

BARBARA LITERSKA
UNIwersytet Zielonogórski

OPERA „DER WEISSE ADLER” RAOULA MADERA
JAKO PRZYKŁAD TRANSKRYPCJI MUZYKI FRYDERYKA CHOPINA
UWIKŁANEJ W POLSKĄ TEMATYKĘ NARODOWOWYZWOLEŃCZĄ

Muzyka Fryderyka Chopina w wersji operowej jest rzadkością, a zaistniała na pewno w dwóch kompozycjach: *Chopin* autorstwa Giacoma Oreficego (premiera 25 XI 1901 r. w Teatro Lirico w Mediolanie)¹ oraz *Der weisse Adler* Raoula Madera (premiera 22 XII 1917 r. w wiedeńskiej Volksoper)². Tematem pierwszej, czteroaktowej opery jest życie Chopina ułożone w cztery fabularyzowane obrazy³. Druga opera prezentuje barwną biografię Tadeusza Kościuszki ujętą w trzy akty⁴. W obu tych utworach mamy do czynienia z transkrybowaniem dzieł chopinowskich, gdyż ich warstwę muzyczną stanowi wyłącznie muzyka Chopina w różnorodnych opracowaniach⁵. Ten fakt dowodzi recepcji Chopina na europejskich scenach muzycznych w I poł. XX stulecia.

Przedmiotem niniejszych rozważań jest opera pt. *Der weisse Adler*⁶ traktowana jako transkrypcja muzyki Chopina. Moim celem jest przybliżenie tego nieznanego

- 1 Zob.: William Ashbrook, „Chopin”, w: *New Grove dictionary of opera*, red. Stanley Sadie, London 1996, t. 1, s. 850.
- 2 Zob.: Barbara Denscher, *Der Operettenlibrettist Victor Léon. Eine Werkbiografie*, Bielefeld 2017, s. 483.
- 3 Akt I – w Żelazowej Woli, Wigilia Bożego Narodzenia 1826 r., Chopin przebywa w towarzystwie przyjaciół (Chopin – tenor, Elio – baryton, Stella – sopran). Akt II – w podparyskiej willi Flory (George Sand), wiosna 1837 r., Chopin uwodzi Florę (mezzosopran). Akt III – na Majorce 1839 r., Chopin i Flora z córką Grazią (rola cicha) i jej tragiczna śmierć podczas burzy. Akt IV – w Paryżu, 1849 r., śmierć Chopina, zob.: W. Ashbrook, op. cit.; Jan Stanisław Witkiewicz, „Chopin, czyli rola dla tenora”, *Maestro* 2010, s. 4–6, online: http://www.maestro.net.pl/document/kurier/Rok_Chopinowski.pdf, dostęp 30 VI 2019; *Giacomo Orefice Chopin Opera in 4 atti – composta sulle melodie di Frederic Chopin – Versi di Angiolo Orviet* [CD], Dux 2010.
- 4 Akt I – w Wilnie 1774 r., młody Kościuszko odrzucony przez rodzinę ukochanej Ludwiki Sosnowskiej. Akty II i III – w Krakowie 1794 r., insurekcja kościuszkowska.
- 5 W operze *Chopin* są to opracowania nokturnów, mazurków, *Berceuse*, *Barkaroli*, *Fantazji na tematy polskie* op. 13, por.: W. Ashbrook, op. cit.; J.S. Witkiewicz, op. cit.; Grzegorz Wiśniewski, *Leksykon postaci operowych*, Kraków 2008, s. 38. *Der weisse Adler* bazuje na ponad trzydziestu różnych kompozycjach, o których jest mowa w dalszym fragmencie tego tekstu.
- 6 Utwór ten jest też określany jako operetka, zob.: Alexander Rausch, „Mader, Raoul Maria”, w: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mader_Raoul.xml, dostęp 30 VI 2019. Inni autorzy jednoznacznie wskazują na operę, zob.: Marion Linhardt, „Hirschfeld. 1. Victor Leon”, w: *Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, t. 9, Kassel–Stuttgart 2003, s. 66.

świadczenia artystycznej recepcji muzyki Chopina, dzieła, które powstało na początku XX stulecia w kręgu niemieckojęzycznym. Autorami *Der weisse Adler* są dwaj libreciści, Victor Léon i Heinrich Hermann Regel, oraz dwaj muzycy, Raoul Maria Mader i Blagoje Bersa. Są to postaci kojarzone przede wszystkim ze światem wiedeńskiej opery i operetki schyłku XIX w.⁷, dlatego też nie odnajdziemy o nich choćby wzmianki w monumentalnym dziele Mieczysława Tomaszewskiego⁸ czy też na stronach Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina⁹. Pozycję tę wymieniają jedynie Józef Chomiński i Teresa Dalila Turło¹⁰. Taki stan rzeczy sprawia, że poniższe omówienie ma charakter unikatowy i wskazuje nowy obiekt do dalszych badań, nie tylko chopinologicznych. Chciałabym podkreślić, że jest to pierwsza, a zarazem wstępna (więc na pewno niewyczerpująca) próba jego charakterystyki.

Niniejszy artykuł składa się z dwóch zasadniczych części, z których pierwsza dotyczy libretta, a druga – muzyki. Analiza treści libretta koncentruje się na polskiej tematyce narodowowyzwoleńczej zapowiadanej przez sam tytuł opery, jak i podjęty w niej wątek insurekcji kościuszkowskiej. Część druga jest szkicem analityczno-muzycznym bazującym na zmodyfikowanej systematyce transkrypcji utworów Chopina autorstwa Macieja Gołęba¹¹. Podstawę rozważań stanowią libretto¹² i wyciąg fortepianowy partytury¹³ (jako źródła podstawowe) oraz oryginały użytych w operze kompozycji Chopina¹⁴ (jako źródła porównawcze).

LIBRETTO – POLSKA TEMATYKA NARODOWOWYZWOLEŃCZA

Nazwa *Der weisse Adler* (pol. biały orzeł) funkcjonowała w XIX w. w kręgach niemieckojęzycznych jako emblemat polskości¹⁵. Dla Polaków, a szczególnie tych po-

7 Zob.: Bernard Grun, *Dzieje operetki*, przekł. Maria Kurecka, rozdz. XXIV napisał Lucjan Kydryński, Kraków 1974.

8 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1999.

9 Narodowy Instytut Fryderyka Chopina: <http://pl.chopin.nifc.pl/institute/>, dostęp 5 VII 2019.

10 Józef Chomiński, Teresa Dalila Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1992, s. 492 (indeks – autorzy transkrypcji).

11 Por.: Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003, s. 79–97.

12 *Der weisse Adler. Oper in drei Akten von Victor Léon und H. Regel. Musik von Fr. Chopin. Für die Bühne bearbeitet von Raoul Mader. Textbuch*, Leipzig–Wien 1917 Doblinger Musikverlag, online: <https://polona.pl/item/der-weisse-adler-oper-in-3-akten-textbuch,ODE4MTcoNjQ/4/#info:metadata>, dostęp 30 VI 2019.

13 *Der weisse Adler. Oper in drei Akten von Victor Léon und H. Regel, Musik von Fr. Chopin. Für die Bühne bearbeitet von Raoul Mader*, opr. na fort. Blagoje Bersa z podłożonym tekstem słownym, Leipzig–Wien 1917 Doblinger Musikverlag, s. 156, zob. informacje w: http://www.worldcat.org/title/weisse-adler-oper-in-drei-akten/oclc/221822736&referer=brief_results, dostęp 30 VI 2019.

