

Rozdział w monografii
„Feliks Nowowiejski i Jemu współcześni wobec idei muzycznych przełomu
XIX i XX wieku”
pod redakcją Ilony Dulisz i Joanny Schiller-Rydzewskiej
ISBN 978-83-8100-128-1

Mikołaj Rykowski

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

OPERA „MATASWINTHA” FRANZA XAVERA SCHARWENKI
W PERSPEKTYWIE PRZEMIAN NIEMIECKIEGO TEATRU OPEROWEGO
KOŃCA XIX WIEKU¹

Opera nie była najważniejszą dziedziną działalności niemieckiego kompozytora polskiego pochodzenia Franza Xavera Scharwenki (1850–1924). Artysta epoki wilhelmińskiej, łączący w swojej twórczości i praktyce wykonawczej niemiecki akademizm oraz słowiański temperament, zdobył międzynarodową sławę jako wirtuoz fortepianu, kompozytor koncertów oraz nawiązujących do stylu Brahmsa utworów kameralnych. Chociaż twórczość instrumentalna przeważa w katalogu dzieł kompozytora, to jednak znajdują się tu również informacje o pieśniach, utworach chóralnych² oraz o operze „Mataswintha”. Dzieło do libretta Ernsta Koppela według bestsellerowej powieści dziewiętnastowiecznej *Ein Kampf um Rom* Felixa Dahna jest dziś zupełnie zapomniane, albowiem nie zostało wykonane od 1897 roku, kiedy miała miejsce sceniczna premiera w nowojorskiej Metropolitan Opera. W przeciwieństwie do wielu dzieł fortepianowych, w których odnajdujemy często nawiązania do muzyki polskiej, np. w postaci reminiscencji tańców narodowych, opera jednoznacznie

¹ Tekst przygotowano na podstawie badań w ramach projektu „Franz Xaver Scharwenka – wirtuoz, kompozytor, pedagog w świetle procesu globalizacji” o numerze rejestracyjnym 2015/19/D/HS2/01125 sfinansowanych przez Narodowe Centrum Nauki.

² *Zwei Gesänge für vierstimmigen Männerchor*, op. 79 (ScharWV 140), „*An die blauen Jungs*” für zweistimmigen Männerchor (ScharWV141), „*The Lord is my light*”, op. 75 (ScharWV145), *Kantate für gemischten Chor, Solo und Orgel nach Worten der Heiligen Schrift* (ScharWV146), (w:) Matthias Schneider-Dominco, *Xaver Scharwenka (1850–1924). Werkverzeichnis*, „Hainholz Musikwissenschaft”, Band 6, 2003, s. 99–100.

reprezentuje charakterystyczne dla niemieckiego kręgu kulturowego XIX-wieczne prądy myślowe oraz tendencje artystyczne. Najwyraźniej widać to na etapie wyboru libretta i doboru środków stylistycznych. Nawet nowojorska premiera wpisała się znakomicie w szereg niemieckich dzieł operowych (np. *Lohengrin* Wagnera) wykonywanych wówczas w Metropolitan. Zważywszy, że dzieło Ryszarda Wagnera na długie lata zdominowało europejskie sceny, wpływając na operowy styl wielu kompozytorów, istotne pytanie brzmi: W jakim stopniu opera „Mataswintha” wpisuje się w recepcje dzieła Wagnera w niemieckim teatrze operowym II połowy XIX wieku?

Pierwowzór literacki libretta – powieść Felixa Dahna *Ein Kampf um Rom*

Bezpośrednim impulsem do podjęcia prac nad operą czy też momentem rozbudzenia wyobraźni dramaturgicznej u wirtuoza fortepianu była lektura powieści *Bitwa o Rzym* (1876) profesora prawa, historyka i pisarza – Felixa Dahna: „Epizod o królu Witichisie i Mataswincie wzbudził moje zainteresowanie i zamierzam napisać na ten temat porządną operę”³. Książka, którą w chwili zwątpienia Dahn chciał wrzucić w ogień, w niespełna 10 lat po jej ukończeniu osiągnęła w Niemczech status *bestsellera*. W roku 1884 bowiem – wedle sprawozdań samego autora – sprzedano 84 tys. egzemplarzy. Pod koniec I wojny światowej można było naliczyć 110 edycji, 220 w roku 1930, osiem lat później natomiast 300!⁴ Poczytność powieści miała zapewne wpływ na jej wybór jako literackiego pierwowzoru libretta. Na czym polegał fenomen popularności tego monumentalnego dzieła? Po pierwsze, bogato przedstawione historyczne wydarzenia wypełniały zapotrzebowanie społeczeństwa niemieckiego na redefinicję narodowej tożsamości, tak potrzebnej po klęskach poniesionych w wojnach napoleońskich⁵. Jak wiemy historiografia niemiecka gloryfikowała np. postać króla Fryderyka Wielkiego, odległego władcę osiemnastowiecznego, czyniąc zeń „starego Fryca”⁶. W strategię budowania narodowej chwały wpisywał się rzecz jasna Ryszard Wagner wykorzystujący w operach legendy

³ *Die Episode vom König Witichis und Mataswintha erregte mein besonderes Interesse und ich glaube, einen brauchbaren Operstoff gefunden zu haben*, (w:) *Scharwenka-Korrespondenz* 1922, s. 102–103. Por. M. Schneider-Dominco, *Xaver Scharwenka (1850–1924)*, op. cit., s. 102.

