

PARIA



PIĘTNASCIE LAT
DZIAŁALNOŚCI W ODBUDOWANYM GMACHU

Stanisław Moniuszko

PARIA



TEATR WIELKI W WARSZAWIE

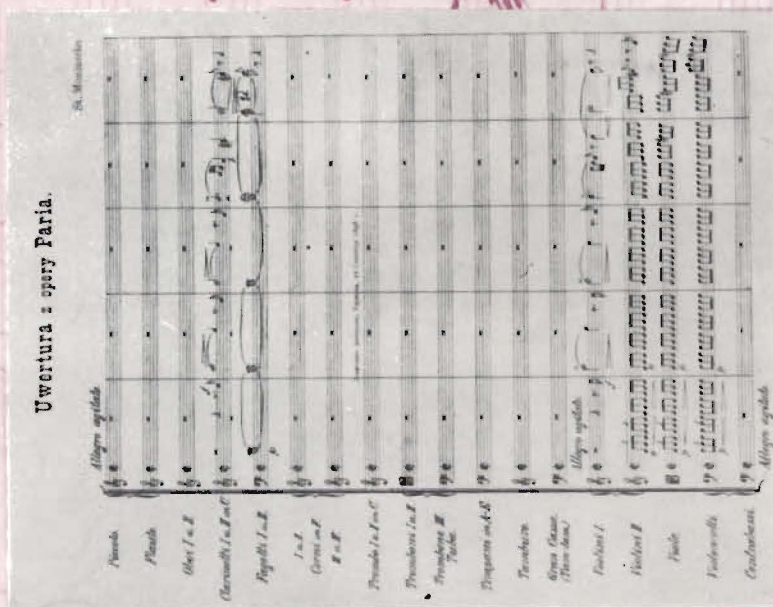
Premiera dnia 9 listopada 1980 r.

Za cel życia bierz sztukę. I tę jeszcze
uprawiaj tak, ażeby mogła być pociechą
lub wsparciem zasmuconych lub biednych.

Stanisław Moniuszko
(z listu do E. Ilcewicza)

STANISŁAW MONIUSZKO





Witold Rudziński

KILKA SŁÓW O „PARI” STANISŁAWA MONIUSZKI

Tematem *Parii* zainteresował się Moniuszko jeszcze jako osiemnastoletni chłopiec. W roku 1836 ukazało się kompletne wydanie dzieł Casimira Delavigne’a, tego samego, który walcząc w powstaniu listopadowym w Warszawie ofiarował słowa wspaniałej pieśni, *Warszawianki*. W przekładzie K. Sienkiewicza i z muzyką Karola Kurpińskiego należy ona dziś do naszych najpopularniejszych pieśni bojowych.

W zbiorze dramatów Delavigne’a znajdowała się historia, której bohaterem był hinduski parias (mówiono wtedy: „paria”, stąd tytuł dramatu, a później opery Moniuszki). Ukrywając swe pochodzenie dzielny Idamor dokonuje wielu walecznych czynów, ratuje kraj od najeźdźcy. W nagrodę ma otrzymać rękę Neali, kochającej go córki arcykapłana Akebara. Kiedy ujawnione zostaje niskie pochodzenie Idamora, staje on bowiem w obronie swego ojca-żebraka, Idamor musi zginąć. Zaślepienie kastowe bierze górę nad jego zasługami.

Dramat wywarł ogromne wrażenie na Moniuszce, tak wielkie, że przełożył ten utwór na polski. Pisał wtedy do Moniuszki zaprzyjaźniony z nim dr Rosołowski: *Parii sam nie czytałem, ale znam osoby, które ją przez noc przepisały sobie na czysto i piękną okraszyły okładką* (mowa oczywiście o Aleksandrze Müllerównie, wówczas narzeczonej, później zaś żonie kompozytora). Z tegoż listu dowiadujemy się, że Skibiński, dyrektor trupy teatralnej, niechętnie patrzył na ten tekst, być może obawiając się kłopotów z cenzurą.

Autor interesującej monografii o Moniuszce, Henryk Opieński, cytując ten list, zauważa: *Przedmiot Parii musiał już wtedy pociągać go swoim społecznym podkładem — pokrewnym ideowo powstałej w lat dziewięć później Halce*. Zainteresowanie się *Parią* Delavigne’a w roku 1837 oświecła nam równocześnie nader wczesny rozwój



umysłowy Moniuszki, a zarazem wskazuje na prostoliniowość jego społecznych ideałów, które nie przestawały być podstawą jego sposobu myślenia do końca życia.

Warto przypomnieć, że Moniuszko został wychowany w środowisku wysoce postępowym. Stryjowie jego, podobnie jak ojciec, dawni oficerowie napoleońscy, a więc przepełnieni hasłami wolnościowymi, stali się działaczami oświatowymi i społecznymi, krzewiąc społecznikowskie idee Uniwersytetu Wileńskiego. Jeden z nich, Dominik Moniuszko, rozdzielił swą ziemię między chłopów, na własną rękę przeprowadzając eksperyment społeczny. Wychowany w takiej atmosferze był Moniuszko szczególnie wrażliwy na krzywdę społeczną. Żarliwy patriota, widział jednak przyszłą odrodzoną Polskę jako kraj sprawiedliwości społecznej.

Delavigne dał w swej tragedii przykład artystycznego przedstawienia problemu społecznego. niesprawiedliwość społeczna najlepiej przełamuje się w dramacie osobistym: Neala nie może poślubić pariasa, ginie więc wraz z ukochanym. W podobny sposób ujmował te sprawy Auber w *Niemiej z Portici*, operze, która wywarła wielki wpływ na ideał operowy Moniuszki. Tak też konstruuje Moniuszko swój wielki dramat społeczny, *Halke*.

Mineło wiele lat, zanim powrócił Moniuszko do tematu *Parii*. Kiedy po niebywałym sukcesie *Halki* w Warszawie objął w r. 1858 stanowisko „dyrektora opery polskiej”, ściślej dyrygenta głównie własnych dzieł w Teatrze Wielkim, z niezwykłą żarliwością rzucił się w wir pracy. W roku 1859 pisał do swego przyjaciela: *Ja piszę trzy opery, każda w połowie (!) ukończona: Rokiczana Korzeniowskiego, Hrabina Diana Wolskiego, Paria Chęcińskiego — wszystkie libretta bardzo się udały. Z listu tego dowiadujemy się, że już wtedy na librecistę Parii upatrzył Chęcińskiego, późniejszego autora librett do *Verbum nobile* i *Strasznego dworu*. Jednakże z tej serii tylko *Hrabina* ukazała się wkrótce (1860) na scenie, *Rokiczanę* Moniuszko zarzucił (bo cenzura króla mu „przemazała”), a do pracy nad *Parią* zabrał się ponownie dopiero po powstaniu styczniowym.*

W początkach maja 1868 r. wystawiono *Parię* w teatrze dramatycznym w przekładzie Wacława Szymanowskiego. Do tego właśnie przedstawienia napisał Moniuszko ilustrację muzyczną, na którą złożyły się: uwertura (być może napisana w okresie powstawania *Hrabiny*), *Hymn do słońca*, *Hymn do bóstwa miłości*, *Marsz weselny* oraz *Hymn do boga śmierci*. Fragmenty te umieszczał Moniusz-

←
U góry: Scena z *Parii*. Drzeworyt E. Machowskiego i F. Zabłockiego wg rysunku H. Piątkowskiego.

