

FRAGMENT ZAGINIONEGO SINGSPIELU JÓZEFA ELSNERA

„DODATKOWA ARIA DO OPERY *SULTAN WAMPUM*” – FRAGMENT ZAGINIONEGO UTWORU
SCENICZNEGO ELSNERA

Wśród źródeł do opery *Sultan Wampum* należących do obszernej kolekcji elsnerowskich teatraliów przechowywanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie¹ znaleźć można rękopis określany jako „Rola Husseina w operze *Sultan Wampum*”². Faktycznie tą samą sygnaturą oznaczono: 1) mówioną część rzecznej roli na pięciu kartach (+ jedna pusta), 2) dwie karty zapisu nutowego zawierającego należące do tejże roli numery muzyczne (na jednej linii, tylko partia wokalna) oraz 3) dwanaście kart, na których zapisano niekompletny (brak zakończenia) zapis partyturowy arii tenorowej o incipicie „O, niechaj zemsta najsroźszych wrogów”, opatrzonej numerem 4, z partią wokalną oznaczoną imieniem „Nuradin”. Tekst skrajnych odcinków tego fragmentu zidentyfikowano jako nieco zmodyfikowaną postać słów „arii zemsty” należącej do roli Ireny w operze Elsnera *Amazonki* z librettem Wojciecha Bogusławskiego³. Jako „dodatkową arię Nuradina” wymienia numer Sonia Wronkowska, podając identyfikację pisma jako: 1) autograf Elsnera w części nutowej, 2) autograf Bogusławskiego w części tekstowej⁴.

1 Kolekcja ta zawiera znakomitą większość zachowanych dzieł scenicznych Elsnera, z reguły w postaci autografów partytur. Szczegółowy opis kolekcji i jej losów zob.: Sonia Wronkowska, „Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji”, *Rocznik Biblioteki Narodowej* 45 (2014), s. 47–77.

2 Sygn. Mus. 86/3, online: <https://polona.pl/item/rola-husseina-w-operze-sultan-wampum-i-ii-akt-MjliMzUwMzk>, dostęp 10 II 2019. Całość źródeł do *Sultana Wampuma* (autograf partytury w dwóch częściach i omawianą pozycję) datuje się na rok 1800, tj. rok pierwszego wystawienia opery.

3 Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957, s. 106 przyp. 108, powtórzone przez autorkę w: *Klasyzm 1750–1830*, Warszawa 1995 (= Historia Muzyki Polskiej IV), s. 191, przyp. 137. Incipit pierwotnej postaci tekstu: „Niech ręka najsroźszych wrogów”, zob.: *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 12, Warszawa 1823, s. 392.

4 S. Wronkowska, op. cit., s. 74.

Il. 1. PL-Wn Mus. 86/3, aria „Mit mir ist's aus” / „O, niechaj ręka najgroźniejszych wrogów”, t. 1-4.

Il. 2. PL-Wn Mus. 86/3, aria „Mit mir ist's aus” / „O, niechaj ręka najgroźniejszych wrogów”, t. 25-27.

Opis ten jest o tyle niepełny, że nie uwzględnia tekstu niemieckiego podpisanego pod nutami na pierwszych trzech stronach partytury. Dukt pisma (ten sam, co w oznaczeniu instrumentów) i barwa atramentu wskazują na rękę Elsnera i fakt dokonania zapisu jednocześnie z nutami. Notacja jest niedbała i miejscami mało czytelna⁵, z wielkim trudem słowa można jednak odczytać jako: „Mit mir ists aus ich will zu wilden Thieren in öde Wüsteneyen gehn” (uwspółcześniony zapis wyglądałby zapewne następująco: „Mit mir ist's aus, ich will zu wilden Thieren in öde Wüsteneien geh'n”).