⁴ To właśnie tę książkę czyta słynny Oskar w filmie *Blaszany bębenek*. Podobno egzemplarz *Ein Kampf um Rom* stał na półce u Adolfa Hitlera pomiędzy rasistowskimi diatribami Alfreda Rosenberga i powieściami Karola Maya; T. Kontje, *Felix Dahn's 'Ein Kampf um Rom': Historical Fiction as Melodrama*, (w:) *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*, red. Ch. Woodford, B. Schofield, Rochester–New York, s. 39.

⁵ Po części skorzystał na tym Felix Mendelssohn-Bartoldy wystawiając z sukcesem *Pasję* według św. Mateusza J. S. Bacha w 1829 roku.

⁶ Brend O. Peterson, rozdział pt. *From Frederic the Great to Old Fritz*, (w:) *History, Fiction and Germany: Writing the Nineteenth Century Nation*, Detroit 2005, s. 97–145.

starogermańskie (Zygfryd jako ucieleśnienie germańskiego bohatera). Dzięki rekonstruowaniu historycznych wydarzeń i wielkich indywidualności próbowano zbudować pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, formując wrażenie nieprzerwanego tworzenia się wielkiego narodu germańskiego. Te zadania realizowały powieści historyczne cieszące się popularnością w Niemczech już w I połowie XIX stulecia. Nierzadko ich autorzy opowiadali historię kraju i narodu „na nowo” tworząc tzw. powieść fikcji historycznej, by wspomnieć np. *Liechtenstein* Wilhelma Hauffa⁷.

Akcja powieści Dahna, będącej podstawą libretta Ernsta Koppela rozgrywa się na początku VI wieku n.e. i dotyczy zdarzeń poprzedzających wielką bitwę Ostrogotów⁸ (lub prościej Gotów) o Rzym, po której germańskie plemiona zostały ostatecznie wygnane z włoskich ziem. Felix Dahn był profesorem historii a jego *opus magnum* to wielotomowe opracowanie naukowe historii królów germańskich zatytułowane *Die Könige der Germanen. Das Wesen des ältesten Königthum der germanischen Stämme und seine Geschichte bis auf die Feudalzeit*⁹. Ta monumentalna rozprawa odznacza się niezwykłą dokładnością i wnikliwością¹⁰, nadal stanowiąc najpełniej udokumentowaną pracę z tego zakresu. To właśnie rozległe badania historyczne prof. Dahna stały się kanwą powieści *Bitwa o Rzym*. I chociaż co do niektórych aspektów *Bitwy* badacze mogliby mieć zapewne odmienne zdanie, to jednak trzeba podkreślić, że opisywane wydarzenia były autorowi doskonale znane, ponieważ korzystał z przekazów historycznych, np. autorstwa najsłynniejszego historyka bizantyjskiego Prokopa z Cezarei¹¹.

Rekonstrukcja skomplikowanych następstw wydarzeń nie jest rzecz jasna głównym celem powieści. Historia *Gotów w Italii* zostaje bowiem przedstawiona w estetyce melodramatu, rozumianego jednakże nie przez pryzmat określonej konwencji gatunkowej, lecz jedynie jako melodramatyczny sposób opowiadania¹². Oto z ogólnego planu wydarzeń historycznych wyłaniają się sceny fikcyjne. Postępki bohaterów dramatu zaś są częścią

⁷ Powieści z zakresu fikcji historycznej pisali: Gottfried Keller, Wilhelm Raabe, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Storm, Gustaw Freitag, Theodor Fontane; T. Kontje, *Felix Dahn's 'Ein Kampf um Rom': Historical Fiction as Melodrama*, op. cit., s. 41.

⁸ Jak zauważa Jerzy Strzelczyk nazwa Ostrogoci zawiera moment geograficzny. „(...) Nawet jednak *uroczyste* nazwy Wezjów-Wizygotów i Ostrogotów używane były raczej tylko w sytuacjach wymagających rozróżnienia pomiędzy odłami plemienia gockiego. Zarówno Ostrogoci w Italii, jak Wizygoty w Galii i Hiszpanii, sami siebie z reguły nazywali po prostu Gotami”; J. Strzelczyk, *Goci – rzeczywistość i legenda*, Warszawa 1984, s. 27.