U dołu: Scena z *Parii*. Drzeworyt J. Schübelera wg rysunku Te-gazzo.



ko w programach swych koncertów kompozytorskich od roku 1866.

Tak więc zebrano się w tece kompozytora sporo szkiców do przyszłej opery, tym bardziej, że weszły do tego również jakieś szkice pisane w roku 1859, nawet jeśli były to tylko luźne notatki. Postanowił Moniuszko wykorzystać także pewne fragmenty swej dawno nie wystawianej kantaty *Milda* (wstępny chór i duet), które jego zdaniem godziły się z nastrojem egzotycznym nowego tematu.

Główną sprawą, która pociągała Moniuszkę, kiedy wznawiał pracę nad *Parią*, była ostra wymowa społeczna tego tematu. Pod tym względem mieści się *Paria* w serii dzieł Moniuszki o charakterze społecznym, podobnie jak najostrożniejsza z nich *Halka*, ludowa sielanka *Flis*, *Jawnuta*, na pół satyryczna *Hrabina*, jeśli nie liczyć wileńskich „operetek”. Dodatkowym motywem mogła być nadzieja, że ten nie-polski, niby międzynarodowy temat może łatwiej otworzyć mu drogę do scen zachodnich, skoro *Halka*, *Hrabina* czy *Straszny dwór* mogły się wydawać zbyt narodowe jak na kosmopolityczne gusty. Rzecz jednak charakterystyczna, że nawet ulegając nader zrozumiałej pokusie wystąpienia z dziełem operowym na Zachodzie — wybrał do tego celu temat ten właśnie dlatego, że nie narodowy, mógł łatwiej przejść przez cenzurę. Przecież zakazano wystawienia *Straszego dworu* w kilka dni po premierze.

W sytuacji Teatru Wielkiego zaszła także korzystna zmiana. Z objęciem prezesury teatru przez Sergiusza Muchanowa, męża Marii Kalergis, znanego ze swej sympatii dla kultury polskiej¹⁾, ustały szykany w teatrze, powiał nowy duch. Zachęcało to Moniuszkę do przygotowania nowej opery. W połowie roku 1869 przystąpiono do pracy nad jej wystawieniem.

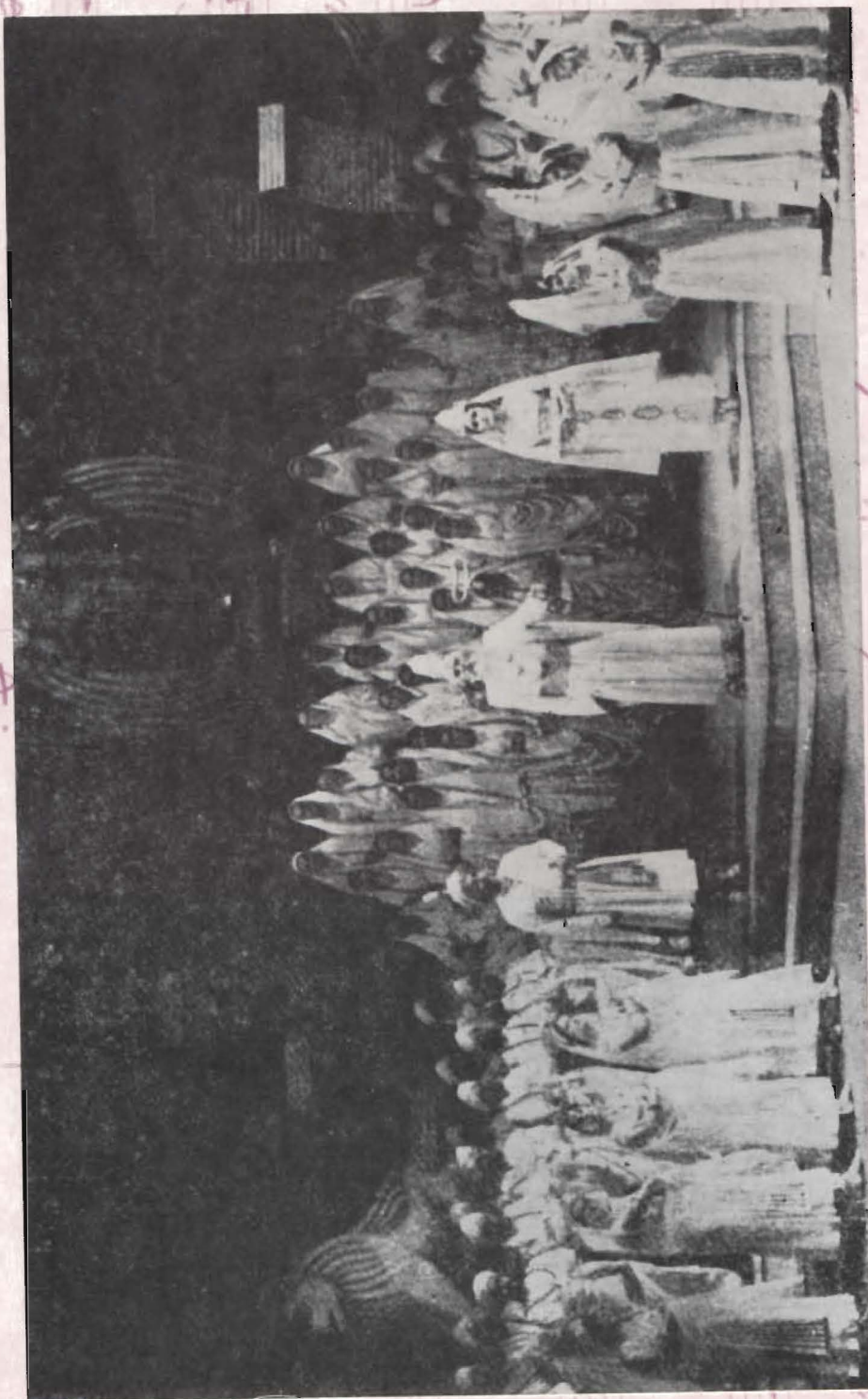
Premiera odbyła się 11 grudnia 1869 r. Nowe dzieło przyjęte zostało z powagą i szacunkiem, ale bez entuzjazmu, mimo świetnej obsady.²⁾ Istotę tego nastroju ujął recenzent *Kuriera Warszawskiego* (zapewne Aleksander Walicki) w n-rze 274 z 13 XII 1869 r.: *Zachwycić się owym*

¹⁾ Historycy teatru warszawskiego mylili nieraz Sergiusza Muchanowa z Pawłem Muchanowem, kuratorem szkół, który prowadził politykę rusyfikacyjną w szkolnictwie przed powstaniem styczniowym. W okresie fermentu rewolucyjnego zmuszono go do opuszczenia Warszawy.