14 *Seria Dzieła Wszystkie Fryderyka Chopina* pod redakcją Ignacego Jana Paderewskiego, Ludwika Bonarskiego, Józefa Turczyńskiego. (Kraków–Warszawa 1949–61).

15 W l. 1864–65 w Szwajcarii wychodziła gazeta *Der weiße Adler* prezentująca sprawy polskie, a jej wydawcą i redaktorem był Władysław Plater (uczestnik powstania listopadowego i działacz emigracyjny). W Dreźnie w XIX w. pod tą nazwą funkcjonowała słynna restauracja, gdzie spotykała się polska emigracja.

zostających na emigracji, bliski był wizerunek białego orła na czerwonym tle¹⁶. Na okładce partytury omawianej opery orzeł rozpościera skrzydła nad Krakowem, gdzie rozpoczęła się insurekcja kościuszkowska 1794 roku. Zatem zarówno sam tytuł, jak i szata graficzna podpowiada polską narodowyzwoleniczą tematykę opery (il. 1). Znamienna też jest data wydania partytury oraz prapremiery dzieła przypadająca na rok 1917, w którym hucznie świętowano stulecie śmierci Tadeusza Kościuszki. Jak pisze Piotr Mitzner:

W roku 1917 na cześć Kościuszki bito medale, zmieniano nazwy ulic i placów, stawiano pomniki, powielano portrety wodza w tysiącach egzemplarzy. Ukazały się setki książek, artykułów, wierszy, poświęconych Kościuszcze¹⁷.

W tych prezentacjach Naczelnik był wyidealizowanym bohaterem ubranym w białą sukmanę i niosącym nadzieję wolności, był polskim bohaterem narodowym¹⁸. Nie można także zapominać, że omawiana opera powstawała w czasie intensywnej międzynarodowej działalności Ignacego Jana Paderewskiego na rzecz polskiej niepodległości.

Autorzy libretta, Victor Léon¹⁹ i Heinrich Hermann Regel²⁰, głównym tematem całej opery uczynili wielkie zasługi Kościuszki dla polskich dążeń niepodległości-

- 16 Piastowski orzeł był pierwotnie totemem plemiennym Polan – Lechitów. W XIII w. symbol Orła Białego przyjęli książęta polscy z rodu Piastów, następnie król Władysław Łokietek ustanowił go herbem Królestwa Polskiego, zob.: Stanisław Russocki, Stefan K. Kuczyński, Juliusz Willaume, *Godło, barwy i hymn Rzeczypospolitej. Zarys dziejów*, Warszawa 1978; Aleksandra Jaworska, *Orzeł Biały. Herb państwa polskiego*, Warszawa 2003; Alfred Znamierowski, *Orzeł Biały. Znak państwa i narodu*, Warszawa 2016.
- 17 Piotr Mitzner, *Teatr Tadeusza Kościuszki. Postać Naczelnika w teatrze 1803–1994*, Warszawa 2002, s. 154.
- 18 Mit o Kościuszcze był niezwykle żywy w XIX w., co potwierdza spora liczba utworów dramatycznych powstałych z okazji stulecia wybuchu insurekcji kościuszkowskiej (1894) oraz śmierci Naczelnika (1917). Rok 1917 był wielką kulminacją tego kultu, ale też początkiem jego dewaluacji (zastąpienia go kultem Piłsudskiego), zob.: P. Mitzner, op. cit., s. 8–9.
- 19 Victor Léon, wł. Victor Hirschfeld (1858–1940), autor czternastu librett, które zostały wykorzystane w operetkach z muzyką Maxa Josefa Beera, Lea Falli, Alfreda Grünfelda, Imre Kálmána, Franza Lehára, Roberta Mahlera, Johanna Straussa (syna), Alfreda Zamara. W okresie III Rzeszy nazwisko Léona (żydowskiego artysty) zniknęło z teatralnych broszur, mimo że nadal wykonywano operetki, do których napisał libretta wraz z Leo Steinem, w tym m.in. *Wesołą wdówkę* F. Lehara (ulubioną operetkę Hitlera) czy *Wiedeńską krew* J. Straussa. Mimo niearyjskiego pochodzenia pozostał w Wiedniu aż do śmierci, jego grób znajduje się na tamtejszym Cmentarzu Hietzing. W 1955 r. jego imieniem nazwano jedną z ulic w wiedeńskiej dzielnicy Hietzing (Viktor Léon Gasse). Więcej informacji w: B. Denscher, op. cit.; Stefan Frey, „Victor Léon”, w: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, red. Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen, Hamburg 2009, online https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003576, dostęp 30 VI 2019; M. Linhardt, op. cit., s. 63–67; B. Grun, op. cit.
- 20 Heinrich Hermann Regel (1869–1934), autor librett do opery Oscara Straussa pt. *Die Prinzessin von Tragant*, do baletu Johanna Straussa pt. *Aschenbrödel*, baletu Josefa Bayera pt. *Die Braut von Korea*, oraz dzieła choreograficznego pt. *Die Jahreszeiten der Liebe: vier altwiener Tanz-Bilder* do muzyki Franza Schuberta w aranżacji na fortepian Juliusa Lehnerta, zob. online: <http://www.worldcat.org/title/jahreszeiten-der-liebe-vier-altwiener-tanz-bilder-von-heinrich-regel-musik-arrangiert-von-julius-lehnert-klavierauszug-zu-zwei-handen/oclc/83898762>, dostęp 3 VII 2019; <http://www.worldcat.org/title/aschenbrodel-ballett-in-drei-akten/oclc/138280231>, dostęp 3 VII 2019; <http://www.worldcat.org/title/braut-von-korea-ballett-in-vier-akten-und-neun-bildern/oclc/941729622>, dostęp 3 VII 2019.



Il. 1. Strona tytułowa wyciągu fortepianowego *Der weisse Adler. Oper in drei Akten von Victor Léon und H. Regel. Musik von Fr. Chopin. Für die Bühne bearbeitet von Raoul Mader*, opr. na fort. Blagoje Bersa z podłożonym tekstem słownym, Leipzig–Wien 1917 Doblinger Musikverlag.

wych, na co wskazuje też jej pierwszy tytuł: *Der polnische Reiter*²¹. Aby opowieść była ciekawsza, wprowadzili wątek niespełnionej miłości Kościuszki do Ludwiki Sosnowskiej²². Ta prawdziwa historia osobista stała się kanwą do opowiedzenia historii o wielkim Polaku, narodowym bohaterze, z którym jego rodacy wiązali wielkie nadzieje, a cały ówczesny świat pamiętał i podziwiał jego działania na rzecz wolności obywatelskiej.