⁹ Tomy I–VI, Würzburg-Leipzig 1861–1885.

¹⁰ *Ibidem*, s. 425.

¹¹ *Historie wojen Prokopa z Cezarei* zawarte w księgach: *Bellum Persicum, Bellum Vandalicum, Bellum Gothicum* stanowią podstawę badań historycznych tego okresu.

¹² Koncepcja ta została przedstawiona w pracy Petera Brooka pt. *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, 1976.

moralnego uniwersum. W rezultacie czytelnik odczuwa np. sympatię dla bohaterów-ofiar i potępienie dla niesłusznych zwycięzców albo roni łzy w sytuacji, kiedy nad miłością triumfuje obowiązek wobec narodu. Ów melodramatyczny ton *Bitwy* tak podsumowuje Todd Kontje: „Wszechświat jest nieubłagany, los nieodwracalny, śmierć nieunikniona – nie jest ważne, że umrzemy ale – jak to się stanie. Kobieta powinna być cnotliwą panną młodą lub pełną poświęcenia żoną i matką nie ulegającą pokusie mieszania się w sprawy państwowe. Nie wszyscy Żydzi są źli, lecz jako całość są wredną rasą. (...) Ludzie nie są równi – niemiecki naród jest ponad”¹³.

Wielość kontekstów, znaczeń i pól interpretacyjnych związanych z powieścią *Ein Kampf um Rom* zdaje się dotyczyć opery (jeśli w ogóle) w bardziej ograniczonym zakresie. Libretto dra Ernsta Koppela opisuje jeden z epizodów monumentalnej powieści Dahna dotyczący krytycznego momentu załamania się ciągłości dynastycznej Gotów. Oto król Witichis musi poślubić Mataswinthę z odłamu Amalów. To małżeństwo zjednoczy Gotów w walce z Italią. Król Witichis jest zmuszony do zerwania małżeństwa z ukochaną Rauthgundis w imię obowiązku wobec narodu. Dręczony wyrzutami sumienia, iż zdradził prawowitą żonę, Witichis oznajmia zakochanej w nim Mataswincie, że ich małżeństwo jest politycznym kontraktem i w głębi serca nigdy nie wyrzeknie się miłości do Rauthgundis. W akcie zemsty Mataswintha podpala miasto ułatwiając wrogom zwycięstwo. W walkach ginie Witichis a Mataswintha rzuca się w płomienie.

Teatr operowy w Niemczech w latach 90. XIX wieku

Jak zauważają autorzy *A Short History of Opera*, Ryszard Wagner wpłynął na scenę operową niczym „nowa planeta wkraczająca do układu słonecznego”¹⁴. Wpływ jaki dramat muzyczny Wagnera wywarł na niemiecką scenę operową był przedmiotem wielu opracowań¹⁵. Długą listę epigonów Wagnera otwiera Franz Holstein (1826–1878) – poeta i kompozytor, którego *Grand Opera Der Heidenschacht* (1868) była oparta na opowieściach Hoffmana *Die Bergwerke zu Falun*. Wielu twórców takich, jak Hans Pfitzner (1869–1949), August Klughardt (1847–1902), Felix Draeseke (1835–1913), Cyrill Kistler (1848–1907), Max Zenger (1837–1911) i Hans Huber (1852–1921) wykorzystało m.in. starogermańską tematykę czy technikę

¹³ T. Kontje, *Felix Dahn's 'Ein Kampf um Rom': Historical Fiction as Melodrama*, (w:) *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*, op. cit., s. 50 (tłumaczenie własne).

¹⁴ D. J. Grout with H. H. Williams, *A Short History of Opera*, Nowy Jork 1988, s. 516.

¹⁵ Klasyką już dziś analizę „postwagneryzmu” przedstawił Carl Dahlhaus; C. Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, translated by B. Robinson, California 1989 (rozdział: *Post-Wagnerian Opera*, s. 339–351).

leitmotywów. Niektórzy z twórców zdołali przemóc wpływ Wagnera i zaproponować indywidualne rozwiązania kompozytorskie. I tak – Kistler zwrócił się w kierunku oper popularnych, Zenger reaktywował idiom Glucka – zwłaszcza w *Eros i Psyche* (1901). Śladem dramatu muzycznego Wagnera pod koniec stulecia podążali jeszcze Felix von Weingartner (1863–1942) w operze *Sakuntala* (1884) i *Genesisius* (1892) oraz w trylogii *Orestes* (1902)¹⁶.

