnie problematyka i sytuacja „wielkiego" konfliktu dwukrotnie wyeksponowana w *Nowym Don Kiszocie* w akcie I (scena aresztowania) i II (scena kłótni z Wieśniaczkami) rozgrywa się w wymiarze scen zbiorowych i chóralnych.

Natomiast kameralny wymiar apenińskiej karczmy i bardziej kameralna atmosfera konfliktu w drugiej operetce (po uwerturowej scenie zbiorowej) podkreślają równie kameralne środki wokalne: arie, pieśni. W tej właśnie formie przedstawi Antonio swoją filozofię życia dla miłości (długa aria w scenie 2 o urozmaiconym splocie sześcio- i dziewięciowersowych zwrotek, spajających pomysłowymi klamrami strofy parzyste), a w scenie 4 zrekapituluje swoje poprzednie wyznanie (w krótkiej śpiewanej apostrofie „do miłości świętej"), następnie w kwartecie ze sceny 7 sugeruje nieszczęśli-

wej Rozynie podjęcie działań w jej obronie i wreszcie – przejrzystymi aluzjami arii w scenie 9 – zapowiada ostateczną walkę z bezwzględnym Fabricjem. Muzyczna prezentacja bohatera eksponuje więc te cechy charakteru, które staną się czynnikiem motorycznym jego działania w sytuacjach dramaturgicznie ważnych, wskazuje kierunek przyszłych zdarzeń i rozwijającego się konfliktu.

Jeszcze wcześniej zapowiada swoją akcję konkurent Antonia – inteligentny, przebiegły, groźny i demoniczny Fabricjo, podejmujący drobiazgowo przemyślaną ofensywę w środowisku mu obcym i wrogim, przeciwko zespołowi komediowych przeciwników. Chce on bowiem nie tylko utrzymać swój bezprawny status quo (przekroczyć granicę z fałszywym paszportem) i zrealizować wysoce niemoralny zamiar (zmusić do małżeństwa piękną Rozynę), ale również skompromitować swego rywala. Pomysły intrygi wyraża w czterozwrotkowej arii (w scenie 9), zakończonej ostrym i twardym uderzeniem oksytonów, podkreślających dobitnie poczucie własnej siły:

Wet za wet im sprawię,
Sidełka zastawię:
Nim minie pół nocy
Wypadnie jak z procy
Jeden stąd precz!
(s. 213)

Finałowa strofka tej arii ma jeszcze wersję dodatkową: dołącza ją komediopisarz w przypisie na wypadek, gdyby powtórzenie było potrzebne dla spotęgowania efektu.

Istotną rolę w przygotowaniu intrygi w *Noclegu w Apeninach* odgrywa tzw. portretowa aria Bombala w scenie 3 (będąca wyraźnym i udanym echem słynnej arii Figara z I aktu *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego)[20] stanowiąca zarówno wirtuozerski popis, jak i reklamę skuteczności własnych medykamentów oraz wszechstronności świadczonych usług, dzięki czemu, odśpiewawszy w duecie spór o cenę swoich świadczeń, sprytny cyrulik przystępuje do rozgrywki po stronie Antonia. Wkrótce jednak zdradzi swego mocodawcę na rzecz Fabricja, któremu nie przyniesie spodziewanej pomocy (wyłudziwszy wcześniej zapłatę). Dozna za to uszczerbku na honorze: uderzony przez Antonia wrzaskliwą śpiewanką (w scenie 9) zbudzi karczmarza i żandarmów, a wszczynając hałaśliwą bójkę z Fabricjem przyczyni się do jego aresztowania i tym samym do uwolnienia nieszczęsnej Rozyny od złowrogiej kurateli perfidnego prześladowcy.

Również konflikt Rozyny z natrętnym uwodzicielem oraz jej czynna psychologicznie, podmiotowa rola zostaje uwypuklona środkami słowno-wo-

[20] Por. *Ibid.*, s. 58. Przy okazji należy jednocześnie zaznaczyć, że celowych przejęć motywów ze sławnej arcyopery Rossiniego jest w komediach Fredrowskich znacznie więcej. Szerzej na ten temat piszę we wspomnianych już (por. przyp. 3) studiach o *Koncercie*.

kalnymi. Już w pierwszym trio, po przybyciu do gospody apenińskiej w odruchu buntu brzmi ton skargi nieszczęśliwej kobiety, spotęgowany akcentami cierpienia w solowych śpiewnych wyznaniach bohaterki, a towarzyszy jej tonacja współczucia w kwartecie dwóch głosów kobiecych i męskich – kontrapunktowanych dwuwersowymi ironicznie gniewnymi recytatywami Fabricja.