²⁾ W premierze *Parii* wystąpili Józef Prochazka (Akebar), Bronisława Dowiakowska (Neala), Daniel Filleborn (Idamor), Jan Koehler (Dżares) i Emilian Suszyński (Ratef).



Paria na scenie Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu. Kierownictwo muzyczne: Włodzimierz Ormicki, reżyseria: Adolf Popławski, scenografia: Stanisław Jarocki. Premiera dn. 13 stycznia 1951. Na zdjęciu: Hanna Christi (Neala), Jerzy Garda (Dżares).



utworem trudno, podziwiać go jednak można. Obszerne i liczne recenzje zbliżały się do tego sformułowania. Sam Moniuszko uważał tę operę za „najdojrzałą” ze swych prac dotychczasowych, włożył w nią bowiem „całe swe doświadczenie i umiejętność, przez wiele lat nabyte.”³⁾

Opera nie utrzymała się długo na scenie, doczekała się zaledwie sześciu przedstawień, podobnie szybko zeszła z afisza, gdy wznowiono ją w Warszawie w roku 1917. Rehabilitacją muzyki i treści *Parii* były dopiero jej premiery we Wrocławiu w roku 1951 i w Poznaniu w roku 1958, gdzie zajęła poważne miejsce w repertuarze. Okazało się bowiem, że opera ta posiada dostatecznie wiele walorów, by budzić zainteresowanie współczesnej publiczności. W roku 1960 wystawiła *Parię* również Opera Śląska w Bytomiu, zaś w roku 1972 Opera Bałtycka w Gdańsku.

Muzyka *Parii*, napisana ręką wytrawnego kompozytora operowego, posiada wiele walorów, które pociągają dzisiejszego słuchacza. Na czele postawić należy błyskotliwą, a zarazem liryczną uwerturę. Stała się ona popisowym punktem programów symfonicznych. Ozdobą opery są też mistrzowskie chóry, nie tylko hieratyczny, pełen powagi wstęp, zaczerpnięty z *Mildy*, ale i liczne hymny, przede wszystkim zaś liryczne, prawdziwie Moniuszkowskie arie głównych bohaterów. Poza wszystkim zaś muzyka opery, wartka i celna, wypełnia znakomicie te zadania, jakie muzyce operowej stawiamy: uplastycznia akcję dramatyczną, osiągając mocne efekty w momentach kulminacyjnych, wiernie towarzysząc nastrojowi bieżącej sytuacji scenicznej.

Kompozytorzy polscy, a i sam Moniuszko także, przyzwyczaili nas do tematyki narodowej w operze. *Paria* jest pod tym względem wyjątkiem: w wieku XIX nikt u nas nie napisał opery na temat niepolski, która mogłaby dorównać *Parii* celnością środków i języka muzycznego.

³⁾ Aleksander Walicki: *Stanisław Moniuszko*. Warszawa, 1873 s. 117.

Paria na scenie Państwowej Opery im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Kierownictwo muzyczne: Antoni Wicherek, reżyseria: Karol Urbanowicz, scenografia: Stanisław Jarocki. Premiera dn. 13 lipca 1958.
Na zdjęciu: scena zbiorowa.



Antoni Wicherek

DLACZEGO WŁAŚNIE „PARIA“?

Gdyby mi ktoś postawił takie pytanie, mógłbym odpowiedzieć najprościej: bo jest to opera jednego z naszych największych kompozytorów, a więc już z tego powodu zasługuje na przedstawienie szerokiej publiczności. Być może jednak tego rodzaju odpowiedź byłaby uproszczeniem: każdy widz mógłby przypuszczać, że oto zamierzamy mu pokazać dzieło drugorzędne, mniej udane, stanowiące w dorobku naszego mistrza pozycję, na którą należy patrzeć z pobłażaniem, słowem, że otrzepujemy z kurzu pozycję muzealną, którą włączyliśmy do repertuaru jedynie przez szacunek dla tradycji...

Nic bardziej fałszywego!

Oczywiście, jesteśmy wszyscy pełni szacunku dla wielkich tradycji muzyki polskiej, ale nie znaczy to wcale, że *Paria* Moniuszki zasługuje na jakąkolwiek taryfę ulgową.

Zaryzykuję nawet twierdzenie, iż fakt, że należy ona do mniej znanych, a przeto mniej popularnych dzieł, jest być może jedną z niewytłumaczalnych pomyłek historii opery (czy pamiętają Państwo stuletni okres zapomnienia, który zaciążył nad tak wspaniałym utworem, jak *Trojanie* Berlioza?), przeto jest naszym obowiązkiem podjąć zdecydowaną próbę przywrócenia *Parii* naszej pierwszej w Polsce scenie operowej.

Być może, że nad brakiem popularności *Parii* zaciążyła orientalna tematyka libretta. Po wielkim sukcesie *Straszego dworu* oczekiwano wszak od Moniuszki nowego,

Paria na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu. Kierownictwo muzyczne: Włodzimierz Ormicki, reżyseria: Sławomir Zerdzicki, scenografia: Wiesław Lange. Premiera 13 lutego 1960. Na zdjęciu: scena zbiorowa.

wspaniałego utworu o tematyce narodowej, co więcej, uważano to wręcz za patriotyczny obowiązek mistrza. Stało się jednak inaczej, a czemu, trudno o tym dzisiaj z całą pewnością wyrokować... Ale powiedzmy przecież, że tematyka orientalna uwiodła nie tylko naszego kompozytora. Czyż nie sięgali po nią Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Bizet, Puccini, ba, nawet sam Wagner? Jeśli tak, to dlaczego akurat Moniuszce mielibyśmy czynić z tego powodu wyrzuty?

Tym bardziej, że w librecie znalazły się akcenty jak na owe czasy odważne i postępowe, że nie brak w nim elementów krytyki społecznej, że sławi ono odwagę, wierność i patriotyzm, a więc wartości ponadczasowe i zawsze godne pochwały...