Naturalną reakcją publiczności na wszechobecną recepcję dramatu wagnerowskiego w twórczości kompozytorskiej był przesyt. Jakże bowiem inaczej wytłumaczyć zachwyty publiczności niemieckiej nad operami Mascagniego i Leoncavallo – o czym w artykule dla pisma „Die Gesellschaft” pisał Hans Merian. „Pajace” Leoncavallo wystawiono w Hamburgu 3 stycznia 1891 roku, a zatem niedługo po premierze w Rzymie (w maju 1890 roku). Krytyk akcentował, że kompozycja pozbawiona jest ukrytej symboliki, głębi i mistycyzmu, stając się wytchnieniem czy też rodzajem post-Wagnerowskiej śmierci¹⁷. Wobec swoistego wyczerpania koncepcji Wagnerowskiej dalszy rozwój zaczął przebiegać w trzech kierunkach: opera komiczna, opera popularna (*Volksooper*), opera baśniowa (*Märchenoper*). Popularność zyskiwał również niemiecki melodramat modernistyczny, np. Ryszarda Straussa *Enoch Ardenz* z roku 1897. W latach 80. w prasie rozpisywano się o tendencjach naturalistycznych w muzyce. Obiektem naturalistycznej asymilacji stał się nawet Ryszard Wagner¹⁸.

Opera „Mataswintha”

Podstawą przeprowadzonych analiz były partytury i wyciąg fortepianowy opery znajdujące się w muzeum Bad Saarow – siedzibie fundacji im. Philippa i Xavera Scharwenków¹⁹. Imiona głównych protagonistów pochodzą z powieści Dahna i są to: król Witichis (tenor), Rauthgundis (żona Witichisa, sopran) oraz Mataswintha (sopran), oraz postaci

¹⁶ Ibidem, s. 520.

¹⁷ H. Merian, *Leoncavallos „Pagliacci” und die modern realistische Oper*, „Die Gesellschaft”, Band 9/I, s. 753–754. Por. W. Frisch, *German Modernism: Music and the Arts*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2005, s. 64–65.

¹⁸ Ehrenfels kreśli obraz Wagnera jako naturalisty i nie-naturalisty zarazem. Z jednej strony bowiem odmalowując naturę jest Wagner bardzo bliski rzeczywistości. Jednak poza *Śpiewakami norymberskimi* świat jego oper jest nadnaturalny – co jest zabiegiem zupełnie nie-naturalistycznym. Poza tym, wierząc w idealnego człowieka, kompozytor stoi w sprzeczności z ideą naturalizmu. Konstruuje na nowo Wagnera jako naturalistę i antynaturalistę Ehrenfels oznajmia w końcu, że „Wagner jest jedynym kompozytorem, który śmiało skontretyzować to co ulotne i niekonkretne, co unosi się nad nami we wszystkich możliwych kierunkach. To jest prawdziwa esencja Wagnerowskiej sztuki – cała ta sfera, która niemal wymyka się opisowi językowemu, pulsująca gdzieś pod amorficzną powierzchnią charakterów, namiętności i uczuć, które kierują społecznościami. Aby to osiągnąć Wagner używa leitmotiwu jako złożonego systemu psychologicznego (...)”, Ch. von Ehrenfels, *Richard Wagner und der Naturalismus*, „Die freie Bühne”, Jg. 2, s. 337–341. Por. ibidem, s. 50–51 (tłumaczenie własne).

¹⁹ W muzeum przechowywanych jest 8 egzemplarzy partytur oraz wyciąg *Breitkopf&Hartel*. Materiały pochodzą ze zbiorów Xavera Scharwenki.

należące do kręgu dworzan Witichisa i Mataswinthy, m.in. Aspa – (zaufana Mataswinthy, alt), oraz Totila (brat króla, tenor). Poza tym w operze występują Grippa (hrabia Rawenny, bas-baryton), Arahad (baryton) oraz niewolnica (mezzosopran)²⁰.

W tekstach poświęconych operze autorzy piszą m.in. o wpływach wagnerowskich²¹. Oto przykład z 1 kwietnia 1897 roku: „W muzyce Scharwenki w swoim rodzaju nowoczesnej, nie sposób nie zauważyć wpływów sztuki Wagnera, od których to wpływów uciec jest dziś trudno każdemu kompozytorowi operowemu (...) oferuje ona jednak tak wiele oryginalności, że o prostym naśladownictwie mowy być nie może”²². Jak w praktyce przedstawia się owa problematyka Wagnerowskiego wpływu? Najwyraźniej możemy się o tym przekonać słuchając uwertury (jedynej części funkcjonującej dziś w formie nagrania). Główny temat zaprezentowany unisono, wprowadzający atmosferę wzniosłości, zapowiadający niejako przyszłe dramatyczne wydarzenia, w istocie przypomina podobne zabiegi z uwertur do *Lohengrina* czy *Tannhäusera*. W dalszej części opery można zaobserwować aktywną rolę orkiestry, poprzez rozmaite efekty brzmieniowe wspomagającą ukazanie emocji protagonistów. Nie występują tu powracające tematy zwiastujące pojawienie się określonych postaci, zjawisk czy uczuć. Kompozytor stosuje koncept, wyrosły na gruncie niemieckiej opery romantycznej, w którym akcja zostaje scharakteryzowana poprzez korelację słowa, dramatu i muzyki (prawdopodobnie także akcji scenicznej, o czym świadczą liczne didaskalia kompozytorskie). Czyni to jednak nie za pomocą leitmotywów, ale dzięki bogactwu w zakresie melodycznym oraz dzięki zastosowaniu technik przetworzeniowych²³. Przykład owej przetworzeniowości, czy też użycia techniki określanej w niemieckiej muzykologii jako *Auskomponierung* to np. temat unisono z uwertury, który jest rzeczywiście podstawą do przekształceń w trakcie opery. Jest to zresztą jedyny motyw, który powraca w toku rozwoju akcji.