			Razem
Rozyna Lizeta	Dłużej	serce męki	znieść nie może,
Antonio Bombalo	Wybawże	mnie ją	wybaw, Boże.

Recytatyw Fabricja spotęgowany dynamiką wykrzyknień frazy rozwijanej *crescendo*:

Dłużej męki znieść nie może;
Cierpliwości daj mi, Boże!
(s. 199)

przynosi gniewną ripostę, a w następnej repetycji – złowieszcze pogróżki. Zresztą cały ten pomysłowo skonstruowany kwintet, uwypuklając walory emocjonalne śpiewanych partii (poprzez implikowany tu wokalny kontrast głosów) staje się czynnikiem przyśpieszającym muzyczne obroty sceny, zgodnie z naturalną zasadą agogiki. W scenach 8 i 9 – scenach najostrzejszego starcia komediowych antagonistów – Rozyna, nieustannie pilnowana przez swego prześladowcę, manifestuje własną aktywność tylko w postaci słowa mówionego. Dopiero sceny przedfinalne (10–12) i finałowa włączają heroinę do wokalnego nurtu operetki duetem z Antoniem (w scenie 10) i sekstetem (w scenie 13). Finał, rozwiązujący wszystkie konflikty i zamykający pomyślnie sprawy przykre, został więc wyeksponowany sugestywnie i (dzięki zaprojektowanym środkom muzycznym) ze szczególną ekspresją – zgodnie przecież z ukształtowaną w w. XVIII i epoce Fredry poetyką komedii muzycznej.

Jak już podkreślano, struktury słowno-muzyczne odgrywają w dramaturgii analizowanych utworów zasadniczą rolę: współtworzą wielostopniowe konfiguracje ramy, eksponują środowisko i miejsce akcji, stanowią także ważny współczynnik językowej kreacji bohaterów, ich udziału w fabule dramatycznej, poprzez słowno-wokalną manifestację swoich postaw, celów i dążeń.

Realizuje to zarówno aria Karola ze sceny 10 aktu I *Nowego Don Kiszota*, jak i aria Antonia w scenie 2 *Noclegu w Apeninach*. W obu wypadkach bohaterowie opowiadają dość szczegółowo o tym, co robili w międzyczasie (Don Karlos) lub przedtem i co postanawiają czynić dalej. Aria Karola jest jednocześnie ciekawym przykładem relacji o zdarzeniach pozascenicznych,

zaistniałych już podczas akcji właściwej, inicjuje także nową donkiszoterię i związane z nią konflikty w miejscu, gdzie rozegrają się późniejsze wypadki. Autorowi chodzi o „naoczne" przedstawienie postępków Karola w świetle rozleglejszej panoramy fabularno-zdarzeniowej, która pozwoli w sposób niewątpliwy udowodnić naganne maniery bohatera i skompromitować reprezentowaną przezeń postawę. W tym też celu do wynurzeń Michała z początkowych scen aktu I będzie dodane wiarygodne świadectwo listu od przyjaciela z Warszawy w akcie III (zgodnie z wymogami realizmu – napisanego prozą), aby obraz donkiszoterii Don Karlosa nie stracił nic ze swej jaskrawości. Natomiast moment zawiązania akcji i rozwój sieci intryg w drugiej operetce Fredry narasta sukcesywnie w arii Antonia ze sceny 2, duecie rodzeństwa (Antonio powrócił przecież do własnego, rodzinnego domu) w tejże scenie, w popisowej roli Bombala ze sceny 3, w kolejnych układach słowno-muzycznych w scenach 4, 5 i 7.