Słowa te dają się bez żadnej wątpliwości zidentyfikować jako początek arii z trzeciego aktu niemieckiej opery Elsnera *Der verkleidete Sultan*, napisanej we Lwowie do libretta Heinricha Gottfrieda Bretschneidera⁶, lwowskiego bibliotekarza i przyjaciela kompozytora, wystawionej w 1795 r. i współcześnie uważanej za zaginioną⁷. Z tego samego roku pochodzi druk libretta opery, w którym znajdujemy cały tekst arii:

Mit mir ists aus ich will zu wilden Thieren
 In öde Wüfteneyen gehn –
 Doch was ich lieb, auf ewig zu verlieren
 Sie ewig nicht mehr wieder sehn
 O armes Herz! wie wirst du das ertragen?
 Wie soll ich ihr, mein Todesurtheil sagen?⁸

Wszystko wskazuje na to, że omawiany zapis nutowy jako taki także pochodzi z lwowskiego utworu Elsnera. Decydującym argumentem przemawiającym za tą hipotezą są wniesione na nutach poprawki dostosowujące muzykę do nowego tekstu, takie jak rozbicie półnuty na dwie ćwierćnuty na początku drugiego i trzeciego taktu (zob. il. 1) oraz w analogicznych miejscach, czy podobne rozbicie ćwierćnuty na ósemki w drugim takcie na s. 5. Kolejną tego rodzaju modyfikację wraz z daleko posuniętymi zmianami łukowania i belkowania wniesiono na pierwszej frazie środkowego odcinka (zob. il. 2),

5 Obecność niemieckiego tekstu odnotowuje jedynie opis źródła zamieszczony w internetowym katalogu RISM, w którym podano fragmentaryczne odczytanie incipitu: „Mit mir [...] aus ich will zu wilden”, RISM ID no.: 300041227, online <https://opac.rism.info/metaopac/search?searchCategories%5B%5D=-1&q=300041227&View=rism&Language=de>, dostęp 10 II 2019.

6 Bretschneider (1739–1810) był osobistością znacznie ciekawszą, niż sugerować to może spotykane w dotyczącej Elsnera literaturze określenie „lwowski bibliotekarz”; w momencie osiedlenia się we Lwowie miał już za sobą imponującą karierę wojskową i podróże po większej części Europy, epizody o charakterze dyplomatycznym, także osobistą służbę dwóm cesarzom austriackim. Typowy dla XVIII stulecia *homme des lettres*, autor pism filozoficznych, politycznych i satyrycznych, kilku sztuk teatralnych, przyjaciel czołowych przedstawicieli niemieckiego oświecenia, szczególnie Friedricha Nicolaia, zob.: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, t. 2, Wien 1857, s. 140.

7 W *Sumariuszu* Elsnera nr 3 w dziale „muzyka teatralna”, zob.: Józef Elsner *Sumariusz moich utworów muzycznych*, przekł. Kazimierz Lubomirski, Kraków 1957, s. 42. W katalogu Nowak-Romanowicz nr 2 w części „Sceniczne”, zob.: A. Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 288.

8 [Heinrich Gottfried Bretschneider] *Der verkleidete Sultan, ein komisches Singspiel*. In *Musik gesetzt von Joseph Elßner*, [Lwów, 1795], s. 45, online <https://books.google.pl/books?id=sdq8xQDCUXQC>, dostęp 4 II 2019. Interpunkcja oryginalna.

oryginalne podłożenie niemieckich słów daje się zrekonstruować jako istotnie różne od użytego w polskojęzycznej wersji arii:

a)

Adagio

O ar - mes Herz!

Archi

b)

Adagio

O, ja - kiż cios bo - les - ny!

Archi

Przykł. 1. Początek środkowego odcinka arii (t. 25–27) w wersji pierwszej (a) i drugiej (b).

Naniesione w partyturze oznaczenie „4.” z pewnością pochodzi z lwowskiej opery, w której aria następuje jako czwarty numer muzyczny trzeciego aktu, po *Trinklied*, duecie i śpiewanej przez przebranego sułtana romanzy. Maskującym oryginalne pochodzenie arii elementem jest oznaczenie partii „Nuradin”, to imię bowiem noszą śpiewający tenorem sentymentalni kochankowie zarówno w *Sultanie Wampumie* jak i w lwowskim singspielu Elsnera (choć w tym drugim przypadku pisane „Nouradin”).