²⁰ Poza tym w operze występuje chór, orkiestra natomiast składa się z: 2 fl., 2 ob., 1 cr. ingl., 2 cl., 1 bcl., 2 fg., 1 cfg., 4 cr. in F, 3 tr. in F, 2 ps. (t.), 1 ps. (b.), 1 tb., 4 pc., tri, gc., hp., I vl., II vl., va., vc., db.

²¹ Po raz pierwszy wykonano jedynie fragmenty z opery, tj. 23.01.1891 w Metropolitan w Nowym Jorku. Następnie wykonano dzieło koncertowo - w Berlinie 22.09.1894 roku. Premiera sceniczna miała natomiast miejsce 4.10.1894 roku w Weimarze, po czym „Mataswinthę” wystawiono w Metropolitan Opera w Nowym Jorku 1.04.1897 roku.

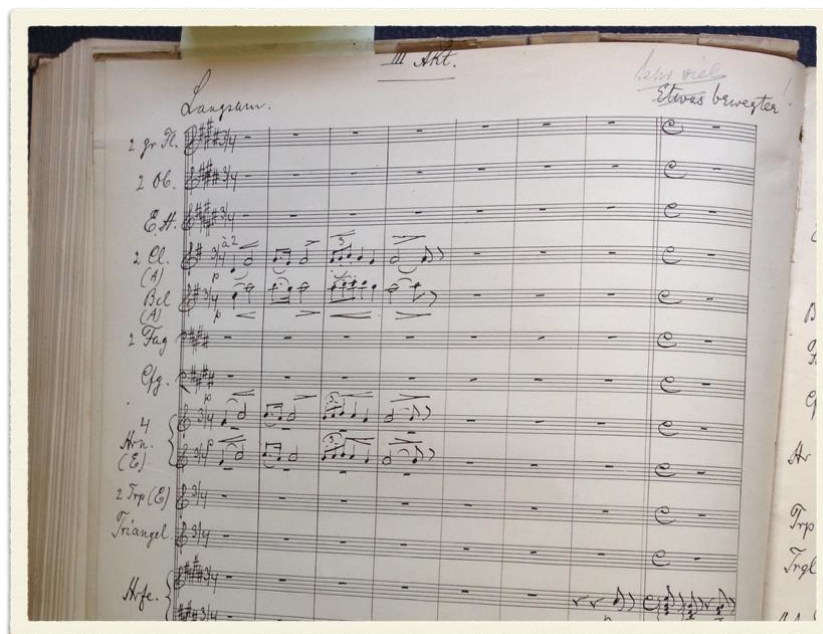
²² *Scharwenkas Musik ist ihrer Art. nach durchaus modern, lass den starken Einfluss Wagners nich verkennen, dem sich heutzutage kein dramatischer Opernkomponist enziehen zu können glaubt, bietet aber doch so viel Originelles, dass von direkter Nachempfindung keine Rede sein kann.* Louis V. Saar, *Berichte über die erste amerikanische Aufführung (New York, 1. April 1897)*, (w:) *Mitteilungen Breitkopf & Härtel*, Lipsk, Nr 50, wrzesień 1897, s. 1739.

²³ Te dwie cechy natomiast są widoczne w jego twórczości instrumentalnej – czyli kameralistycie i koncertach.