Różnymi sposobami kształtuje Fredro inne ważne sytuacje, a więc perypetie poszczególnych postaci komediowych czy momenty zwrotne w nurcie zdarzeniowym. I tak w *Nowym Don Kiszocie* perypetie romansowego bohatera zostają silnie zaakcentowane użyciem skomplikowanych struktur wokalnych, co prowadzi do wyraźnego skupienia uwagi na tych momentach, ich komentowania i niedwuznacznej, w istocie, oceny. W operetce tej konflikt jest bowiem osłabiony sprowadzeniem go do nieznacznej tylko kolizji jednostki z grupą, jednostki działającej w dobrej (mimo wszystko) wierze i grupy broniącej wspólnie własnego bezpieczeństwa i porządku przed wszelkim zagrożeniem z zewnątrz. Stąd też akcji nie napędza energia dwóch ścierających się sił, lecz kinetyka drobnych, drugorzędnych konfliktów, szybko wygasających sprzeczności.[21]

Nocleg w Apeninach – typowa operetka intrygi – posługuje się odrębną techniką akcji napędzanej ostrą walką dwóch nie przebierających w środkach komediowych antagonistów, przeto w użyciu struktur słowno-wokalnych w momentach zwrotnych, dramatycznych zdarzeń, decydować musi ścisły rachunek kompozycyjny i precyzyjna ekonomia, równoważąca całokształt użytych w utworze środków językowych. Zachwianie tego bilansu w punktach strukturalnie ważnych wpłynęłoby nie tylko ujemnie na szybkość przebiegu zdarzeń, ale doprowadziłoby do amorfii, dekompozycji utworu. Autor przeciwdziała temu, stosując wzmocnienie elementów ruchu scenicznego, potęguje także inne środki wyrazu. Ale nie rezygnuje oczywiście z żadnej możliwości wokalnego ukształtowania ważniejszych wydarzeń, jak w przykładzie wybitnie farsowej perypetii Bombala ujętej w strukturze krzykliwej śpiewki (z podanych uprzednio powodów), by wzmocnić ekspresję operetkowego komizmu. Komedia muzyczna przeznaczona jest bowiem dla maso-

[21] Por. Ludorowski: *Dwie komedie...*, s. 65.

wego odbiorcy, stąd konieczność użycia efektownych – z tego punktu widzenia – środków artystycznego oddziaływania w zakresie dramaturgii tekstu i umuzycznienia faktury języka. Stosując konsekwentnie zasadę oszczędności i celowości użycia elementów wokalnych w konstrukcji komedii muzycznej, autor wyzyskuje racjonalnie i precyzyjnie wszystkie ich funkcje.

Komponenty słowa śpiewanego współkształtują również plan czasowo-przestrzenny komedii muzycznej, wpływają bowiem na przyspieszenia tempa komediowych zdarzeń, skracanie ich przebiegu poprzez stosowanie konstrukcji wypowiedzi zespołowych w równoczesnych formach wykonania muzycznego: od duetu do sekstetu oraz różnego rodzaju połączeniach głosu solowego z ensamblem i partiami chóralnymi (co ilustrują przytoczone już wyżej przykłady). Ale mogą spełniać funkcję przeciwną – opóźniania, hamowania, wzdłużania i zwalniania tempa dramatycznego – przy sukcesywnej realizacji poszczególnych partii ensamblowych (jak to się dzieje zwłaszcza w dość często stosowanych duetach dialogicznych[22] w *Noclegu w Apeninach*, np. Antonia z Lizetą czy z Bombalo). Oczywiście, czynnikiem ustatycznienia i wzdłużenia sekwencji scenicznych są dłuższe, wielozwrotkowe, izosylabiczne arie (np. duma Zofii w sc. 9 aktu III *Nowego Don Kiszota*).