Akcja opery rozgrywa się w drugiej połowie XVIII w. i jest bezpośrednio związana z biografią Kościuszki: fabuła aktu pierwszego rozgrywa się w Wilnie w roku 1774, wydarzenia kolejnych dwóch aktów usytuowane zostały w Krakowie dwadzieścia lat później, w 1794 roku. W librecie mamy do czynienia z fikcją, przedstawione realia zawierają wiele przekłamań w zakresie imion i nazwisk głównych bohaterów, ich wieku czy miejsc, w których rozgrywa się akcja. Co ciekawe, dwie historyczne postacie

21 Por.: B. Denscher, op. cit., s. 201.

22 Temat miłosnych perypetii Kościuszki jest frapujący także dla dzisiejszego odbiorcy, zob. Beata Kuźniarowska, „Kościuszkowe Love”, *Kurier Historyczny* z 2 I 2018, online: <https://kurierhistoryczny.pl/artukul/kosciuszkowe-love,208,02I2018>, dostęp 3 VII 2019.

kobiece (Tekla Despot-Zenowicz oraz Ludwika Sosnowska) ukrywające się w sztuce pod innymi imionami i nazwiskami, zostały także odmłodzone. Wydaje się, że z jednej strony był to sposób na odwrócenie od nich uwagi (na zmarginalizowanie ich udziału w obyczajowym skandalu – romansie dobrze urodzonej panny z biednym szlachcicem), a z drugiej strony na uwypuklenie sprawy polskiej, wojskowej, narodowej reprezentowanej przez bohaterów (m.in. Madalińskiego, Ossolińskiego czy Zajączka), którym z kolei lat dodano (zob. tab. 1). Głównym zadaniem librecistów było utrwalenie mitu o Kościuszcze w wersji przystępnej dla przeciętnego odbiorcy²³. Moje przypuszczenie potwierdza fakt dziewięciokrotnej prezentacji tego utworu w wiedeńskiej Volksoper, w której dominował leższy repertuar w typie śpiewogry, który adresowany był do publiczności szukającej raczej szlachetnej rozrywki, niż prawdy historycznej.

Tab. 1. Akt I – fikcja literacka wobec faktów.

Postacie w I akcie (1774 r.)	
Fikcja literacka	Fakty
Tadeusz Kościuszko, kapitan	Tadeusz Kościuszko, kapitan
Andrzej Sosnowski, hrabia, marszałek polny litewski, według libretta w roku 1774 miał 50 lat	Józef Sylwester Sosnowski (1729–83), m.in. hetman polny litewski (1775–80) w roku 1774 miał 45 lat
Cesarine, księżniczka burbońska, żona hrabiego Andrzeja Sosnowskiego, według libretta w roku 1774 miała 37 lat	Tekla Despot-Zenowicz (ur. ok. 1731 r.), żona J.S. Sosnowskiego ²⁴ w roku 1774 miała 43 lata
Miette, córka hrabiego Sosnowskiego i Cesariny, według libretta w roku 1774 miała 18 lat	Ludwika Sosnowska (1751–1836) ²⁵ , córka J.S. Sosnowskiego i T. Despot-Zenowicz, w roku 1774 miała 23 lata
Madaliński, pułkownik, według libretta w roku 1774 był po czterdziestce	Antoni Józef Madaliński (1739–1804), polski generał, dowódca brygady kawalerii z czasów insurekcji kościuszkowskiej, w roku 1774 miał 35 lat i najprawdopodobniej był w stopniu pułkownika
Ossoliński, wojewoda, według libretta w roku 1774 miał 55 lat	Józef Salezy Ossoliński (1734–90), wojewoda podlaski (1774–89), w roku 1774 miał 40 lat
Walerian Lubomirski, książę, sekretarz gubernatora, według libretta w roku 1774 miał ok. 30 lat	książe Józef Aleksander Lubomirski (1751–1817), starosta romanowski, kasztelan kijowski, generał lejtnant, członek konfederacji targowickiej, w roku 1774 miał 23 lata

23 Więcej na temat recepcji postaci Kościuszki w teatrze zob.: P. Mitzner, op. cit.

24 Por.: Marek Jerzy Minakowski, *Genealogia potomków Sejmu Wielkiego*, online <http://www.sejm-wielki.pl/b/lu.14326>, dostęp 3 VII 2019.

25 Faktycznie Ludwika Sosnowska (po mężu Lubomirska) była ukochaną Tadeusza Kościuszki, którego oświadczyły zostały odrzucone przez jej ojca. Mężem Ludwiki został książę Józef Aleksander Lubomirski.

W pierwszym akcie występują także postaci fikcyjne: Jehuda ben Levi (Żyd, przyjaciel Kościuszki), jeden służący i dwóch lokajów. Całość rozgrywa się latem w Wilnie, w salonie pałacu Andrzeja Sosnowskiego. I to miejsce jest niezgodne z prawdą historyczną, gdyż w tamtym czasie J.S. Sosnowski mieszkał w okazałym dworze w Sosnowicy (obecnie w woj. lubelskim).

TREŚĆ AKTU I

Trzej panowie – Sosnowski, Ossoliński, Madaliński – grają w kości przy nieco brudnym stole, na którym stoi szampan, wino, butelka likieru²⁶. Wchodzi książę Lubomirski, przynosząc list od Kościuszki dla Sosnowskiego. Po wyjściu Lubomirskiego kompani ustalają, że to ten przystojny i elegancki młodzian będzie zięciem Sosnowskiego, więc już cieszą się na myśl o weselu. Na tę radosną scenę trafiają jego żona i córka: Cesarine i Miette. Panowie wychodzą, a panie szczerze rozmawiają. Córka opowiada matce o pobycie w Wersalu – o przyjaźni z Marią Antoniną, a także o przyjaźni i miłości do Tadeusza Kościuszki²⁷. Po chwili wchodzi Lubomirski z bukietem kwiatów, które wręcza Miette i wyznaje jej miłość. Dziewczyna jest zdenerwowana, matka próbuje załagodzić sytuację. Wchodzi Sosnowski, a zaraz po nim Jehuda ben Levi (ubrany w kaftan i bijący niskie pokłony) i zapowiada przybycie Kościuszki. Gdy ten się pojawia, czule wita się z Miette i długo z nią rozmawia. Przygląda się temu matka dziewczyny, podejmuje konwersację, pyta o życie kulturalne w Paryżu. Kościuszko odpowiada, że nie ma wolnego czasu na bywanie w towarzystwie, gdyż wie dzie prostę życie – studiuje i służy w wojsku. Matka zauważa, że młodzieniec ma duszę poety i jest bardzo sympatyczny. Wchodzi Sosnowski, wita się po żołniersku z Kościuszką, a ten prosi o rękę Miette. Sosnowski gwałtownie odmawia, obrażając Kościuszkę, wskazując na jego marne pochodzenie i zbyt dużą przepaść społeczną między młodymi. Wzburzony Kościuszko wychodzi²⁸.

W dwóch kolejnych aktach opery występują te same postaci oraz kilka nowych (tab. 2). Całość rozgrywa się wiosną 1794 r. w Krakowie na Wawelu. Libreściści nawiązali do sceny rozpoczęcia insurekcji kościuszkowskiej w dniu 24 III 1794 r., która faktycznie przebiegała jednak w innym miejscu – na krakowskim rynku.

26 Prawdą jest, że Józef Sylwester Sosnowski wygrał w karty olbrzymie dobra szarogrodzkie w 1768 roku. Majątek ten wniosła w posagu jego córka Ludwika Sosnowska.

27 W rzeczywistości Kościuszko pracował jako nauczyciel Ludwika na dworze wojewody Józefa Sosnowskiego w Sosnowicy i to wówczas młodzi się pokochali.

28 Kościuszko w tym czasie wrócił z Francji, gdzie oficjalnie pobierał nauki z zakresu sztuk pięknych, a prywatnie z zakresu inżynierii wojskowej w ramach pięcioletniego stypendium ufundowanego przez króla Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Po powrocie do Polski, nie mając szansy na pracę w polskiej armii i będąc odrzuconym przez rodzinę ukochanej Ludwiki Sosnowskiej, w roku 1775 wyjechał z kraju przez Drezno i Paryż do Ameryki Północnej.