Także od strony muzycznej znaleźć można w *Parii* wiele klejnotów pierwszej jasności. Świetne duety Neali i Idamora, wstrząsający monolog Dżaresa w I akcie (proszę zwrócić uwagę na niezwykle oryginalną instrumentację z kapitalnie użytym basklarnetem), znakomite duże arie basowe z równie oryginalną instrumentacją, a wreszcie kunsztowny polirytmiczny finał III aktu — to tylko niektóre partie tej niezmiernie oryginalnej, atrakcyjnej partytury. A tych najbardziej wyrafinowanych znawców muzyki Moniuszki zainteresuje na pewno fakt, że uwertura do *Parii* będzie tym razem przedstawiona w oryginalnej, autorskiej wersji, nie zaś w znanej i popularnej wersji Fietelberga. Słowem, chcemy przedstawić operę Moniuszki w jej pierwotnym, wolnym od późniejszych opracowań kształcie. Miejmy nadzieję, że zostanie ona oceniona tak, jak na to zasługuje: a więc jako oryginalne, wartościowe, żywe dzieło, godne przedstawienia najbardziej wyrafinowanym miłośnikom dziewiętnastowiecznej opery. Opera *Paria* Moniuszki nie miała szczęścia w Warszawie, to prawda. Wystawiano ją wszakże w innych miastach Polski i zawsze z wielkim powodzeniem. Tylko we Wrocławiu i Poznaniu naliczyć można kilkaset przedstawień. Nie sądzę, aby nasza publiczność miała okazać się mniej chłonna i wrażliwa, niż publiczność innych miast.

Myślę, że można wróżyć *Parii* powodzenie, można też mieć nadzieję, że opera ta trafi na płyty, a w ten sposób jeszcze bardziej przybliży się do dzisiejszego widza. Nie ma bowiem wątpliwości, że w pełni na to zasługuje.

Antoni Wicherek

Maria Fołtyn

„Paria! To jeszcze jeden z tej kasty wzgardzonej,
co w łzach się rodzi, a w nędzy tonię.
Obcy na własnej krainy swej łonie,
choć umie kochać ją, choć umie bronić ją.”

„Paria”, prolog sc. III

5 maja 1980. Ubiel. Tu się urodził Moniuszko. Na miejscu spalonego domu stoi obelisk, obok wiekowa topola — najbliższy i najstarszy świadek pierwszych kwileń dziecka... Witano nas przed szkołą. Dzieci w białych fartuszkach, z naręczami polnych kwiatów. Muzeum prezentowane przez nauczyciela o twarzy jakby z rodzinnych sztychów Moniuszków. Stara leśniczówka, lasy, krzewy, krajobraz bliski nam.

Czas zmienił niewiele. Jak to dobrze, że tyle pozostało w nieuszkodzonej cywilizacją przyrodzie. Można było cofnąć się myślą o wiele lat... Wcześniej zafascynował go temat z dalekich Indii — bramini i pariasi, lud uciskany go wzruszał. Świat Afryki i Azji z jego współczesnymi problemami jest nam dziś bliższy, choćby poprzez naszą nie tak jeszcze dawną historię. Przed czterdziestoma laty i my byliśmy pariasami, narodem, który, jak się niektórym wydawało, można było zniszczyć bez kary...

„Paria”, opera o poniżeniu, choć o temacie nie polskim, pobrzmiewa melodyką znad Wisły. A dziś, półtora wieku później, słowa narodowej naszej opery, Moniuszkowskiej „Halki”, płyną z ust mulatów i Murzynów, Turków i Me-tysów, a role polskich rycerzy, polskich kobiet i dziewczyn śpiewają i tańczą samuraje i skośnookie gejsze.

5 lipca 1980. Kudowa-Zdrój. Festiwal Moniuszkowski. Ziemię z Ubiela przywieźli wiejski nauczyciel z Ubiela i prezes Związku Kompozytorów Białoruskich. Ta ziemia to jeden z wzruszających festiwalowych akcentów. Przed pomnikiem Mistrza brak topoli... Więc Adam Kilian „zbudował” kolorową palmę wileńską. Norejka śpiewał „Szumią jodły” „po wileńsku”, inni po turecku, hiszpańsku, niemiecku, rumuńsku, japońsku — i po polsku. Kołysały się pasy słuckie, szumiały jak skrzydła husarii, a rozpięta wśród drzew chusta Halki lśniła krwistą czerwienią. Zdawało się, że liście drzew ze wzruszenia płakały... Mienił się przed oczami ten wielojęzyczny konglomerat barw, brzmień i wzruszeń — że to nasze, polskie, Moniuszkowskie staje się oto własnością obu półkul.

(...) W tej atmosferze, jaka w czasie pobytu Moniuszki panowała w Paryżu, kiedy dzieła Meyerbeera stały u szczytu powodzenia, musiał **Paria** Delavigne'a działać na Moniuszkę kusząco dramatycznością akcji i patosem swoich scen. Niektóre z nich, i to nie tylko sceny z chórami kapłanów Brahmy, ale także sceny dialogowe Idamora z Nealą, a nawet monologowe (na przykład modlitwa Neali w IV scenie I aktu) — wołały wprost o muzykę. W dramacie tym nie zwracał Moniuszko uwagi na nic innego, jak na teatralną jego efektowność, może nie zdając sobie sprawy z jego braków, o których surowy G. Lanson mówi: **Ses drames vides de psychologie, d'une sentimentalité fausse ou banale, d'un pittoresque criard et plaque...** (Jego dramaty, wolne od problemów psychologicznych, pełne fałszywego czy banalnego sentymentalizmu, krzykliwej i lakierowanej malowniczości...). Nęcący był także wzgląd, że nikt nie napisał muzyki do tragedii Delavigne'a. Nie wchodziły zaś w rachubę opery M. Carafy (1826, tekst Colobrana) i Donizettiego (1829), nie mające z późniejszą od nich tragedią Delavigne'a żadnej wspólności. Bezwiednie znalazł się Moniuszko w roku 1859 na drodze prowadzącej ku egzotycznym tematом także największych wtedy kompozytorów szkoły francuskiej i włoskiej. Meyerbeer pisał właśnie swoją **Afrykanę**, której premiery (w roku 1865) nie miał się już doczekać. W tym czasie zaś, kiedy **Paria** wszedł na scenę Warszawskiej Opery, Verdi kończył **Aidę**, o której trudno zapomnieć, myśląc o dziele Moniuszki.