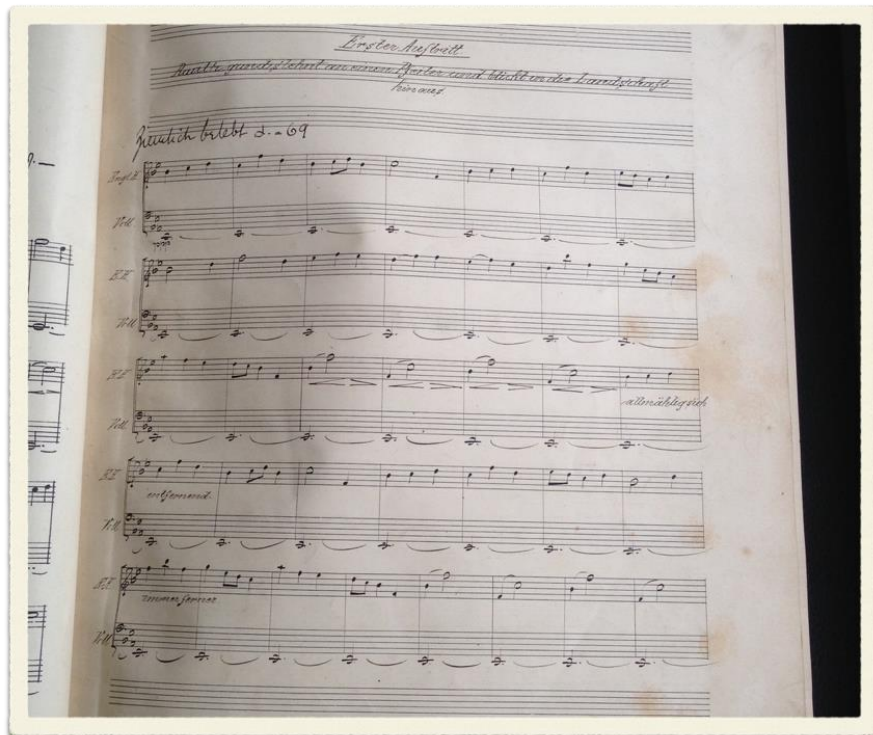
Przykład 1. Uwertura, temat główny, takty 1-6

Motyw z uwertury w postaci oryginalnej pojawia się rzadko (początek aktu III):



Przykład 2. Początek aktu III

Częściej stanowi materiał do wyprowadzenia nowych struktur:



Przykład 3. Akt I (początek I sceny)

Wagnerowskie odniesienia dotyczą także historycznej tematyki. Oto w operze przedstawiony zostaje moment kryzysu państwa gockiego, którego zażegnanie ma się odbyć dzięki politycznemu małżeństwu Witichisa (Witigisa) oraz Mataswinthy (Matasunty) z rodu Amalów. Ukazanie losów Gotów w operze uznać należy za charakterystyczne dla typowo XIX-wiecznej strategii budowania ciągłości rozwoju wielkiego narodu niemieckiego. Scharwenka oraz librecista Koppel opowiadają zamierzczłą historię Niemiec, podobnie jak czyni to Wagner w dramatach muzycznych. Z tą różnicą, że fundamentem libretta jest historycznie udokumentowana powieści Dahna, a nie swobodna interpretacja historii według samego kompozytora – jak to jest w operach twórcy *Pierścienia*. Librecista Scharwenki korzystał z powieści przygotowanej przez profesora historyka, dbającego o nienaruszenie podstawowych faktów. W efekcie, nawet, gdy zbadamy libretto pod kątem historycznej prawdziwości okazuje się, że opera jest na tyle bliska historii, na ile być może. Trzeba bowiem wziąć jeszcze pod uwagę konieczność pojawienia się elementów niezbędnych dla gatunku, takich jak: miłość, niewierność, zdrada, walka i zazdrość²⁴.

Powieść, a w ślad za nią libretto niosło ze sobą pewien melodramatyczny potencjał, który został przez twórców bardzo dobrze wykorzystany. W dramaturgii opery „Mataswintha”

²⁴ W. Frisch, *German Modernism: Music and the Arts*, op. cit., s. 64.

centralne miejsce zajmuje z jednej strony zawiedzione uczucie tytułowej bohaterki i z drugiej – wewnętrzny konflikt Witichisa pomiędzy powinnością wobec narodu a miłością do swej małżonki. Odrzucona miłość Mataswinthy i jej zemsta (zdrada) przywodzi na myśl zabiegi charakterystyczne dla włoskiej opery werystycznej, jak np. odrzucona miłość Santuzzy w operze „Rycerskość wieśniacza” Pietro Mascagniego. Tu również centralnym punktem opery jest duet Santuzzy i Turiddu, po którym zapada decyzja o krwawej zemście (Santuzza wyjawiając prawdę don Alfio doprowadza do śmierci Turiddu). Dzieło Mascagniego stanowi sztandarowy przykład włoskiego weryzmu, lecz – jak zauważa Carl Dahlhaus – cechą odróżniającą weryzm muzyczny od literackiego jest obecność tonu melodramatycznego (kosztem naturalizmu)²⁵. Melodramatyczny wątek był dla twórców opery *Mataswintha* na tyle ważny, iż uczynili z głównej bohaterki osobę nieszczęśliwie zakochaną w królu Witichisie, podczas, gdy w rzeczywistości – jak zauważa historyk Jerzy Strzelczyk²⁶ – wyszła za niego za mąż wbrew swej woli.