Ponadto, w obu aktach występują postacie fikcyjne: Bronia („mleczna siostra” Theidy), Bogumił Dafczenko (narzeczony Broni, chłop pańszczyźniany), Jehuda ben Levi, Janek (majordomus), sługa, Arcybiskup z Krakowa, szlachta, duchowni, żołnierze, żniwiarze, lud, osoby niosące flagi.

Tab. 2. Akt II i III – fikcja literacka wobec faktów.

Postacie w II i III akcie (1794 r.)	
Fikcja literacka	Fakty
Tadeusz Kościuszko, Naczelny Dowódca Polskiej Armii	Tadeusz Kościuszko, Naczelny Dowódca Polskiej Armii
Andrzej Sosnowski, hrabia, marszałek	w roku 1794 Józef Sylwester Sosnowski nie żył już od jedenastu lat
Theida, księżna Lubomirska, wnuczka hrabiego Andrzeja Sosnowskiego. według libretta w roku 1794 miała 17 lat zestawienie tej postaci z A. Sosnowskim w operze nie było możliwe w życiu realnym	Józef Aleksander i Ludwika Lubomirscy mieli troje dzieci: Fryderyka, Henryka i Helenę (1783–1876) Helena w 1794 r. miała zaledwie jedenaście lat, urodziła się w roku śmierci jej dziadka J.S. Sosnowskiego
Madaliński, generał	Antoni Madaliński – polski generał, dowódca brygady kawalerii z czasów insurekcji kościuszkowskiej
Ossoliński	Józef Salezy Ossoliński (1734–90), wojewoda podlaski (1774–89)
Zajączek, adiutant Kościuszki	Józef Zajączek (1752–1826), książę, polski i francuski generał, polityk, uczestnik insurekcji kościuszkowskiej

TREŚĆ AKTU II

Sala królewska w Zamku na Wawelu, wejście przez taras do parku. Młodzi polscy szlachcice oraz żołnierze przechadzają się z czerwonymi flagami z białym orłem. Adiutant Zajączek nawołuje młodzież do służby pod dowództwem Kościuszki:

Chodźcie, aby towarzyszyć Kościuszce!
Bohaterowi, który walczy o wolność Polski.
Zwycięzcę powinni powitać polskie flagi!²⁹

Szlachta odpowiada chórem:

Biały orle leć z dumą przed nami!
Tam, gdzie zataczasz swoje kręgi, pozdrawia nas droga zwycięzcy!

29 „Nun kommt, Kościuszko zu geleiten! / Den Helden, der für Polens Freiheit kämpft. / Den Sieger, sollen Polens Fahnen grüßen!”, cyt. za: *Der weisse Adler* [...] *Textbuch*, op. cit., s. 38. Cytaty z libretta w przekł. Katarzyny Kwiecień-Długosz.

Tam, gdzie łopoczesz skrzydłami, wita nas Polska, nasz ojczysty świat!
 Biały orle w czerwonym polu, ulecz nas!
 Pod twymi skrzydłami zawsze przechadza się bohater!
 Leć dumnie przed nami po zwycięskiej drodze!³⁰.

Wszyscy oczekują przyjazdu Kościuszki. Wchodzą Janek majordomus i Ossoliński, potem stary Sosnowski. Przyjaciele rozmawiają. Okazuje się, że Sosnowski został sam (żona i córka już nie żyją) i mieszka na Wawelu wraz ze swoją wnuczką Theidą³¹. Sosnowski boi się spotkania z Kościuszką, którego tak źle potraktował dwadzieścia lat temu. Ma wyrzuty sumienia. Za to jego wnuczka Theida i jej przybrana siostra Bronia bardzo oczekują spotkania z wielkim bohaterem. W końcu nadjeżdża Kościuszeko przy dźwiękach głośnej muzyki. Wita go Sosnowski, wywiązuje się między nimi nieprzyjemna rozmowa, Kościuszeko nie chce zostać w domu Sosnowskiego (nie przyjmuje chleba i soli z jego rąk). Po długich rozmowach panowie dochodzą jednak do ugody, dzięki wnuczce Sosnowskiego – Theidzie (niezwykle podobnej do swej matki, wielkiej miłości Kościuszki). Wchodzi stary towarzysz Levi, który po miłej, przyjacielskiej konwersacji śpiewa na cześć wodza pieśń autorstwa młodego Dafczenki:

Kościuszeko, wielki Polaku,
 Bóg ciebie posłał, abyś uwolnił naród i ziemię, którą uciska obcy!
 Kościuszeko, zbawco Polski,
 Jak obraz z brązu pozostaniesz na zawsze w szlachebnym sercu Polski!³².

Dafczenko upomina się o pannę młodą, ukochaną, którą chce poprowadzić do ołtarza, oraz o wolność, którą uzyskuje od Kościuszki. Rozpoczyna się bal, przychodzą wszyscy, również wnuczka Sosnowskiego. Kościuszeko jest pod urokiem Theidy (jej imię jest żeńskim odpowiednikiem imienia Tadeusz). Sosnowski wręcza Kościuszcze list od ukochanej Miette z wyznaniem wiecznej i jedynej miłości³³.

TREŚĆ AKTU III

Dnia następnego. Pod Wawelem stoją: lud, szlachta, żołnierze, duchowni, zniwiarze, poczty sztandarowe. Zawołania rozpoczęte przez arcybiskupa są powtarzane przez lud i pełnego zapału Kościuszkę:

30 „Weißer Adler, Flieg' uns stolz voran! / Wo du deine Kreise ziehest, Grüßt des Sieges Bahn! / Wo du flatterst, grüßt uns Polen, Unser Heimatland! / Weißer Adler, In dem roten Feld – Heil uns! / Unter deinem Fittich wandelt Stets ein Held! / Flieg' uns stolz voran, Auf des Sieges Bahn!”, cyt. za: ibid.

31 Jest to historia fikcyjna, gdyż w roku 1794 J.-S. Sosnowski nie żył już od jedenastu lat, a jego córka – Ludwika Lubomirska (z domu Sosnowska) żyła i miała wówczas 43 lata. Nieznana jest natomiast data śmierci jego żony, Tekli Despot-Zenowicz, która mogła mieć wówczas 63 lata.

32 „O Kościuszeko, großer Pole, / Dich hat Gott geschickt, Daß du Volk und Land befreiest, Das der Fremde drückt! / O Kościuszeko, Polens Retter, / Wie ein Bild aus Erz: Wirst du ew'ge Zeiten stehen, In der edlen Polen Herz!”, cyt. za: ibid., s. 57.

33 Jest to oczywiście historia fikcyjna, gdyż Ludwika Lubomirska (z domu Sosnowska) przeżyła Tadeusza Kościuszkę o dziewiętnaście lat. Prawdą jest, że kochankowie darzyli się głębokim uczuciem przez całe swoje życie.

