

Ryszard Daniel Golianek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ALTERNATYWNA HISTORIA ODSIECZY WIEDEŃSKIEJ W OPERZE „WANDA” FRANZA DOPPLERA (1850)

Inwazja Turków Osmańskich na państwa europejskie w XVII w. stanowiła jedno z największych zagrożeń cywilizacyjnych tamtych czasów. Relacje polityczno-militarne Turcji z Polską, która wówczas graniczyła z imperium osmańskim, zostały naznaczone bitwami i dwiema regularnymi wojnami (1620–21 oraz 1672–73). Bitwa pod Chocimiem, kończąca w 1673 r. drugą z tych wojen, nie oznaczała jednak całkowitego rozwiązania kwestii politycznych związanych z relacjami Turcji i Polski, a także Turcji z Monarchią Habsburską. Od początku 1683 r. Turcy zaczęli gromadzić wojska, a następnie wyruszyli na wyprawę wojenną, na czele której stanął wielki wezyr Kara Mustafa. Najpierw skierowali się do Belgradu, a następnie do Székesfehérvár na terenie Węgier (od 1543 r. miasto znajdowało się pod władzą turecką), gdzie nastąpiło zgrupowanie wszystkich wojsk armii tureckiej¹. Na odbytej tam 27 czerwca naradzie wojennej postanowiono, że zasadniczym celem wyprawy stanie się Wiedeń. W lipcu najeźdźcy tureccy (w różnie szacowanej liczbie, na ogół jednak ok. 150–160 tysięcy²) przybyli do Wiednia, otoczyli miasto i zaczęli jego obleganie, a na początku września zdobyli już pierwsze przyczółki.

Dyplomaci europejscy, śledzący z niepokojem działania armii tureckiej, doprowadzili już wcześniej, bo 1 IV 1683 r.³, do podpisania traktatu Monarchii Habsburskiej z Polską, na mocy którego, w sytuacji zagrożenia ze strony turecko-tatarskiej jednego z państw, drugie miało pospieszyć z pomocą. Finansową stroną takich działań zapewniały deklarowane subsydia cesarza austriackiego Leopolda I oraz papieża Innocentego XI⁴. W związku z oblężeniem Wiednia został

¹ Jan Wimmer: *Wiedeń 1683: Dzieje kampanii i bitwy*. Warszawa 1983 s. 173. Cytowana praca jest najobszerniejszym i najlepiej udokumentowanym opracowaniem dotyczącym zdarzeń odsieczy wiedeńskiej.

² Ibid., s. 174.

³ W dokumencie podano datę 31 III 1683 r., co uczyniono – jak podaje Jan Wimmer – „dla uniknięcia złej wróżby”. Jan Wimmer: *Odsiecz wiedeńska 1683 roku*. Warszawa 1983 s. 73.

⁴ Na mocy traktatu cesarz austriacki miał wystawić armię liczącą 60 tysięcy żołnierzy, król polski zaś – 40 tysięcy. Jednym z warunków stało się wspólne działanie w sytuacji oblężenia przez Turków Wiednia lub Krakowa, zob.: Leszek Podhorodecki: *Wiedeń 1683*. Warszawa 1983 s. 76.

wysłany przez cesarza posłaniec do Polski z prośbą o odsiecz, przyjęty przez króla Jana III Sobieskiego 17 lipca⁵. Król już następnego dnia wyruszył na południe, by na początku września znaleźć się w bezpośredniej bliskości Wiednia. Regularna bitwa została stoczona 12 IX 1683 roku. Od rana tego dnia trwał ostrzał artyleryjski przygotowujący atak husarii, która wyruszyła o zachodzie słońca, a już po dwóch kwadransach bitwa zakończyła się bezapelacyjnym zwycięstwem wojsk polskich – rozbite wojska tureckie rzuciły się w panice do ucieczki⁶.