Trudno znaleźć kontrargumenty dla wniosku, że, potrzebując dodatkowej arii, sięgnął Elsner po zapis numeru starszej opery, Bogusławski zaś naniósł na niego naprędce ułożone, a częściowo zaczerpnięte z innej opery słowa. Niełatwo natomiast rozstrzygnąć, czy karty wyjęto z oryginalnej partytury, czy też istniały jako osobny odpis. Fakt, że muzyka zapisana jest dokładnie i szczegółowo, podczas gdy oryginalny tekst zanotowano jedynie na pierwszych czterech kartach, wskazywałby raczej na sporządzaną w pośpiechu partyturę dyrygencką, na pochodzenie zachowanych kart z zapisu całości opery wskazywałby także umieszczony w nagłówku arii numer.

DER VERKLEIDETE SULTAN I ZACHOWANA ARIA

Obie lwowskie niemieckojęzyczne opery Elsnera powstawały w orbicie wpływów dzieł scenicznych Mozarta. Lwowski teatr pozostawał w bliskich związkach kulturalnych z Wiedniem⁹, Elsner przygotował tam *Don Giovanni* z zespołem operowym Heinricha Bulli w roku 1793¹⁰ (dwie inne opery Mozarta miał prawdopodobnie okazję widzieć wcześniej we Wrocławiu i w Wiedniu¹¹). Kompozytor w *Sumariuszu* przyznaje, że, pisząc muzykę do *Die Seltenen Brüder*, wzorował się na *Czarodziejskim flecie*; libretto singspielu *Der verkleidete Sultan* z kolei, zdaniem Aliny Nowak-Romanowicz, wskazuje na inspirację *Urowadzeniem z Seraju*¹².

Teza ta opiera się na widocznych w librecie podobieństwach gatunkowych i treściowych. W tej pierwszej kwestii jednakże wypada zauważyć, że modele singspielu zrealizowane w dziełach Mozarta i Elsnera nieco się różnią, jako że warstwa muzyczna *Urowadzenia* opiera się w przeważającej mierze na ariach (na dwadzieścia trzy numery wokalne trzynaście to arie i romanza) podczas gdy libretto Brettschneidera na dwadzieścia pięć numerów wokalnych zawiera jedynie osiem numerów solowych, w tym dwie arie, trzy śpiewy stroficzne pozbawione określenia, samodzielny recytatyw, „wodewil” (termin ten oznacza tu stroficzny numer solowy, a nie „finał wodewilowy”) i romancę. We lwowskiej operze punkt ciężkości przesuwają się natomiast w stronę ansambli, których – nie licząc duetów i końcowego wodewilu – jest u Elsnera siedem¹³ (u Mozarta jedynie dwa: tercet i kwartet). Charakter owych ansambli, bez wyjątku komicznych i opartych na przerysowaniu postaci krótkimi, najczęściej jednowersowymi kwestiami, jednoznacznie wskazuje na wpływy opery buffa; nawet jeśli bezpośrednią przyczyną takiej proporcji numerów muzycznych był brak wyższej klasy śpiewaków, przyjęcie takiego kierunku przez librecistę dawało zarazem kompozytorowi duże możliwości wykazania się na tym polu.

Podobieństwom treściowym obu librett wskazanych przez Alinę Nowak-Romanowicz nie da się zaprzeczyć: oba utwory łączy akcja osadzona w ogrodzie i pałacu sułtana, sentymentalna para kochanków, komiczno-groteskowa postać zarządcy seraju i surowa despotycznego władcy, który jednak ostatecznie okazuje swoją łaskawość. Czytelne są także u Brettschneidera nawiązania do konkretnych numerów wiedeń-

9 O panującym podówczas wśród lwowskiej publiczności teatralnej „wiedeńskim guście” pisze Wojciech Bogusławski, zob.: „Uwagi nad operą Amazonki” w: *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, op. cit., s. 417–418.