Polsko! Zaufaj swoim synom!
 Oni walczą dla ciebie!
 Oni giną dla ciebie!
 Oni zwyciężają!³⁴

Trwa zabawa, do której zaprasza Sosnowski. Tańczą młode dziewczęta, dzieci i kobiety z kwiatami we włosach. Wszyscy są szczęśliwi: Bronia i Dafczenko zostają połączeni przez Kościuszkę. Theida szczęśliwa przy jego boku, wyznaje mu miłość. Ten jednak odtrąca jej uczucie i wyznaje, że kocha w niej wizerunek jej matki (Miette). Theida jest zrozpaczona. Słysząc werbel i sygnał trąbki – Kościuszek woła gromkim głosem:

Nadszedł czas, aby uwolnić Polskę! Żegnajcie!³⁵

Wszyscy odpowiadają:

Wzbawienia, zwycięstwa i radosnego powrotu!³⁶

Naczelnik odjeżdża przy akompaniamencie radosnego śpiewu zebranych: „Białe orle”, a smutna, bo zawiedziona w swym młodzieńczym uczuciu Theida, szepce na koniec:

Na zawsze zachowam cię w uścisku i w miłosnym pocałunku!³⁷

Der weisse Adler wpisuje się niewątpliwie w krąg tematyczny „Opera wobec historii”³⁸. Wpisuje się zarazem w tradycję operową będącą dziedzictwem epoki romantyzmu, dla której tematyka historyczna była bardzo istotna, co niejednokrotnie stanowiło manifestację tendencji narodowych. Jak pisze Ryszard Daniel Golianek:

Sięganie po własną przeszłość narodową, aktualizowanie losów bohaterów z dawnych czasów i tworzenie swoistych mitologii narodowych [...] zaowocowało w dziedzinie opery szeregiem znaczących kompozycji i zadecydowało o traktowaniu gatunku operowego jako jednego z naczynnych mediów identyfikacji narodowej³⁹.

Zastanawia jednak niepolskie pochodzenie jej autorów, którzy w tym przypadku nie odnieśli się do własnej przeszłości narodowej. Choć nie mam na to żadnego dowodu, mogę się domyślać, że dzieło to zostało zamówione przez zamieszkujących w Wiedniu Polaków, którym zależało na uświetnieniu stulecia śmierci Kościuszki i na utrwalaniu w świadomości wiedeńskich polskich dążeń niepodległościowych, które w niedalekiej przyszłości doczekać się miały przecież realizacji. W tym celu posłużono się trzema czytelnymi wówczas symbolami: postacią Kościuszki, nazwą orła białego i muzyką Chopina scalonymi w jednej operze.

34 „O Polen! O Polen! Vertrau' deinen Sohnen! / Sie kämpfen für dich! / Sie fallen für dich! / Sie siegen!”, cyt. za: *ibid.*, s. 77.

35 „Nun gilt es, Polen zu befreien! Lebt wohl!”, cyt. za: *ibid.*, s. 89.

36 „Und Heil und Sieg und frohe Wiederkehr!”, cyt. za: *ibid.*

37 „Ewig werd' ich dich umschließen, und dich küssen”, cyt. za: *ibid.*, s. 90.

38 *Opera wobec historii*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Toruń 2012.

39 *Ibid.*, s. 7.

MUZYKA – RODZAJ TRANSKRYPCJI DZIEŁ CHOPINA

W Polsce od ponad dwudziestu lat prowadzone są badania nad transkrypcjami muzyki Chopina jako dokumentami jej recepcji. Prace te zapoczątkował Maciej Gołąb, a kontynuatorami byli i nadal są jego uczniowie – Ewa Czernek, Barbara Literaska. Ten polski zakres badań odwołuje się do przełomowego dzieła, jakim jest *Katalog dzieł Fryderyka Chopina* Chomińskiego i Turlo⁴⁰. Informacje zawarte w katalogu dały impuls do rozpoczęcia poszukiwań i nadal jest on drogowskazem pomocnym w odnajdowaniu coraz to nowych opracowań Chopinowskiej muzyki. Maciej Gołąb w swojej systematyce transkrypcji⁴¹ odwoływał się do źródeł dziewiętnastowiecznych, jednak, analizując dokumenty z I poł. XX w., trzeba rozszerzać i korygować zaproponowany przez niego model. Takie wnioski wypływają z prezentowanej poniżej analizy, której celem jest określenie typu i rodzaju transkrypcji, jaką reprezentuje opera *Der weisse Adler*.

Dzieło Madera zostało opublikowane w Musikverlag Doblinger w 1917 r. jako wyciąg fortepianowy. Według Petera Pany’ego (obecnego dyrektora wydawnictwa) nie ma dziś śladu partytury orkiestrowej – ani w archiwum wydawnictwa, ani w *Bonner Katalog*⁴². Z dokumentów wynika jedynie, że w 1917 r. do orkiestracji opery został zatrudniony kapelmistrz Oskar Stalla, ale nie zachowały się efekty jego pracy. Wersja orkiestrowa musiała jednak istnieć, bo opera była dziewięciokrotnie prezentowana w wiedeńskiej Volksoper począwszy od 22 XII 1917 roku. Kolejne spektakle miały miejsce w Polsce w 1924 roku. Były też plany jej wystawienia w l. 1932–34 w ramach festiwalu muzycznego „Opera Górska” w Zakopanem⁴³.

Raoul Maria Mader⁴⁴ wybrał około trzydzieści kompozycji Fryderyka Chopina i przystosował je do akcji scenicznej. Pisząc niniejsze omówienie, dysponowałam jedy-

40 Zob. przyp. 10.

41 M. Gołąb, op. cit., s. 79–97. Pierwsze propozycje klasyfikacji transkrypcji zawierają dwie wcześniejsze publikacje: Maciej Gołąb, „Dziewiętnastowieczne transkrypcje muzycznych arcydzieł. Próba typologii na przykładzie utworów Fryderyka Chopina”, *Muzyka* 45 (2000) nr 1, s. 23–45; Barbara Literaska, „Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Chopina. Próba systematyki”, *Muzyka* 42 (1997) nr 4, s. 37–50.

42 List z 19 XII 2018 r. od Petera Pany’ego, Dyrektora Musikhaus–Musikverlag Doblinger w Wiedniu, do autorki niniejszego artykułu.

43 W 1931 r. dyrygent Juliusz Schreyer zawarł w tym celu stosowną umowę z Musikverlag Doblinger.

44 Raoul Maria Mader (1856–1940), węgierski dyrygent, kompozytor i pedagog. W 1879 r. ukończył konserwatorium wiedeńskie, gdzie studiował fortepian u H. Schmitta, organy u Franza Krenna, teorię muzyki u Antona Brucknera. Następnie pracował tam jako nauczyciel fortepianu (1884–95) i chórmistrz Akademische Gesangverein (1890–94). Kilka lat po powrocie do Budapesztu w roku 1895 został dyrygentem Węgierskiej Opery Królewskiej (1901–17), a następnie jej dyrektorem (1921–25), szczególnie dbającym o węgierski repertuar muzyczny. W międzyczasie, w l. 1917–19, był kierownikiem Volksoper w Wiedniu, pracował także jako nauczyciel muzyki. Jest autorem utworów scenicznych: opery komicznej *Die Flüchtlinge* (1891), operetek *Das Garnisonmädel* (1904) i *Der selige Vincenz* (1907), baletów *Die roten Schuhe* (1897) i *W: Legende* (1914), a także utworów chóralnych i pieśni, zob.: B. Grun, op. cit., s. 253, 254, 272; A. Rausch, op. cit.

nie wyciągiem fortepianowym autorstwa Blagoje Bersy⁴⁵, co ogranicza moje rozważania nad problematyką transkrybowania muzyki Chopina do jej przekładów na fortepian solo z kompozycji w oryginale przeznaczonych na fortepian, fortepian i orkiestrę, śpiew i fortepian. Aranżer wyraźnie zaznaczył, że, wychodząc naprzeciw poziomowi przeciętnego odbiorcy (wykonawcy), starał się zachować równowagę: stosując uproszczenia fakturalne i rytmiczne, zadbał o zachowanie charakteru Chopinowskiej muzyki⁴⁶. Ta deklaracja znajduje potwierdzenie w partyturze, bo w większości przypadków Bersa niemal dosłownie cytuje fragmenty kompozycji Chopina zgodnie z frazowaniem, kadencyjnym zamknięciem zdań muzycznych, bardzo często z zachowaniem tonacji oryginalnej, z niewielkimi uproszczeniami samej muzycznej substancji. Zespoleń tych fragmentów odbywa się za pomocą improwizowanych łączników nawiązujących do motywiki Chopinowskich dzieł.