Zdzisław Jachimecki
Moniuszko
 PWM, 1961

PO PREMIERZE

„PARI”

(1869)

Nastrecza się miłośnikom sceny warszawskiej rzadka sposobność wytłumaczenia sobie różnicy między dramatem zwyczajnym a dramatem muzycznym; bo w przeciągu paru lat mogli widzieć jeden i ten sam przedmiot w dwóch swych formach widowiska teatralnego, przedstawiony na jednej i tej samej scenie. Nawet czas, przed którego destrukcyjnym wpływem nic się nie osto, nie zdołał jeszcze zatrzeć w widzach wrażeń i pojęć wyniesionych z przedstawienia dramatu Delavigne'a: *Paria*, przerobionego i przetłumaczonego przez W. Szymanowskiego... Wspomnienia dramatu są bardzo świeże; a nie mogły też spłowieć, skoro koloryt na nie nakładali p. Królikowski z panią Palińską zrazu, a potem z p. Modrzejewską...

Pan Chęciński utrzymywał publicznie w listopadzie roku zeszłego, że (co do Indii) baśń od prawdy odróżnia, w co gotowiliśmy uwierzyć stanowczo po przeczytaniu napisanego przez niego wstępu do libretta opery *Paria*. Wstęp do libretta opery! To rzecz nie praktykowana podobno w dziejach „kanwy do opery”... Za szczerść objaśniającą nas o operacjach dokonanych na librecie, nie mamy co być jego autorowi wdzięczni, bo to już rzecz wiadoma, że kompozytor jest ostatecznym libretta redaktorem: wyrzuca, co niepotrzebne, skraca, co za długie. Librecista to paria między dramaturgami... Przyznać musimy, że pan Chęciński unikał trywialnych i spopolitowanych w librettach wyrażen i wykrzykników, choć niezupełnie zdołał ich uniknąć; widzimy, że słów dobierał szlachetnych, trudności rymu zwalczał nieraz zwycięsko, a obrazował sytuację i obyczaj, nie powiemy szczęśliwie, ale udatnie. Że kalkulował swoje libretto na dramacie Delavigne'a, tego nie ma się co wstydzic, skoro kompozytor tak pragnął; a że absurda Delavigne'a poprawiał oraz przekrój operowy nadał czynnikom przez pierwszego autora użytym, to już najzupełniej i wyłączenie pana Chęcińskiego zasługa. Wypowiadając to, nie chcemy osłabiać gorzko-słodkiego wyrażenia autora tekstu: *że jeżeli libretto zostało skrócone z mniejszą dla siebie korzyścią, to zapewne z większą dla muzyki*, bo wyrażenie to mówi prawdę. Muzyka, jako szerzej i głośniejsze rozwijająca, bierze górę nad librettem.

Charakterystykę postaci wchodzących do dramatu nakreślił p. Moniuszko pewną ręką, ale nie głębokimi rysami. Nie wynikło to z tego, że w całej operze nie ma lokalnego kolorytu w muzyce, o który kusić się byłoby wreszcie czymś niesmacznym i dziecinnym, ale z tego, że więcej kompozytor zrobił dla orkiestry niż dla śpiewu — a ten ostatni więcej urządzał cantabile niż arioso, to jest używał go raczej jako narzędzie do deklamacji niż jako materiał przeważnie liryczny...



Jan Chęciński (1826—1874)

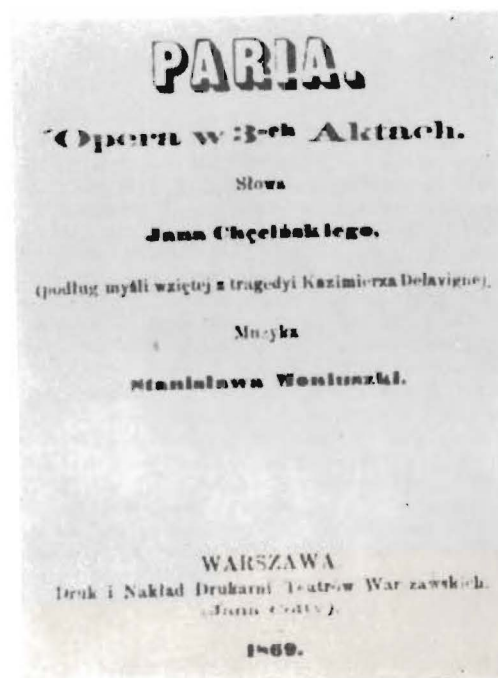
Nie powiemy, żeby pan Moniuszko poszedł za Wagnerem, ale zdaje się na niego oglądać w swoich cantabile i w swym poszukiwaniu instrumentalnym, którym chce malowniczość zdobywać. Dopatrzyliśmy ten kierunek w niektórych luźnych utworach pana Moniuszki, napisanych z samym tylko fortepianem, i wspomnieliśmy o tym dawniej kilkoma słowy. Ten kierunek zdaje się naszemu kompozytorowi coraz mniej podobać, jak wnosimy z muzyki do *Parii*, a hołdowanie mu, choć bardzo daleko jeszcze od niego do stanowczości Wagnera, może jest powodem, że tak niewiele w operze tej jest ustępów, które by w słuchaczu uwieźły, za popularne przyjęte zostały.

Zaiste, nie o popularność idzie zacnemu kompozytorowi jak p. Moniuszko, ale o prawdę; schlebiać on nie może skłonności dyktanckiej do piosenek, do których sposobności nie braknie. Ale czy rozciągłością i kolorytem wywrze wpływ, jaki treściwością i zaokrągleniem wywierał, nie pozbawiając się przeto możności koloryzowania — to wielkie pytanie...

Ze wszystkich charakterów w *Parii* najrówniej nakreśloną się nam zdawała Neala. Nealę miłość głównie cechuje, a to uczucie ma naturalniejszego niż inne uczucia w śpiewie tłumacza; Neala też najwięcej lirycznie przedstawioną została. Jak pięknie, jak myśląco, dramatycznie i gorąco przedstawił ją pan Moniuszko w śpiewie jej z chórem *Młodych serc modlitwa ta...* Duet Neali z Idamorem (scena 6) do najpiękniejszych należy w operze ustępów,

również jak i odezwa jej do Dżareza w finale 3. aktu, choć życiu i prawdzie sceny owej przeszkadza szeroko rozwiedziona w niej liryczność Neali, co już do win autora tekstu w żaden sposób zaliczone być nie może. Do najlepszych pod względem muzycznym postaci należą Dżares, którego słusznie p. Chęciński robi obłąkanym i odzyskującym zmysły na przenian, Akebar, arcybramin, raślabiej w muzyce oddany. Charakterystyki kompozytor mu poskapił... Chóry — to mocna strona p. Moniuszki, kiedy je ma sposobność usamoistnić. W operze *Paria* niewiele do tego było sposobności; ale nie minął bez uwagi pełny zasługi chór żołnierzy i chór braminek w akcie drugim. Najpotężniejszy, najbogatszy byłby finał aktu pierwszego, gdyby nie nieznierny natłok brzyrności, z której żaden podobno szczegół jasno nie wyszedł. W ogóle w całej operze p. Moniuszko bardzo bogato instrumentów używa, oryginalnie, często i charakterystycznie — zawsze bardzo czynnie. Jeden to z symptomatów kierunku, jakiemu pan Moniuszko ulega. Bogactwo orkiestrowego wypracowania tworzy niekiedy gazę dla głosów ludzkich i mogłoby być przedmiotem studiów, z których — lepiej niż z zastanawiania się nad częścią wokalną — wyszłoby pojęcie o zamiarach kompozytora i skutkach, jakie osiągnął.