10 Elsner ewidentnie był dumny z tego osiągnięcia, zob.: J. Elsner, op. cit., s. 98.

11 A. Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 21, 32.

12 Ibid., s. 39.

13 Akt I: tercet, kwartet, kwintet, Akt II: tercet, końcowa scena w seraju (niejasna liczba osób i brak oznaczenia w librecie), Akt III: *Trinklied* (tercet) i kwartet. Finał, podobnie jak u Mozarta, ma charakter wodewilowy, tj. składa się z kilku kupletów śpiewanych przez kolejne postaci dramatu.

skiego „pierwowzoru”, takich jak narracyjna romanza i pijackie numery ansamblowe (*Trinklied*). Jeśli jednak spojrzeć, co też kryje się pod wspólnym mianownikiem elementu komicznego i orientalnego sztafażu, oba utwory okazują się istotnie odmienne, bowiem w zasadniczej warstwie libretta Brettschneidera – przyjętego przez publiczność nader gorąco, jak notuje w *Sumariuszu* Elsner¹⁴ – nie dominuje bynajmniej, jak we wzorowanym na utworze Christopha Friedricha Bretznera libretcie Gottlieba Stephanie, pierwiastek awanturniczej intrygi, lecz ckliwego sentymentalizmu.

W pierwszym akcie publiczność stopniowo poznaje historię pary przybyłych właśnie statkiem do Bagdadu biedaków; jak szybko się okazuje, Nouradin jest zubożałym synem wezyra z Basry, Fatima zaś piękną niewolnicą kupioną ongiś przez tegoż dostojnika na specjalne sułtańskie życzenie. Nim jednak została oddana sułtanowi, Nouradin zdążył „zobaczyć ją, zyskać jej przychylność i skorzystać ze sposobnej chwili”. Z początku rozgniewany ojciec ostatecznie oddał Fatimę Nouradinowi, sułtanowi zaś znalazł inną dziewczynę. Po śmierci rodziców dobroduszny i szczodry Nouradin prędko roztrwonił pokaźny majątek, popadłszy zaś w nędzę i nękany widokiem cierpiącej niedostatek Fatimy uległ namowom ukochanej, by sprzedać ją w dobre ręce na targu niewolników, samemu zaś z pomocą uzyskanych pieniędzy szukać szczęścia w świecie. Zamiarowi temu przeszkodził jednakowoż dawny wróg ojca Nouradina, drugi wezyr, który rozpoznawszy Fatimę jako niewolnicę przeznaczoną niegdyś dla sułtana, rozkazał natychmiast zabrać ją do seraju. Podburzywszy tłum przeciwko nielubianemu urzędnikowi sułtana, Nouradin z Fatimą uciekają do Bagdadu, gdzie zaczyna się rzeczywista akcja *Singspielu*.

Wszedłszy nieświadomie do ogrodu bagdadzkiego sułtana i schroniwszy się w znajdującej się tam altanie, Nouradin i Fatima wpadają w gęstą sieć pałacowych intryg snutych przez rządzącego seraju i dwu sług sułtana. Ostatecznie sułtan postanawia przekonać się osobiście, cóż to za przybysze wtargnęli do jego ogrodu; w tym celu przychodzi do nich w przebraniu ubogiego rybaka. Rzekomy rybak przypada młodym do serca; na ich prośbę przedstawia im swoje losy w formie śpiewanej romanzy, w której opowiada o utracie ukochanej żony. Przekonawszy się o szlachetności i czułym sercu rybaka, Nouradin postanawia oddać mu Fatimę w miejsce utraconej żony, w przekonaniu, że tym sposobem zapewnia ukochanej choć ubogi, to jednak najlepszy możliwy los. Fatima nie chce jednak rozstawać się z Nouradinem. Rybak ujawnia się jako sułtan i ponownie pyta dziewczynę, czy nie chce pozostać w jego seraju; Fatima z kolei znów zapewnia, że woli dzielić niedostatek z Nouradinem; na to sułtan oddaje Fatimę Nouradinowi, mianuje go swoim drugim wezyrem i przekazuje młodym piękny ogród „na pamiątkę pierwszej nocy, którą spędzili w Bagdadzie”¹⁵.

¹⁴ J. Elsner, op. cit., s. 42

¹⁵ Powyższe streszczenie, zasadniczo pomijające nieistotne z punktu widzenia głównej intrygi wątki komiczne, podałem, opierając się na oryginalne libretta.

Czytając tę historię, w której tak charakterystyczne dla epoki odwołanie do „czułego serca” spotęgowane zostaje, z pomocą realiów zaczerpniętych spoza kręgu europejskiego, do granic mogących już zapewne szokować ówczesną obyczajowość, trudno uwolnić się od myśli o wpływie najpopularniejszego twórcy niemieckiej dramy sentymentalnej przełomu XVIII i XIX w., Augusta von Kotzebue¹⁶.