Partytura liczy 156 stron, są w niej wyodrębnione trzy akty, wskazane są osoby, jednak bez adnotacji dotyczących rodzaju głosów wokalnych, nie ma też informacji na temat orkiestrowej obsady. Ponadto materiał nutowy nie zawiera oddzielnych głosów, nie wiadomo więc, czy partia danej postaci ma być mówiona, czy też śpiewana, gdyż często rytmika tekstu nie odpowiada rytmice melodii wiodącej (zob. przykł. 1).

Przykł. 1. Opracowanie *Poloneza A-dur* op. 40 nr 1 Fryderyka Chopina z aktu II *Der weisse Adler*. *Oper in drei Akten von Victor Léon und H. Regl. Musik von Fr. Chopin. Für die Bühne bearbeitet von Raoul Mader*, opr. na fort. Blagoje Bersa z podłożonym tekstem słownym, Leipzig–Wien 1917, s. 57.

45 Blagoje Bersa (1873–1934), chorwacki kompozytor, był mistrzem nowoczesnej techniki orkiestrowej. Ma w swoim dorobku kompozycje orkiestrowe, kameralne, fortepianowe, pieśni solowe, chóralskie. Jest twórcą opery *Oganj* (Ogień) prezentowanej w Zagrzebiu w 1911 r. oraz opery komicznej *Postolar od Delfta* (Szewc z Delft) wystawionej tamże w 1914 roku. Od 1911 r. był zatrudniony w wydawnictwie Doblinger w Wiedniu w charakterze konsultanta i aranżera i w ramach tych obowiązków otrzymał zapewne zlecenie przygotowania wyciągu fortepianowego opery *Der weisse Adler*, zob.: Waclaw Panek, „Bersa, Blagoje”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 1, a–b, Kraków 1979, s. 305–306; Koralka Kos, „Bersa, Blagoje”, w: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bersa_Blagoje.xml, dostęp 30 VI 2019.

46 „Der Bearbeiter des 2. ms. Klavierauszuges *Der weisse Adler* war bemüht die Schwierigkeiten des Klaviersatzes zu vereinfachen, ohne die Eigenart Chopin's zu beeinträchtigen. Auf diese Weise glaubt er, die Chopin'sche Musik der Allgemeinheit zugänglich gemacht zu haben”, cyt. za: *Der weisse Adler* [...], opr. na fort., op. cit., s. 2, uwaga od wydawcy.

Odwołując się do klasyfikacji dziewiętnastowiecznych transkrypcji Chopina⁴⁷, należy stwierdzić, że – spośród pięciu kategorii – cztery są w tej operze reprezentowane, ale proporcje liczbowe między nimi są różne. Transkrypcja substancjalna⁴⁸ jest bardzo rzadko stosowana. Powód wydaje się być oczywisty, w dziele scenicznym nie ma czasu na prezentację całych kompozycji Chopina. Taki zabieg spowodowałby załamanie dramaturgii sztuki. W wyniku analizy partytury odnajdujemy dwa przykłady transkrypcji substancjalnej. Jednym z nich jest opracowanie pieśni *Pierścień* (*Es-dur* op. 74 nr 14), w którym mamy do czynienia z dosłownym przepisaniem muzyki Chopina na taką samą obsadę jak w oryginale – na fortepian i głos. Mimo braku oddzielnej partii wokalne, wniosek ten możemy wysnuć na podstawie zgodności rytmiki warstwy muzycznej i tekstowej. Zgodność dotyczy także treści pozamuzycznej, bowiem tekst (tutaj w języku niemieckim) także odwołuje się do wspomnienia zaręczyn i tytułowego pierścienia. Narratorem tych wspomnień w operze jest jedna z młodych bohaterek, Bronia, zakochana w Dafczence – chłopie pańszczyźnianym o duszy poety (zob. przykł. 2).

Przykł. 2. Transkrypcja substancjalna: opracowanie pieśni Fryderyka Chopina *Pierścień* op. 74 nr 14 w akcie II *Der weisse Adler* [...], opr. na fort., op. cit., s. 77.

47 Maciej Gołąb wyróżnił pięć klas transkrypcji: 1) substancjalną (transmitującą warstwy – multiplikującą warstwy), 2) strukturalną (rozbudowującą fakturę – zmieniającą układ warstw fakturalnych), 3) syntaktyczną (redukującą składnię – rozbudowującą składnię), 4) rekontekstową (redukcijną – kontaminacyjną), 5) użytkową (techniczno-dydaktyczną – uproszczoną), por.: M. Gołąb, *Spór*, op. cit., s. 79–97; Barbara Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina*, Kraków 2004, s. 144.

48 W tym typie transkrypcji praca aranżera polega na ścisłym przepisaniu całej substancji dzieła na nowe medium wykonawcze, co powoduje repartycyjną zmianę faktury. Ta repartycja może polegać wyłącznie na transmisji warstw brzmieniowych (transkrypcja transmitująca warstwy) lub ich zwielokrotnianiu (transkrypcja multiplikująca warstwy). Warunkiem koniecznym pozwalającym na wyróżnienie tego typu transkrypcji jest nienaruszalność substancji muzycznej oryginału, przy czym termin „substancja muzyczna” rozumiany jest jako primarny kompozycyjnie materiał dźwiękowy (melodyczny, harmoniczny i metryczny). Takie rozumienie odpowiada jednej tylko „substancji” wg definicji Eggebrechta – „prekompozycyjnemu kompleksowi elementów”, zob.: Hans Heinrich Eggebrecht, „Uwagi o metodzie analizy muzycznej”, przekł. Maria Stanilewicz, *Res Facta* 7 (1973), s. 41–43.

Transkrypcja strukturalna⁴⁹, której właściwością jest zachowanie formy i syntaksy dzieła oryginalnego, nie ma swojego reprezentanta z powodu wspomnianego w punkcie pierwszym (opera nie jest chopinowskim recitalem, ale nowym utworem rządzącym się własną dramaturgią). Transkrypcja syntaktyczna⁵⁰ również zdarza się nieczęsto i to jedynie w wersji redukującej składnię. Przykładem jest tutaj opracowanie *Mazurka D-dur* op. 33 nr 3. Chociaż zachowany jest zarys chopinowskiej formy, to w jej ramach skrócone są powtórzenia pewnych zdań muzycznych, jednak przy zachowaniu następstwa treści muzycznych. W konsekwencji oryginalna 136-taktowa forma obejmuje w operze zaledwie 89 taktów. Jest to wersja wyłącznie instrumentalna określona jako „Mazur”, który towarzyszy scenie zabawy ludycznej (przykł. 3).



Przykł. 3. Transkrypcja syntaktyczna: opracowanie *Mazurka D-dur* op. 33 nr 3 Fryderyka Chopina w III akcie *Der weisse Adler* [...], opr. na fort., op. cit., s. 128 (fragment).

Transkrypcja rekontekstowa⁵¹ w podtypie redukcyjnym dominuje w całej operze. Polega ona na przywoływaniu wiernych wersji kompozycji Chopina (niemal ich kopii) w formie krótszych, bądź dłuższych incipitów. Przykładem jest fragment *Poloneza A-dur* op. 40 nr 1 (t. 25–40 oryginału) towarzyszący scenie oczekiwania licznie zgromadzonej polskiej szlachty na przybycie Tadeusza Kościuszki (por. przykł. 1).