Podsumowanie

Kilka aspektów opery „*Mataswintha*” dowodzi recepcji estetyki muzycznej Ryszarda Wagnera. W zakresie melodyki i harmonii dzieło Scharwenki przypomina bardziej świat romantycznych oper *Lohengrina* i *Tannhäusera* niż *Tristana* czy tetralogii. Przedstawienie epizodu z historii migrującego państwa Gotów miało zapewne pielęgnować pamięć historyczną narodu niemieckiego, podobnie jak czynił to Wagner, z tą jedynie różnicą, że kanwą libretta była faktograficznie udokumentowana powieść (a nie mit). Natomiast zabieg, w którym z tła historycznego wyłania się główny wątek miłosny uznać można za rezonans popularnej pod koniec XIX wieku opery werystycznej.

Weimarska i amerykańska premiera „*Mataswinthy*” spotkały się ze sporym zainteresowaniem prasy. Świadczą o tym liczne anonse oraz artykuły o przygotowaniach do inscenizacji. W środowisku niemieckim dzieło niewątpliwie doceniono, co jeszcze bardziej ugruntowało pozycję Scharwenki jako kompozytora²⁷. Za oceanem, w roku 1897, kiedy doszło do premiery w Metropolitan, publiczność nowojorska знаła i ceniła już niemiecką operą romantyczną, którą od 1884 roku prezentował tam Leopold Damrosch. Po nim zaś dzieło kontynuował jego syn Walter, który rok przed premierą „*Mataswinthy*” z wielkim sukcesem

²⁵ C. Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, op. cit., s. 352.

²⁶ J. Strzelczyk, *Goci-rzeczywistość i legenda*, op. cit., s. 147.

²⁷ „*Deutsche Correspondent*”, 14 November 1896; źródło: www.newspapers.com, dostęp: 15.02.2018.

zadyrygował „Parsifalem” Wagnera (1886). Poza tym Amerykanie znali działalność Scharwenki, który dał się poznać jako znakomity pianista oraz założyciel konserwatorium muzycznego w Nowym Jorku (1895). Wszystkie te okoliczności przemawiały na korzyść nowego przedsięwzięcia operowego niemieckiego twórcy. Jednak, jak dowiadujemy się z gazety „Democrat and Chronicle” (Rochester, 8 kwietnia 1897 roku) sceniczny utwór Scharwenki został wykonany poza programem artystycznym sezonu jako przedsięwzięcie w całości sfinansowane przez kompozytora: „Kiedy kompozytor przyszedł do Waltera Damroscha w sprawie opery został poinformowany, że wyprodukowanie nowej opery kosztuje. Ile zatem kosztowało by wyprodukowanie mojej opery? Oh, jakieś 4 000 dolarów – odpowiedział pan Damrosch. (...) Scharwenka był jednak zdeterminowany, aby wyprodukować operę, dlatego, po zastanowieniu przyjął ofertę Damroscha. (...) Wówczas Scharwenka rozpoczął starania, aby jego opera stała się finansowym sukcesem. Rozpoczął osobisty podbój Nowego Jorku. Rozmawiał z ludźmi ze świata muzyki i spoza przekonując, że jest to dzieło warte usłyszenia. W rezultacie zbierał sumę potrzebną do zapłacenia wszystkich wydatków związanych z produkcją (4 tys.), a nawet pewną nadwyżkę. O tym, że do tej pory Scharwenka nie występował w roli przedsiębiorcy najlepiej świadczy fakt, że po latach kariery, która dała mu już wysoką pozycję w świecie muzycznym, nie dysponował sumą 4 tys dolarów, aby pokryć koszty opery (...)”²⁸.

Wśród amerykańskich recenzentów opinie na temat dzieła były podzielone²⁹. W „The Indianapolis Journal” wychwalano „inteligencję”, „przejrzystość”, melodyjność oraz grację warstwy muzycznej³⁰. W wielu tekstach podkreślano podobieństwo opery Scharwenki do stylu Wagnera, a czasem – jak w wypadku recenzji w gazecie *The Brooklyn Daily Eagle* – pojawiał się zarzut braku oryginalności (*The score does not show great originality*³¹). Recenzja, która ukazała na łamach gazety „The New York Times” nazajutrz po premierze (2 kwietnia 1897 roku) zawierała nie tylko wysoką ocenę opery, ale i opis entuzjastycznej reakcji publiczności: „X. Scharwenka wykonał swoją nową operę z wielkim sukcesem. Aplauz rozpoczął się już po uwerturze – znanej wcześniej jako efektowny utwór koncertowy – i osiągnął punkt szczytowy

²⁸ Ibidem, dostęp: 19.03.2017 (tłumaczenie własne).