Zachowany fragment pochodzi z kluczowej sceny opery, gdzie pojawia się w funkcji kulminacji emocjonalnej całej sztuki. Wysłuchawszy romanzy Sułtana, wzruszony Nouradin oznajmia, że nie ma już dla niego szczęścia na świecie, po czym w zachowanej arii daje wyraz swemu postanowieniu odejścia „do dzikich zwierząt, na ogołoconą pustynię” i ostatecznego rozstania z ukochaną. Aria ta bezpośrednio poprzedza akt oddania Fatimy rybakowi-sułtanowi.

Struktura tekstu arii jest dwuczęściowa, pierwsze cztery wersy scala wersyfikacja i układ rymów (na przemian jedenasto- i ósmiozgłoskowiec, rymy krzyżowe), zamykający arię dwuwiersz napisany jest w całości jedenastozgłoskowcem. Podział ten koresponduje z sensem słów: pierwsze cztery wersy to męska decyzja Nouradina o odejściu i rozstaniu na zawsze z ukochaną, ostatnie dwa z kolei przynoszą moment lirycznej refleksji – „O biedne serce, jakże to zniesiesz?”.

Tekst ujęty został przez Elsnera w rodzaj formy ABAA' z kontrastową zmianą tempa w odcinku B; tekst pierwszych czterech wersów powraca po końcowym dwuwierszu zarówno w powtórzeniu A jak i w A'¹⁷. Odcinki A (14+10 taktów) utrzymane są w tonacji *f-moll*, *allegro* 4/4; dramatyzm zawarty w słowach arii oddany jest z początku zdecydowanym charakterem krótkich fraz rozwijających się w rytm mocnych uderzeń orkiestry, potem tremolami smyczków. Środkowy odcinek B (30 taktów) kontrastujący pod względem tempa, metrum i utrzymany w paralelnej tonacji majorowej (*As-dur*, *adagio* 3/4), przynosi z sobą odcień spokojniejszy i bardziej liryczny (początek odcinka z charakterystycznym akompaniamentem skrzypiec pokazano w przykł. 1). Odcinek A' (zachowanych 21 taktów) jest faktycznie kodą, zawarte w arii emocje kulminują tu w efektownych, szeroko zakrojonych (a wcześniej nieobecnych) koloraturach. Niebanalną koncepcją młodego kompozytora jest rozpoczęcie tego ustępu subtelną reminiscencją odcinka środkowego (adnotacja „dolce”, ósemkowe motywy grających w tercjach fagotów i altówek, wprost nawiązujące do podobnych

16 O Kotzebue zob.: Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972, t. I, s. 300–301; zob. także: Karin Pendle, „August von Kotzebue, Librettist”, *The Journal of Musicology* 3 (1984) nr 2, s. 196–213. Ogromna popularność Kotzebuego na terenach niemieckojęzycznej Europy datuje się od początku ostatniej dekady XVIII wieku. Co ciekawe, kiedy sam Kotzebue sięgnął po konwencję serajowego singspielu – właśnie w *Sułtanie Wampumie*, zaadaptowanym potem dla warszawskiej sceny przez Bogusławskiego, Glińskiego i Elsnera – w dużej mierze powściągnął swoje tendencje do epatowania tanim melodramatyzmem, zob.: August von Kotzebue, *Sultan Wampum, oder: die Wünsche*, Leipzig 1794.

17 Brak zakończenia arii utrudnia rekonstrukcję podłożenia słów do odcinka A', jednak obecność ósmiosylabowych fraz z akcentowaną ostatnią (jak we frazie „in öde Wüfteneyen gehn”) świadczy niezbicie przeciwko hipotezie powrotu końcowego dwuwiersza w kodzie (co teoretycznie byłoby możliwe, a nawet korespondowałoby z rozpoczynającym kodę *dolce*).

motywów pojawiających się w połowie odcinka B). Zachowane źródło urywa się w miejscu, w którym koloratury ustępują miejsca natarczywemu rytmowi punktowanemu na tle smyczków grających tremolo, a oscylujący po stopniach kadencji (I-VI-IV-V-I-VI etc.) ruch harmoniczny zdradza wyraźnie ciężenie ku bliskiemu – zapewne – zakończeniu.