Felieton *Gazety Polskiej* z dnia 13 grudnia 1839 roku. Autor anonimowy (najprawdopodobniej Józef Sikorski, współpracownik i przez pewien czas redaktor tego pisma)



Strona tytułowa libretta *Parii* z roku 1869.

KRYTYCY O „PARIİ“

(...) Muzyka *Parii* należy do rzędu tych utworów, które trzeba słuchając studiować. Partycję tę najwybitniej cechuje inteligencja jej autora i stąd zachwycić się owym utworem trudno, podziwiać go jednak można. Gdyby był Moniuszko tworzył wspomnianą operę w epoce życia, gdy na jego horyzoncie słońce złudzeń płonie całym blaskiem, gdy duch wierny, ślepo, kocha do szoku i żyje w swoim posagowym świecie ideałów — jesteśmy pewni, że *Paria* zaćmiłby *Halkę* potęgą dramatycznego efektu...

Kurier Warszawski nr 274,

13 XII 1869 r.

(...) Wstęp pierwszego aktu *Parii*, nazwany prologiem, jest bez zaprzeczenia najpiękniejszym ustępem opery, natchnieniem wydartym z niebiańskich sfer muzyki... Wielka szkoda, że to podniesione wrażenie prologu osłabia się w słuchaczu następującą uwerturą, która, jakkolwiek sama w sobie jest pięknie obrobionym ustępem zawierającym główniejsze motywy opery, to jednak przerywając bieg dramatu nie wpływa korzystnie na całość sztuki. (...) Ale czyż podobna ciągle być natchnionym przez kilka aktów lirycznego dramatu? Toteż Moniuszko sownie wynagradza drugim — usterki pierwszego aktu *Parii*... Akt trzeci, oprócz chóru weselnego, dosyć pospolitego, składa się po większej części z samych recytatywów... Całość opery *Paria*, złożona z tylu pięknych... ustępów, zyska jeszcze na częstym słuchaniu, wówczas to lepiej uwydatnią się miejsca bardziej muzyczne, trudniejsze do natychmiastowego pojęcia dla ogółu, tym więcej, że sposób pisania Moniuszki jest obrachowany zawsze na głębsze efekty harmonii, której myśl główna nie raz zaciemnia i zbyt ciężko obciąża... Oprócz pięknej instrumentacji, *Paria* odznacza się wybornymi recytatywami, które, będąc prowadzone miarowo, tworzą prześlicznie powiązane frazy dialogowe, zastępujące monotonne i bez głębszego znaczenia dawne parlante włoskie.

Władysław Wiślicki

Kłosy nr 234-235, 24 XII 1869 r.

(...) Mógł więc przewodniczący jury niedawnego Konkursu Moniuszkowskiego wypowiedzieć słowa: *Dzięki konkursowi odkryliśmy na nowo Moniuszkę*; istotnie bowiem podczas konkursowych przesłuchań dopiero objawiło się słuchaczom w pełni nieprzebrane bogactwo moniuszkowskiej inwencji twórczej, objawiła się — dla wielu po raz pierwszy — wielka ilość prawdziwych klejnotów muzycznych, które w zupełnie nowym świetle stawiają osobowość artystyczną Moniuszki, i może właśnie przez swą większą stosunkowo śmiałość i „inność” nie znalazły uznania w oczach jego współczesnych.

Odnosi się to w poważnej mierze i do opery *Paria*.

(...) Nie ulega wątpliwości, że Moniuszko nie posiadał prawie zupełnie owej szczególnej zdolności stwarzania w muzyce atmosfery egzotyizmu (choćby nawet za pomocą środków nic z prawdziwym folklorem Wschodu nie mających wspólnego), co z taką łatwością czynili Meyerbeer czy Saint-Saëns. Stąd też jego Hindusi przemawiają językiem muzycznym trochę bezosobowym lub zgoła śpiewają... na polską nutę. Są też w *Parii* momenty, w których istotnie więcej wyczuwa się dojrzałej wiedzy i rutyny, niż szczerzego natchnienia. To prawda, lecz czy mimo wszystko istotna przyczyna niepowodzenia *Parii* nie leżała przypadkiem w owych „dziwacznych harmoniach”, czyli po prostu w zbytnej śmiałości i nowatorstwie jego muzycznego języka — oczywiście w odniesieniu do gustów i nawyków ówczesnej polskiej publiczności operowej? Wiadomo, iż niektóre pieśni Moniuszki dlatego właśnie nie przyjęły się w społeczeństwie, iż wydawały się na owe czasy... zbyt trudne. Tym bardziej dałoby się to powiedzieć o *Parii*, w którym nierzadko spotykamy harmonie w chopinowskim zupełnie stylu, a nie brak też i miejsc, w których przebijają wyraźnie wpływy Wagnera (warto tu dodać, iż Moniuszko był w tamtych czasach jedynym bodaj polskim muzykiem, który zapoznał się z teoriami Wagnera wyłożonymi w traktacie *Oper und Drama* i studiował partytury jego wcześniejszych dzieł). Te zaś przyczyny, które wraz ze społeczną wymową libretta mogły w XIX stuleciu odstręczać publiczność od *Parii*, dziś czynią go dla nas tym bardziej interesującym i atrakcyjnym.

Józef Kański

Fragmenty artykułu zamieszczonego w programie premiery *Parii* w Poznaniu w roku 1958.