²⁹ *There was not a unanimity of admiration expressed after the performance in New York*, (w:) „Buffalo Sunday Morning News”, 4 April 1897, s. 6, źródło: www.newspapers.com, dostęp: 15.02.2018.

³⁰ *Scharwenka's musical diction is delightful. It is suave, gracious, never bizzare, always melliduous and never obtrusive of mere cleverness*, (w:) „Indianapolis Journal”, 5 April 1897, s. 3, źródło: www.newspapers.com, dostęp: 15.02.2018.

³¹ „The Brooklyn Daily Eagle”, 2 April 1897, s. 7, źródło: www.newspapers.com, dostęp: 15.02.2018.

po finale II aktu, który jest bezsprzecznie najlepszą częścią opery”³². Autor jedynej, jak dotąd biografii Xavera Scharwenki Eberhard Geiger³³ napisał, że mimo początkowego sukcesu opera popadła jednak w zapomnienie (w istocie nie została wykonana do dziś). Warto na koniec zauważyć, że jej twórca nie powrócił już nigdy do gatunku operowego, koncentrując się na twórczości fortepianowej. Wystawienie *Mataswinthy* w Metropolitan Opera w Nowym Jorku było możliwe jak się wydaje nie tyle przez wzgląd na jej niemiecką tematykę czy skojarzenia z Wagnerem, ale dzięki... przedsiębiorczości kompozytora.

Bibliografia

Brooks P., *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven 1976.

Dahlhaus C., *Nineteenth Century Music*, translated by B. Robinson, California 1989

Frisch W., *German Modernism: Music and the Arts*, Berkeley – Los Angeles – Londyn 2005.

Geiger E., *Wer war Scharwenka?*, Bad Saarow 2009.

Schneider-Dominco M., *Xaver Scharwenka (1850-1924). Werkverzeichnis (ScharWV)*, „Hainholz Musikwissenschaft”, Band 6, Hainholz Verlag 2003.

Kontje T., *Felix Dahn's 'Ein Kampf um Rom': Historical Fiction as Melodrama*, (w:) *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*, red. Ch. Woodford, B. Schofield, Rochester-New York.

Grout D.J., Williams H.H., *A Short History of Opera*, Nowy Jork 1988

Saar L.V., *Berichte über die erste amerikanische Aufführung (New York, 1. April 1897)*, (w:) *Mitteilungen Breitkopf & Härtel*, Lipsk, Nr 50, sierpień 1897, s. 1739.

Strzelczyk J., *Goci – rzeczywistość i legenda*, PIW, Warszawa 1984.

Źródła internetowe:

www.newspapers.com.

www.scharwenka-stiftung.de.

³² X. Scharwenka führte seine neue Oper Mataswintha mit grossem Erfolge auf. Der Applaus begann mit dem Ende Ouverture welche als effektvolles Konzertstück bereits bekannt ist und erreichte seinen Höhenpunkt mit dem Ende des II Aktes, welcher unstreitig das beste der ganzen Oper bittet, (w:) *Berichte über die erste amerikanische Aufführung (1.4.1897)*, op. cit., s. 1739 (przedruk z gazety „New York Times” z 2 kwietnia 1897).

³³ Eberhard Geiger, *Wer war Scharwenka?*, Bad Saarow 2009, s. 28.

**OPERA „MATASWINTHA” BY FRANZ XAVER SCHARWENKA
FROM THE PERSPECTIVE OF TRANSFORMATION IN THE GERMAN OPERA
THEATER IN THE LATE 19TH CENTURY**

Keywords: Scharwenka, opera, Mataswintha, Ryszard Wagner, Goths

Abstract

The major topic of this research is an opera „Mataswintha” written by German composer of Polish origin Franz Xaver Scharwenka (1850–1924), which has full-staged premiere in 1897 in New York Metropolitan Opera. This opera originated in early 90’s of the 19th Century and shows an episode from famous wars between Goths and Italians (from 6th Century). The libretto by Ernst Koppel was based on popular, 19th Century novel *Ein Kampf um Rom* (The Battle of Rom) by F. Dahn. The time of its originating and the German archetype of the libretto inspired the author to provide an interpretation of this output from the perspective of post-Wagnerian opera theatre. Indeed, the historical background of this composition fulfills typical for 19th century Germany strategy of re-defining the national identity (as continuum of developing the great Nation). But the plot is maintained in the aesthetic of melodrama (as the Dahn’s novel is), which is evident when one regards major threads about unhappy love of „Mataswintha” and patriotic duty-love conflict (in the character of King Witichis). Melodramatic nature of the opera may be regarded as a reminiscence of the Italian *veristic opera*. Concerning musical solutions it has to be pointed that the Scharwenka’s output reminds some of the aesthetic of Wagnerian romantic dramas (*Tannhäuser*), more than the musical language of the *Ring*.