Struktury słowno-wokalne spełniają także funkcje konstruowania przestrzeni scenicznej, ewokowania głębi perspektywicznej, skracania lub powiększania dystansu wobec obserwowanego planu scenicznego. W kameralnych wnętrzach *Noclegu* ta właśnie funkcja znalazła niewielkie tylko zastosowanie (w scenie 7 solo Rozyny i Fabricja zabrzmi głośniej i wyraziściej na tle śpiewającego w głębi kwartetu). Natomiast w *Nowym Don Kiszocie* muzyczne repliki współtworzą perspektywiczną głębię i rozszerzają czasowo-przestrzenny wymiar plenerowych scen leśnych. Kompromitacja wykpionego, zawstydzonego Don Karlosa przez Wieśniaczki (w scenie 4 aktu II) po groteskowym ataku na nie – podkreślana ironicznym, cichnącym śmiechem oddalających się kobiet – sygnalizuje zarówno wymiar scenicznego chronotopu, jak i przedłuża jednocześnie trwanie romansowego bohatera w ośmieszającej dlań sytuacji. Perspektywę głębi wygrywa również podwójny plan dynamiczny tercetu ze sc. 2 aktu II, wyodrębniający tchórzliwe zachowanie Burmistrza i Michała (wysuniętych ku przodowi), jak i też ujawni donkiszoterię Karola, śpiewającego „w głębi" swoją partię swobodnym, pełnym głosem.

Wielostronne oddziaływanie składników wokalnych organizuje więc (jak staraliśmy się wykazać) strukturalną całość analizowanych operetek. Ta właśnie ich metafunkcja konstytuuje *status* egzystencji gatunkowej komedii muzycznej. Ogólny udział komponentów słowa śpiewanego w obu operet-

---

[22] Ów trafny termin pochodzi z pracy J. F. Królikowskiego: *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*, Poznań 1821, s. 203.

kach Fredry jest znaczny: w dłuższym *Nowym Don Kiszocie* 21 % wszystkich wierszy tekstu głównego przeznacza autor do wykonania wokalnego, w (krótszym) *Noclegu w Apeninach* – aż 35 %. Przy czym mobilny charakter części tych elementów (częste repetycje, repliki o konstrukcji recytatywnej, wplatanie „duetów dialogicznych", dłuższe arie czy arietki, następcze wykonania partii ensamblowych) – powoduje dalszy (potencjalny) wzrost uwokalnienia obu utworów. Stąd też wysoki stopień umuzycznienia, sytuując komedie Fredrowskie w kręgu operetkowej odmiany gatunku, zbliża je nawet ku typowi operowemu, co dotyczy zwłaszcza *Noclegu*, posiadającego nie tylko bardziej złożone środki śpiewu zespołowego (liczne ensamble), ale również immanentnie wokalną strukturę mówionych replik. Poddać się ona może łatwo regułom muzycznej frazy.

Istnieje zresztą w obu operetkach wyraźna harmonia pomiędzy językowo-słownymi wypowiedziami a słowem śpiewanym. Harmonia pomiędzy wersyfikacyjną udatnością i precyzją wiersza a jego wokalnymi walorami. Wydaje się spełniać przyszły twórca *Zemsty* naczelny postulat J. F. Królikowskiego, żądającego wprowadzenia do poezji na wielką skalę i równouprawnienia rymu męskiego, co autor *Prozodii polskiej*[23] uważał za kapitalne nowatorstwo w epoce wszechwładnego dominowania rymu żeńskiego, rymu męskiego, którego możliwości ekspresywne Fredro umiał należycie ocenić i użyć. Tendencję do maksymalnego urozmaicenia wersyfikacji dostrzega się we wszystkich wokalnych składnikach tekstu obu utworów: przeważa tu praktyka wyboru i kombinatoryki krótkich miar wierszowych, łatwiej poddających się regułom śpiewu. W porównaniu do analogicznych utworów epoki wierszotwórcza pomysłowość Fredry, jej bogactwo i precyzja awansują *Nowego Don Kiszota* i *Nocleg w Apeninach* do rangi szczytowych osiągnięć w rozwoju artystycznym polskiej komedii muzycznej tamtych czasów.

Zresztą nie tylko w tym zakresie operetki jego przerastają sztywny gorset konwencjonalnej poetyki gatunku i mierny na ogół poziom artystyczny ówczesnej komedii muzycznej. Przerastają logiką artystycznego układu, przemyślaną motywacją, kreacją komediowych bohaterów, spotęgowaną ekspresją komiki i sytuacyjnej groteski. Ale przerastają również celną sztuką zaprojektowanej muzyki, przekształcającej komedię w pomysłowe operetki. Wbrew pozorom, trudna, a nawet bardzo trudna do uprawiania sztuka „lekkiej muzy", sztuka operetki, zachowała podstawowe indywidualne właściwości wielkiego komediopisarza: w artystycznej kreacji postaci – krótkiej, zwartej, oszczędnej, wyrazistej w rysunku psychicznym; w ukształtowaniu języka, sposobach wysławiania, w precyzyjnej grze dialogu, w celnym pro-

---

[23] Por. *Ibid.*, s. 7.

wadzeniu akcji dynamicznej i konsekwentnej, w żywej fredrowskiej dramaturgii.