49 W typie transkrypcji strukturalnej występuje jakościowa zmiana faktury przy zachowaniu substancji dzieła w zakresie tonalnym, oryginalnej składni oraz formy. Zmiana jakości faktury może polegać na jej rozbudowaniu (transkrypcja rozbudowująca fakturę) lub zmianie układu warstw fakturalnych (transkrypcja zmieniająca układ warstw fakturalnych).

50 W transkrypcji syntaktycznej zachowane są jedynie główne kategorie składni, a modyfikacji podlegają jej podrzędne elementy. Wyróżniamy dwa podtypy: transkrypcję redukującą składnię, transkrypcję rozbudowującą składnię.

51 Wyróżnikiem tego typu transkrypcji jest zniszczenie formy dzieła oryginalnego. Następuje ono w wyniku atomizacji fragmentów formy (transkrypcja redukcyjna) lub łączenia fragmentów (lub całych utworów) z innymi utworami lub ich fragmentami (transkrypcja kontaminacyjna).

Lista przykładów dla tego typu transkrypcji jest długa i obejmuje dwadzieścia sześć zidentyfikowanych utworów⁵².

Wszystkie cztery omówione powyżej zasadnicze typy transkrypcji (substancjalna, strukturalna, syntaktyczna, rekontekstowa) były rozpoznawane jako fragmenty tego wielkiego dzieła i porównywane do odpowiadających im kompozycji Chopina. Natomiast traktując całą operę jako jedną wielką transkrypcję, możemy zdecydowanie wskazać na typ dyfuzyjny⁵³ łączący transkrypcję rekontekstową kontaminacyjną⁵⁴ z transkrypcją użytkową⁵⁵ okazjonalną⁵⁶. Ta ostatnia jest nową kategorią wynikającą z zaistnienia ważnej społecznie i politycznie sytuacji związanej z obchodami stulecia śmierci wielkiego bohatera narodowego – Tadeusza Kościuszki.

W ten sposób odmieniona muzyka Chopina stała się nośnikiem polskich treści narodowowyzwoleńczych związanych bezpośrednio z dominującą w operze tematyką insurekcji kościuszkowskiej – polskiego powstania narodowego przeciw Rosji i Prusom z 1794 roku. Elementem muzycznej identyfikacji są emblematy chopinowskie zawsze towarzyszące Tadeuszowi Kościuszce – fragmenty *Poloneza A-dur* op. 41 nr 1 (przykł. 1) oraz pieśń *Wojak* op. 74 nr 10 (przykł. 4)⁵⁷. Nie mniej istotne są emblematy wizualne wskazujące na dominujące miejsce akcji – Kraków z jego architektonicznymi wyróżnikami – widoczne na karcie tytułowej partytury (por. il. 1). Taki charakter opery zdecydowanie wzmacnia wyraźnie rozpoznawalna muzyka Chopina (przedstawiciela Wielkiej Emigracji), symbol Orła Białego (jako tytułu, ale też i głównego bohatera przywoływanego w kilkakrotnie śpiewanym hymnie), postać Kościuszki (symbolu dążeń niepodległościowych i wolnościowych, w tym równości

52 W kolejności alfabetycznej są to: *Etiuda E-dur* op. 10 nr 3; *Fantazja na tematy polskie A-dur* op. 13 (temat Karola Kurpińskiego); *Impromptu-Fantazie cis-moll* op. 66; *Koncert e-moll* op. 11, cz. III *Rondo; Koncert f-moll* op. 21; *Mazurek C-dur* op. 6 nr 5; *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1; *Mazurek a-moll* op. 7 nr 2; *Mazurek B-dur* op. 17 nr 1; *Mazurek g-moll* op. 24 nr 1; *Mazurek a-moll (Gaillard)* op. posth.; *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2; *Nokturn g-moll* op. 15 nr 3; pieśń *Wojak* op. 74 nr 10; *Piosnka litewska* op. 74 nr 16; *Polonez A-dur* op. 40 nr 1; *Polonez As-dur* op. 53; *Preludium A-dur* op. 28 nr 7; *Preludium As-dur* op. 28 nr 17; *Preludium c-moll* op. 28 nr 20; *Rondo à la Krakowiak F-dur* op. 14 (*Introdukcja i Rondo*); *Scherzo b-moll* op. 31; *Walc a-moll* op. 34 nr 2; *Walc Des-dur* op. 64 nr 1; *Walc h-moll* op. 69 nr 2; *Wariacje B-dur* op. 12, temat.

53 Więcej na temat transkrypcji dyfuzyjnej w: B. Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje*, op. cit., s. 217–221.

54 Por. definicję z przyp. 51.

55 Według Gołęba podstawową cechą tego typu transkrypcji są rażące zmiany w jednym bądź kilku elementach dzieła i są to zmiany degradujące to dzieło w sensie estetycznym. Do tej grupy należą dwa podtypy opracowań powstałych z powodów pragmatycznych: dydaktycznych (transkrypcja techniczno-dydaktyczna) lub popularyzatorskich na najniższym poziomie artystycznym (transkrypcja uproszczona).

56 Jest to nowy, trzeci podtyp transkrypcji użytkowej wynikający z zaistnienia ważnej (społecznie, kulturalnie lub/i politycznie) okoliczności, zob.: Barbara Literska, „*Suita d-moll* Milija Bałakiriewa jako przykład recepcji Chopina w Rosji”, *Rocznik Chopinowski* 26 (2018), s. 59–94.

57 Warto przypomnieć, że ojciec Chopina, Mikołaj, był uczestnikiem insurekcji kościuszkowskiej. Z uwagi na słabą kondycję fizyczną swojego syna, zachęcał go do wyjazdu za granicę tuż przed wybuchem powstania listopadowego, twierdząc, że słaby byłby z niego „wojak”. A sam tekst Stefana Witwickiego do pieśni *Wojak* Chopina ma dokładnie taki sam wydźwięk, jak jego niemiecki odpowiednik w *Weisser Adler* autorstwa Raoula Madera, co potwierdza też informacja o pierwotnym tytule tej opery *Der polnische Reiter*.

obywateli walczących o swoje prawa). Niezaprzeczalnie opracowanie Madera jest zarówno dokumentem artystycznej recepcji muzyki Chopina, jak i postaci Tadeusza Kościuszki⁵⁸ na początku XX wieku.

Przykł. 4. Opracowanie pieśni Fryderyka Chopina *Wojak* op. 74 nr 10, aria *Weißer Adler* w akcie III *Der weisse Adler* [...], opr. na fort., op. cit., s. 151 (fragment).