Znajomość zachowanej arii pozwala zaryzykować pewną hipotezę dotyczącą muzycznej strony całej zaginionej opery, a także w pewnym stopniu uściślić przypuszczenia Nowak-Romanowicz o stosunku utworu Elsnera do pokrewnego gatunkowo dzieła Mozarta. Z duża dozą pewności założyć bowiem można, że zachowany fragment – należący do jednej z *parti serie*, umieszczony w kluczowym emocjonalnie momencie opery i będący jednym z dwóch tylko numerów określonych *explicite* jako aria¹⁸ – wyznacza dla elsnerowskiego singspielu *nec plus ultra* konwencji regularnej arii operowej. Tymczasem – pomimo budowy (opatrzonego kodą *da capo*) i końcowych koloratur – numer ma także cechy wyraźnie odróżniające go od pełnowartościowej operowej arii. Chodzi przede wszystkim o pierwszą część odcinka A (t. 1–14), rozpoczętą właściwie bez wstępu, sylabicznymi frazami bliskimi *parlante*, przeplatany akordami orkiestry¹⁹, a także o zwięzłość całego tego odcinka, pozbawionego jakiegokolwiek rozwoju tematycznego, lecz zbudowanego z zestawionych ze sobą krótkich, okresowych całości, ze ścisłą dominacją krótkich wartości i sylabicznie potraktowanego tekstu; wreszcie o całkowity brak jakichkolwiek, najkrótszych nawet samodzielnych partii instrumentalnych, o typowych ritornelach nie wspominając. Można, a nawet należy wątpić, czy młody Elsner potrafiłby napisać szeroko zakrojoną, koncertującą arię w rodzaju „Martern aller Arten” z *Uprowadzenia*, zajmującą w strukturze dramatycznej Mozartowego utworu nieco podobne miejsce, co zachowana aria lwowskiego singspielu, pewne jest natomiast, że nie miał takiego zamiaru. Owszem, forma arii Elsnera – z lirycznym zatrzymaniem i efektowną kodą – nadaje

18 Jak można wnioskować z zachowanego libretta, druga aria singspielu była rodzajem kołysanki, śpiewanej przez Fatimę Nouradinowi na początku pierwszego aktu; choć więc mniej zależna od dramatycznej akcji, tym trudniej przypuszczać, by miała charakter arii popisowej. Jeśli Elsner chciał dać również wykonawczyni roli Fatimy możliwość wokalnego popisu, uczyniłby to raczej w „wodewilu”, którym Fatima zdobywa sobie uznanie słuchającego jej z oddali sułtana (początek II aktu), tu jednak stroficzna struktura przemawia przeciwko zbyt rozwiniętemu elementowi wokalnej wirtuozerii.

19 Rysunek rytmiczno-melodyczny linii wokalnej samego początku arii trudno uznać za szczególnie oryginalny, niemniej warto odnotować, że tak samo ukształtowane frazy (jedyna różnica to rozbieżność ostatniej nuty na dwie – tak zresztą zmodyfikowano te frazy, dorabiając polski tekst do oryginalnej muzyki Elsnera) znaleźć można w finale pierwszego aktu *Don Giovanni*, (scena V, t. 105) jako powtórzony trzykrotnie okrzyk wzburzonego Leporella „Ah, cosa fate?” (w momencie, gdy Don Giovanni usiłuje zrzucić na służę próbę uwiedzenia Zerliny). Elsner musiał gruntownie znać partyturę *Don Giovanni*, skoro przygotowywał go z lwowskim zespołem na rok lub dwa lata wcześniej, nie jest więc chyba nazbyt ryzykownym przypuszczenie, że fraza Leporella mogła przyjść mu na myśl, gdy szukał prostego, lecz sugestywnego, czysto sylabicznego modelu melodycznego dla wyrażenia krańcowego wzburzenia. Fakt, iż początek arii Elsnera posługuje się frazami identycznymi z fragmentem ansamblu *buffo* Mozarta, jest dodatkową ilustracją przeprowadzanej poniżej argumentacji.

jej pewien czysto muzyczny ciężar gatunkowy ciążyący w stronę typowego dla operowej arii zatrzymania akcji i oddania głosu czystej ekspresji uczuć, zarazem jednak zwięzłość i prostota pozbawionego wstępu odcinka A pozwala na głębszą integrację numeru z dramaturgią rozgrywającej się akcji: aria jest oznajmieniem decyzji Nouradina, następującym w toku rozmowy z sułtanem i Fatimą.