Przeprowadzone w niniejszej pracy rozważania uprawniają do sformułowania opinii, że obie operetki – *Nowy Don Kiszot*, a zwłaszcza *Nocleg w Apeninach* – są utworami poświadczającymi kompetencje artystyczne Fredry w trudnej sztuce komedii muzycznej.

РЕЗЮМЕ

Настоящая статья посвящена мало известному науке направлению в творчестве А. Фредро — музыкальной комедии. Этой теме исследователь посвятил несколько работ (например „Две музыкальные комедии Ал. Фредро", „Оперная музыка в Концерте Ал. Фредро", „ О поэтике Риймонда Ал. Фредро"). Предметом настоящих исследований является проблематика жанровой структуры „Нового Дон-Кихота" (1822), „Ночлег в Апеннинах" (1825). В теоретико-методологической части автор определяет главные онтические, конструкционные и типологические категории музыкальной комедии (причем выделяет три ее вида: водевиль, оперетта, опера), затем на основе выбранных произведений (комические оперы и оперы перелома XVIII и XIX вв.) иллюстрирует их структурально-генологический образец. В аналитической части исследователь показывает художественное воплощение этого образца в обоих произведениях Фредро, указывая на функционирование всех основных элементов оперетты в этих комедиях автора „Мести". Здесь писатель с успехом применил сложные вокальные средства: сольное пение (арии, ариетты, песни, песенки, думки), групповое (дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты, секстеты) и хоровое (в разнообразных сочетаниях и оригинальных комбинациях), придав им функцию, важную для драматургического строя обоих произведений, что отвечает поэтике этого жанра. Таким образом, Фредро подтвердил свои художественные компетенции как автора оперетты; „Новый Дон-Кихот", особенно „Ночлег в Апеннинах" являются одними из лучших произведений в истории польской оперетты XIX века. Музыку к ним написали несколько выдающихся композиторов (Монюшко, Носковский).

RÉSUMÉ

Dans la création d'Alexandre Fredro, on distingue, peu étudié jusqu'à présent, le courant de la comédie musique. L'auteur de l'analyse ci-présente a déjà consacré à ce sujet quelques travaux (entre autres: Deux comédies musiques d'A. Fredro, L'opéra dans le *Concert* d'A. Fredro, L'élément poétique dans *Raymond* d'A. Fredro). L'analyse présentée ci-dessus porte sur le problème de la structure du genre de *Nouveau Don Quichotte* (1822) et de la *Nuit dans les Apennins* (1825). Dans la partie théorique et méthodologique l'auteur précise de principales catégories ontiques, constructrices et typologiques de la comédie musique (tout en distinguant ses trois variantes: vaudeville, opérette et opéra) et à base des textes choisis (comédies-opéras et opéras datant du détours du XVIIIe et XIXe s.), il présente leur modèle structural et génologique. Dans la partie analytique, il fait montrer la réalisation artistique du modèle dans les deux comédies de Fredro en nous montrant, en même temps, comment fonctionnent tous les éléments constitutifs de l'opérette dans les comédies étudiées de l'auteur de la *Vengeance*.

Le comique y a utilisé des variantes du chant individuel (airs, courts airs, chants, chansons, chants élégiaques), du chant en groupe (duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors) et du choeur dont les combinations sont les plus diverses posible, en les dotant tous, conformément à l'élément poétique du genre, des fonctions importantes pour le climat dramaturgique des deux comédies. Fredro a confirmé dans les opérettes ses vraies compétences artistiques: le *Nouveau Don Quichotte* et, plus encore, la *Nuit dans les Apennins* constituent des meilleures oeuvres de ce type dans l'histoire de l'opérette polonaise du XIXe s. Des compositeurs Stanisław Moniuszko et Zygmunt Noskowski ont écrit de la musique pour ces comédies.