POSTSCRIPTUM

Każde przekształcanie muzyki Chopina wzbudzało niechęć samego kompozytora, innych twórców i krytyków muzycznych. Nie zmienia to faktu, że nieprzerwanie od 1830 r. istnieje nurt prezentujący jego dzieło w najróżniejszych transkrypcjach, a jednym z jego wielu tysięcy przykładów⁵⁹ jest opera *Der weisse Adler*. Pamiętamy

58 Piotr Mitzner, rozpatrując tę problematykę z okresu 1803–1994, przywołuje pięć oper, w których Kościuszko jest postacią pierwszoplanową, nie uwzględnia jednak opery *Der weisse Adler*. W porządku chronologicznym są to: 1) „Konstantego Majeranowskiego *Kościuszko nad Sekwaną*, opera narodowa w 2 aktach, oryginalnie wierszem napisana. Z muzyką Franciszka Salezego Dutkiewicza, Kraków 1821”, zob.: P. Mitzner, op. cit., s. 25, 264; 2) „Kajetana Nowińskiego *Orzeł Biały* – kantata sceniczna w dwóch odsłonach, wystawiona w Lublinie w 1831 roku”, zob. *ibid.*, s. 33; 3) „Juliusa Mosena *Kościuszko* – opera w jednym akcie stworzona na bazie sztuki Karla von Holteia, *Der alte Feldherr (Stary wódz: epizod na tle życia Tadeusza Kościuszki w jednym akcie)*, przeł. Adam Stodor, Lwów: Księgarnia Polska B. Polonieckiego, New York: Polish Book Importing Co, Inc. [ca 1914] (Lwów: Zakład Drukarski «Grafia»”, zob. *ibid.*, s. 220–227, 266. Jak pisze Mitzner, prapremiera tej sztuki odbyła się 1 XII 1825 r. w Königstädter Theater w Berlinie. Była kolejno wystawiana m.in. we Wrocławiu, Poznaniu, Bydgoszczy, Cieplicach, Hamburgu, Lipsku, Norymberdze, Frankfurtu nad Odrą, Dreźnie, Londynie. Z tej opery pochodzi pieśń *Tysiąc walecznych (Die letzten Zehn vom IV Regimente bei ihrem Übergang über die preussische Grenze im Herbst des Jahres 1832)* z muzyką Josepha Denisa-Doche’a (*ibid.*). O tym fakcie wspomina także Janusz Degler w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Listy do żony (1936–1939)*, red. Janusz Degler, Warszawa 2016, t. 4, s. 298, przyp. do listu nr 947. Piotr Mitzner obala opinię, jakoby opera *Kościuszko nad Sekwaną* była przeróbką *Der alte Feldherr* (*ibid.*, s. 266); 4) Richarda Wagnera trzyaktowa opera *Kościuszko* do libretta Henryka Laubego, planowana w l. 1832–33, jednak nie powstała. Najprawdopodobniej uwertura symfoniczna *Polonia* Wagnera (1832–36, prapremiera 1842) jest wstępem do tej niezrealizowanej opery, zob.: *ibid.*, s. 228; 5) Daniela Aubera opera *Kościuszko* (1846), zaginiona i niewystawiona, zob.: *ibid.*, s. 229.

59 Por.: B. Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje*, op. cit.

przy tym, że Chopin kochał operę i „na każdym z przystanków swej emigracyjnej wędrówki [...] regularnie odwiedzał teatry operowe, poszukując wrażeń i inspiracji”⁶⁰. Potem przekształcał zasłyszaną tam muzykę w taki sposób, aby ukazać jej autonomiczne piękno, czego efektem są jego cztery utwory⁶¹. Odwrotny zabieg – przeniesienia autonomicznej muzyki Chopina na grunt teatru i dodania do niej narodowowyzwoleńczych treści przeprowadził Mader w *Der weisse Adler*. Czy ten kierunek działania znalazłby aprobatę Chopina? Czy znajduje naszą aprobatę? Ze względów polskich, patriotycznych – zdecydowanie tak. Natomiast mamy dzisiaj za mało danych, aby ocenić samo dzieło muzyczne jako utwór sceniczny. Istniejące źródła pozwalają jednak na dokonanie nowej orkiestracji partytury i stworzenie pełnej wersji opery. Byłaby to już nowa, współczesna kompozycja – kolejna transkrypcja, trzecia opera z muzyką Chopina.

RAOUL MADER'S OPERA 'DER WEISSE ADLER' AS AN EXAMPLE OF TRANSCRIPTIONS OF FRYDERYK CHOPIN'S WORKS RELATED TO POLISH NATIONAL LIBERATION THEMES

The process of transcribing Fryderyk Chopin's music by other composers and performers (instrumentalists, singers) began still in the Polish master's lifetime (in 1830). Among the enormous number of Chopin arrangements, however, we only find two operas: Giacomo Orefice's *Chopin* (1901) and Raoul Mader's *Der weisse Adler* (1917). The former is widely known; the latter has been restored to our knowledge only now, 102 years after its world premiere.

The present paper is an attempt at a comprehensive characterisation of the latter piece of music. The author describes the available sources, the reasons for the opera's composition, and its successive performances, as well as the libretto and the music. She focuses in particular on two aspects: 1) the Polish national liberation themes, which were highly topical at the time when the opera was written (1917, directly before Poland regained independence), and 2) the various ways in which Chopin's music was transcribed specifically for the needs of an operatic spectacle.

The former topic is discussed in the form of a detailed analysis of the libretto, as compared to historical facts. Based on this analysis, the author concludes that the opera emphasises the national liberation themes. It underlines Tadeusz Kościuszko's achievements during the

60 Alina Borkowska-Rychlewska, „Poza murami teatralnego gmachu – o operze in abstracto (na podstawie korespondencji Fryderyka Chopina i *Dzienników Eugène'a Delacroix*”, w: *Opera wobec historii*, op. cit., s. 57–72; A. Rembowska, „Chopin i opera”, *Teatr* 50 (1995) nr 10, s. 9–10.

61 *Wariacje B-dur* op. 2 na temat *Là ci darem la mano* z opery *Don Giovanni* Mozarta na fortepian i orkiestrę; *Wariacje B-dur* op. 12 na temat ronda *Je vends des Scapulaires* z opery *Ludovic Hérolda* i Halévy'ego; *Wariacje E-dur* (bez op.) na temat *Non più mesta* z opery *Kopciuszek* Rossiniego na flet i fortepian; *Grand Duo Concertant E-dur* na temat z opery *Robert Diabeł* Meyerbeera na fortepian i wiolonczelę.

Kościusko Uprising of 1794, and places the national symbol – the White Eagle – in the very title. Such themes are also present in the graphics found on the score cover and in the text of the opera's leitmotiv hymn.

The latter question – that of the ways in which Chopin's music was arranged in the opera – is examined using Maciej Gołąb's (2003) classification of Chopin transcriptions. The author defines the types of transcriptions found in Mader's piece on the basis of detailed comparison of the opera numbers with Chopin's originals.

In the conclusion of the paper, the author outlines the possibilities for further research, and emphasises that Mader's opera is a document of Chopin music reception in the artistic circles, and of the figure of Tadeusz Kościusko in early 20th-century Vienna.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Chopin w operze / Chopin in opera, transkrypcje muzyczne / musical transcriptions, recepcja Chopina / Chopin's reception, Tadeusz Kościusko w operze / Tadeusz Kościusko in opera.

Dr hab. Barbara Literska, profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego, teoretyk muzyki, muzykolog. Jej zainteresowania badawcze dotyczą przede wszystkim recepcji muzyki Fryderyka Chopina oraz dwudziestowiecznej polskiej twórczości kompozytorskiej. Jest autorką dwóch monografii: *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja* (2012) oraz *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina: aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne* (2004), licznych artykułów, współredaktorką prac zbiorowych. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej oraz Lubuskiego Towarzystwa Naukowego, recenzentem czasopisma *Interdisciplinary Studies in Musicology*, członkiem rady redakcyjnej *Rocznika Chopinowskiego* oraz rosyjskiego czasopisma *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo univerteta kultury i iskusstva*.

Drugi tom serii „Muzyka polska za granicą”

Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)

red. Beata Bolesławska-Lewandowska i Jolanta Guzy-Pasiak

isnydawnictwo@ispan.pl