Powyższe spostrzeżenia wzmacniają tezę opierającą się na zestawieniu liczby poszczególnych rodzajów numerów wokalnych: niezależnie od pewnych podobieństw treściowych i nawiązań muzycznych, utwór Elsnera i Bretschneidera nie podejmował tendencji singspielu Mozarta widocznej w uprzywilejowanym miejscu przyznanym arii; jeśli przekraczał granice restrykcyjnie rozumianego określenia gatunkowego, to przede wszystkim – tu znów skazani jesteście na domysły oparte na znajomości libretta – poprzez ansamble o charakterze *buffo*.

„ACH, NIECHAJ RĘKA NAJSROŻSZYCH WROGÓW” – DODATKOWA ARIA OPERY
SULTAN WAMPUM?

Identyfikacja zapisu nutowego jako fragmentu partytury wcześniejszej opery Elsnera i rozpoznanie adnotacji „Nuradin” jako odnoszącej się do roli lwowskiego singspielu zmusza do ponownej oceny zasadności przypisania polskojęzycznej wersji arii (która pod żadnym względem nie stanowi całości z połączoną z nią w jedną pozycję rolą Husseina) do opery *Sultan Wampum*. Istotne wątpliwości pojawiają się po odczytaniu całego polskiego tekstu, który brzmi jak następuje:

O, niechaj ręka najśroźszych wrogów,
Niech to zbrodnicze miasto spali,
A zemsta piekielnych bogów
Niech cały naród wasz przywali.

O jakież cios bolesny,
Agenorze nieszczęsny,
Twe serce dostanie,
Żeś stracił twe kochanie.
A tym sroźsze wspomnienie,
Że tak śliczne męczono stworzenie.

Imię Agenora i treść arii jednoznacznie łączy numer z lwowską operą Elsnera *Amazonki* i występującym w niej dowódcą wojsk greckich, którego ukochana Herminia oskarżona jest w toku opery o zdradę i skazana przez sąd Amazoнок na śmierć. Arię w tej wersji najpewniej przeznaczono dla Ifikratesa, przyjaciela Agenora. Faktycznie mogłaby ona być zamiennikiem arii „Tak zemsta pocziwych ludzi” śpiewanej przez Ifikratesa w pierwszym akcie (w autografie partytury jest to początkowy fragment numeru 5), gdy przyjaciel greckiego wodza dowiaduje się (jest to kłamstwo), że Her-

minia została już spalona na stosie. Sprawa jest jednak o tyle intrygująca, że użyty tekst polski pochodzi, jak wspomniano, z innej arii tej samej opery, i posłużenie się nim musiało prawdopodobnie wiązać się z ominięciem bądź zamianą także tego numeru – jednego z efektowniejszych w całej sztuce²⁰. Nieobecność arii w oryginalnej partyturze *Amazonek* mogłaby wskazywać na zmianę dokonaną przy okazji późniejszego, warszawskiego wystawienia opery²¹. Z kolei użycie wcześniej skomponowanej muzyki i fragmentu istniejącego tekstu, a nawet kart wyjętych z partytury innego utworu, wskazywałoby na pośpiech, może wręcz decyzję podjętą w momencie, gdy przygotowania do wystawienia opery miały się już ku końcowi²². Tak czy inaczej, dzięki nieznanemu nam splotowi okoliczności dysponujemy dziś fragmentem drugiej niemieckojęzycznej opery Elsnera – najstarszym znanym nam fragmentem muzyki scenicznej grodkowskiego kompozytora – który w innym przypadku podzieliłby zapewne los zaginionej, najpewniej bezpowrotnie, reszty lwowskiego singspielu.