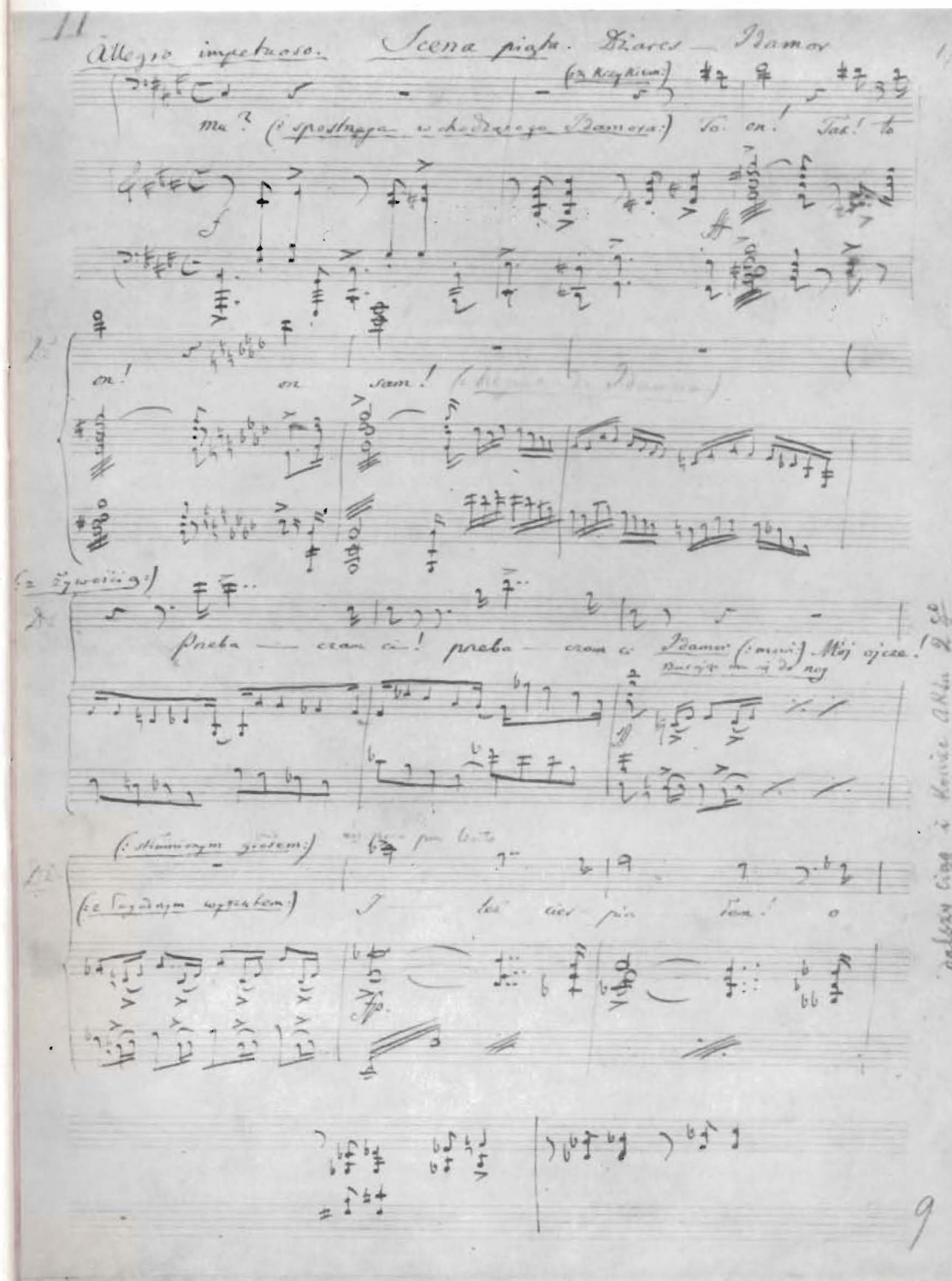
Uwertura do *Parii* należy do najlepszych dzieł orkiestrowych Moniuszki.

Karol Stromenger

Przewodnik operowy
W-wa, Iskry, 1959.

KRONIKA ŻYCIA STANISŁAWA MONIUSZKI

- 1819 — W Ubielu pod Mińskiem przychodzi na świat 5 maja Stanisław Moniuszko.
- 1826—1830 — Pobyt małego Stasia w Warszawie, pierwsze nauki.
- 1830—1834 — Nauka w gimnazjum w Mińsku.
- 1836 — Pierwszy pobyt w Wilnie. Znajomość z Aleksandrą Müllerówną, która wkrótce staje się narzeczoną Moniuszki.
- 1837 — Osiemnastoletni Moniuszko tłumaczy tragedię Delavigne'a *Paria*
- 1837—1840 — Nauka w Berlinie u dyrektora Singakademii, C. F. Rungenhagena.
- 1840 — Osiedlenie się w Wilnie, małżeństwo z Aleksandrą Müllerówną.
- 1844 — Ukazuje się I zeszyt *Śpiewnika domowego*
- 1848 — Estradowe wykonanie *Halki* w Wilnie.
- 1854 — W Wilnie zostaje wystawiona w teatrze dwuaktowa *Halka*
- 1858 — Czteroaktowa *Halka* osiąga niezwykle sukces w Warszawie. Moniuszko zostaje „dyrektorem opery polskiej”.
— Pierwsze szkice do *Parii* z librettem Chęcińskiego.
- 1860 — Premiera *Hrabiny*.
- 1862 — Premiera *Verbum nobile*.
- 1865 — Premiera *Strasznego dworu*. Powstają fragmenty muzyki do tragedii Delavigne'a *Paria*, wykonywane na koncertach w najbliższych latach.
- 1868 — Premiera tragedii *Paria* z muzyką Moniuszki. *Halka* wystawiona w Pradze.
- 1869 — *Halka* w Moskwie. 11 grudnia premiera opery *Paria* w Warszawie.
- 1870 — Sukces *Halki* w Petersburgu.
- 1872 — 4 czerwca zmarł w Warszawie Stanisław Moniuszko.



PARIA

Treść opery

Święty gaj, noc. Idamor zwierza się przyjacielowi ze swej miłości do Neali, z którą ma się spotkać. Nagle wbiega nędznie odziany starzec uciekający przed żołnierzami Idamora. Nędzarz jest parią i chce go zabić, gdyż swą obecnością skałał święty gaj. Idamor jednak na to nie pozwala i starzec ucieka. Sam Idamor jest parią — uciekł z chaty ojcowskiej i w wojsku dosłużył się zaszczytów.

AKT PIERWSZY

W świętym gaju braminki śpiewają hymn do słońca. Neala oddała towarzyszek i rozmyśla nad swoim losem. Kocha Idamora, ale kapłance miłość jest zabroniona. Słychać chór młodzieży wielbiącej słońce. Neala przysłuchuje się śpiewom. Potem mówi, że ważniejsza jest jej miłość niż służba przy ołtarzu. Zjawia się Idamor. Kochankowie witają się i Neala opowiada Idamorowi o zamiarze swego ojca, Akebara. Otóż arcykapłan zauważywszy, że słabnie gorliwość Neali w służbie bożej, postanowił zwolnić ją ze ślubów i wydać za mąż za człowieka, którego on sam wybierze. Idamor obawia się, że Akebar rozdzieli ich na zawsze.