Inną zagadką pozostają czas i okoliczności omyłkowego włączenia arii do materiałów do opery *Sultan Wampum*. Na zapisie arii znaleźć można zarówno pieczęć Biblioteki Muzycznej Teatrów m.st. Warszawy (pochodzącą spomiędzy roku 1918 a 1933), jak i sygnaturę Op. 998 nadaną pomiędzy latami 1822 a 1833, po przemianowaniu Rządowej Dyrekcji Teatrów na Dyrekcję Teatrów i Wszelkich Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie²³. Wynikałoby z tego, że niefortunna decyzja miała miejsce jeszcze za życia Elsnera, lecz – najprawdopodobniej – w czasie, gdy nie miał on już bezpośrednich związków z warszawską sceną, po usunięciu go ze stanowiska dyrektora opery w 1824 roku.

20 Zob.: A. Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 64. Oryginalna, wirtuozowska aria Ireny jest jedynym numerem popisowym tej roli, ominięcie jej – jeśli było celowe – interpretować można na dwa niewykluczające się sposoby: 1) jako usunięcie niespójności spowodowanej przypisaniem arii „heroicznej” do roli o zdecydowanie sentymentalnym charakterze; 2) jako wynikające z braku śpiewaczki o odpowiednich kwalifikacjach (Irena jest trzecią dopiero pod względem ważności – po Herminii i Królowej – żeńską rolą *Amazonek*).

21 Wiadomo, że warszawskie wystawienia *Amazonek* były znacznie od lwowskich skromniejsze pod względem widowiskowości – a więc scenografii, liczby statystów, rozmachu scen batalistycznych itd. – nie jest więc wykluczone, iż przy okazji dokonano także jakichś zmian w substancji muzycznej opery, zob.: W. Bogusławski, op. cit., s. 418.

22 Kwestią otwartą pozostaje pytanie, czy też widzieć tu należałoby brak dostatecznej precyzji młodego kompozytora w muzycznym obrazowaniu emocji (o którym zresztą w odniesieniu do *Amazonek* pisze A. Nowak-Romanowicz, zob. op. cit., s. 63).

23 Zob.: S. Wrótkowska, op. cit., s. 54.

A FRAGMENT OF A LOST SINGSPIEL BY JÓZEF ELSNER

A manuscript kept at the National Library in Warsaw, labelled as ‘Hussein’s part from the opera *Sultan Wampum*’, contains – apart from the said role – also the score notation of a tenor aria designated with the name ‘Nuradin’. This has so far been interpreted as an additional aria sung in the same opera by the eponymous figure. However, the fragmentary German text found in the aria makes it possible to identify it as belonging to the part of Nouradin in Elsner’s German-language opera *Der verkleidete Sultan*, now considered lost; hence the designation of the aria in the score. Taking this discovery into account, an attentive reading of the text of the other, Polish aria proves that it was not meant for *Sultan Wampum*, but for Elsner’s previous opera, *The Amazons*.

Initial analysis of the surviving aria, along with information contained in the preserved libretto, allow us to dispute the claim made by Alina Nowak-Romanowicz, who suggested that Elsner’s opera was inspired by Wolfgang Amadeus Mozart’s *Die Entführung aus dem Serail*. The domination of ensemble scenes over solo numbers, and the much more modest treatment of the surviving aria (one of the climactic moments in that opera) as compared to the corresponding numbers of Mozart’s work – demonstrates that Elsner’s approach to the singspiel genre was significantly different.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Józef Elsner, opera, singspiel, aria, *Sultan Wampum*, *Der verkleidete Sultan*, *Amazonki*.

Dr Jakub Chachulski, uzyskał doktorat w dziedzinie sztuki na Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w 2014 r., jest autorem publikacji poświęconych problemom estetyki muzycznej i zagadnieniom teoretycznym związanym z wykonawstwem muzyki dawnej, także tłumaczem i redaktorem polskiej edycji dzienników muzycznych podróży Charlesa Burneya (wyd. 2017 i 2018 r.). Od 2016 r. współpracuje z Instytutem Sztuki PAN przy pracach w ramach serii *Monumenta Musicae in Polonia*, od 2018 jest pracownikiem teatru placówki, aktualnie finalizuje część katalogu tematycznego utworów J. Elsnera obejmującą całość jego świeckiej twórczości.
jakub.chachulski@ispan.pl