We wnętrzu świątyni przemawia wyrocznia. Akebar opowiada braminom, że Idamor zdobywszy laury zwycięskie chce górować nad ich kastą. Arcykapłan jednak powstrzymuje gniew braminów, gdyż wie, że jedno jego słowo wystarczy, aby Idamora ułagodzić. Wchodzi Idamor; wezwany przez arcykapłana, z niepokojem oczekuje postanowienia wyroczni. Akebar koi jego obawy mówiąc, że wyrocznia wskazała człowieka, który ma zostać mężem Nea-

li; ten mianowicie, który odniósł zwycięstwo nad wrogiem. Nad Idamoremi ciąży jednak jego pochodzenie, o którym wszakże nie wie nikt prócz Neali, gdyż jej wyjawiał on swą tajemnicę. Po dłuższym wahaniu Neala mówi, że jej miłość jest silniejsza niż pogarda dla pariasów.

AKT DRUGI

Ratef przynosi wiadomość, że jakiś strzec szuka Idamora. Neala każe przyprowadzić starca, który nieskładnie, jak obłąkany, wzywa Idamora. Nadchodzi Idamor i starzec poznaje w nim swego syna, którego błaga, aby powrócił z nim do rodzinnej wsi. Idamor nie może zdecydować się na rozłąkę z Nealą i chcąc zyskać na czasie, wyznacza ojcu nocne spotkanie w gaju palmowym.

AKT TRZECI

Nad brzegami Gangesu ma się odbyć ślub Idamora i Neali. Akebar każe przyprowadzić oblubienicę. Tymczasem Idamor błaga Ratefa, aby odszukał Dżaresa i ukrył go w swoim domu. Podczas uroczystości weselnej wchodzi Dżares i wzywa braminów, aby go zabili, gdyż jest parią. Idamor błaga arcykapłana o łaskę dla starca. Gdy Akebar nie chce go posłuchać, Idamor rzuca się do stóp Dżaresa wołając: „Ojcze!” Teraz Dżares oprzytomniał i widzi, na jakie niebezpieczeństwo naraża syna. Uduje więc, że go wcale nie zna. Idamor nie może jednak wyrzec się ojca i głośno mówi, że jest parią. Wówczas Akebar własnoręcznie zabija Idamora. W tej chwili wchodzi Neala z drużyną. Widząc zwłoki Idamora mdleje, a powróciwszy do przytomności bierze Dżaresa za rękę i oznajmia, że będzie dzieliła los starca jako jego córka. Wojownicy wynoszą na tarczy ciało wodza. Neala oddała się, ścigana przekleństwami nieubłaganych braminów.

Kierownik artystyczny
ANTONI WICHEREK

Dyrektor
STANISŁAW PIOTROWSKI

PREMIERA 9 LISTOPADA 1980

Stanisław Moniuszko

PARIA

Opera w trzech aktach (z prologiem)

Libretto: Jan Chęciński wg dramatu Casimire'a Delavigne'a

Kierownictwo muzyczne: ANTONI WICHEREK

Inscenizacja i reżyseria: MARIA FOŁTYN

Scenografia: JADWIGA JAROSIEWICZ

Kierownictwo chóru: LECH GORYWODA

Choreografia i plastyka ruchu: HANNA CHOJNACKA

O s o b y

Idamor — Józef Figas, Jerzy Sawkiewicz, Roman Węgrzyn

Ratef — Feliks Gałeczki, Włodzimierz Polatyński, Przemysław Suski

Akebar — Marek Dąbrowski, Jerzy Ostapiuk, Marek Wojciechowski

Neala — Izabela Kłosińska, Barbara Nieman, Barbara Zagórzanka

Dzares — Jerzy Artysz, Robert Młynarski

4 kapłani — Kazimierz Dłucha, Feliks Gałeczki, Stanisław Kowalski, Lesław Pawluk, Włodzimierz Polatyński, Jerzy Sawkiewicz, Przemysław Suski

4 kapłanki — Jolanta Czyż, Marina Hristova-Kania, Anna Milczarek, Viola Waniek, Maria Żmigrodzka

Partie solowe w scenach baletowych wykonują:

Anna Grabka, Marzena Sobańska, Seweryn Hys, Robert Świerczek

ORKIESTRA, CHÓR i BALET TEATRU WIELKIEGO

Statyści

CHÓR MĘSKI CZA WOJSKA POLSKIEGO
(kierownik artystyczny — Lucjan Mazurek)

UCZENNICE PAŃSTWOWEJ SZKOŁY BALETOWEJ

Współpraca muzyczna: Aleksander Tracz

Asystent dyrygenta: Maciej Gawin-Niesiołowski

Zastępca reżysera: Donka Madej

Przygotowanie solistów: Helena Christenko,
Mikołaj Hertel, Renata Humen, Bogdan Ruśkiewicz

Przygotowanie chóru: Lech Gorywoda, Maciej Cegielski,
Janina Orzeszkowska

Korepetytorzy chóru: Halina Andrzejewska, Ewa Goc

Asystentka choreografa: Janina Galikowska

Rozpracowanie projektów scenograficznych i nadzór:
Pracownia scenograficzna TW

Inspicjenci: Jadwiga Bursztynowicz, Ryszard Missol,
Bogumił Skorski

Suflerzy: Barbara Rakowska, Bogusława Szwarz-
-Bronikowska, Romuald Walter

Kierownik grupy statystów: Bolesław Osik

Z-ca dyr. d/s technicznych: mgr inż. Jerzy Bojar

Światło: Stanisław Zięba

Kierownik działu pracowni dekoracji i kostiumów:
mgr inż. Kazimierz Olbrys

Kierownicy pracowni: Janina Ajnenkiel, Jan Banasiewicz,
inż. Wiesław Kalinowski, Wacław Krawczyk, Lucyna Ku-
dajczyk, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Mi-
sierewicz, Elżbieta Stawińska, Marek Sotek, Julian Woro-
niecki, Edward Zieliński, Stanisław Zelechowski. Kierow-
nik zespołu garderobianych: Tadeusz Iwanowski

Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi

Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik

Główni brygadierzy sceny: Stanisław Marciniak,
Stefan Piźnior

Zdjęcia archiwalne pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego
w Warszawie.

Streszczenie libretta według „Przewodnika operowego” *Karola
Stromengera.*

Reprodukcje zdjęć wykonał *Leon Myszkowski*

Redaktor programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Redakcja techniczna
ANDRZEJ ZUK

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

CENA ZŁ 18.—