Błyskotliwa odsiecz wiedeńska zatrzymała inwazję Turków oraz stanowiła kres zagrożenia cywilizacyjnego i religijnego w chrześcijańskiej Europie, można więc uznać ją za jeden z momentów przełomowych w nowożytnej historii europejskiej. W dziejach Polski zajmuje ona eksponowane miejsce, a jej rocznice celebrowane były przez kolejne wieki. Efektowna i skuteczna szarża przyczyniła się do kultu husarii w narodowej tradycji i do czczenia waleczności Polaków. W narodowej świadomości pamięć o odsieczy wiedeńskiej łączy się też silnie z elementem religijnym – zagrożenie ze strony Turków oznaczało przede wszystkim zderzenie zachodniej cywilizacji chrześcijańskiej z orientalnym islamem, stąd zwycięstwo zaczęto postrzegać w kategoriach Bożej opieki nad narodem polskim. Nawet we współczesnych pracach podkreślany jest fakt, że Jan III Sobieski w drodze do Wiednia 25 lipca wstąpił na Jasną Górę, a 20 sierpnia w kościele w Piekarach Śląskich prosił Matkę Boską o zwycięstwo. Także sam dzień bitwy rozpoczął król poranną mszą świętą, a w nocy po odsieczy napisał do papieża Innocentego XI słynny list, zaczynający się od słów „Venimus, vidimus et Deus vicit” („Przybyliśmy, zobaczyliśmy i Bóg zwyciężył”)⁷.

Problematyka odsieczy wiedeńskiej była podejmowana przez różnych artystów, głównie polskich, którzy usiłowali przedstawić tak militarny aspekt zdarzenia, jak i jego konsekwencje historyczne i polityczne⁸. Powstało wiele obrazów przedstawiających bitwę pod Wiedniem (np. autorstwa Jana Damela czy Józefa Brandta) oraz pobitewne spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem I (dzieło Artura Grottgera), a jednym z najbardziej znanych ujęć malarskich stał się obraz Jana Matejki *Jan III Sobieski wysyła wiadomość o zwycięstwie papieżowi Innocentemu XI*. Najwięcej takich przedstawień artystycznych pochodziło z XIX w., kiedy celebracje świetlnych momentów z historii Polski łączyły się silnie z tendencjami narodowymi w kulturze. O żywotności tej problematyki może jednak

⁵ Jan Wimmer: *Wiedeń 1683*, op. cit., s. 208.

⁶ Szczegółowe informacje na temat zdarzeń AD 1683 podają autorzy kilku opracowań, jakie ukazały się w jubileuszowym roku 1983 (z okazji 300. rocznicy odsieczy wiedeńskiej). Poza cytowanymi powyżej pracami można wskazać jeszcze na następujące publikacje monograficzne: Janusz Pajewski: *Buńczuk i koncerz: Z dziejów wojen polsko-tureckich*. Warszawa 1983; Janusz Woliński: *Z dziejów wojen polsko-tureckich*. Warszawa 1983; Peter Broucek, Walter Leitsch, Karl Vocelka, Jan Wimmer, Zbigniew Wójcik: *Zwycięstwo pod Wiedniem*. Warszawa 1983.

⁷ Jan Wimmer: *Wiedeń 1683*, op. cit., s. 344.

⁸ Na ten temat por. np.: Kazimierz Maliszewski: *Kult króla Jana III w polskiej kulturze i tradycji*, http://www.wilanow-palac.pl/kult_krola_jana_iii_w_polskiej_kulturze_i_tradycji.html, dostęp 27 IV 2016.

świadczą też fakt, że zupełnie niedawno, bo w 2012 r., powstał polsko-włoski film *Bitwa pod Wiedniem (The Day of the Siege: September Eleven 1683)* w reżyserii Renzo Martinello⁹. Polemiki i dyskusje publiczne z nim związane świadczą o wadze zwycięstwa z 1683 r. w kulturowo-historycznej świadomości Polaków.

W dziedzinie twórczości operowej tematyka odsieczy wiedeńskiej prawie nie znalazła rezonansu, a wystawiona w 1850 r. w Peszcie opera *Wanda* wydaje się pod tym względem wyjątkiem. Jej autor, (Albert) Franz [Ferenc] Doppler (1821–83), był urodzonym we Lwowie kompozytorem, ale przede wszystkim słynnym flecistą pochodzenia polsko-niemieckiego, od 1838 r. zatrudnionym w Peszcie, najpierw w operowym teatrze niemieckim, a następnie, od 1841 r., także w tamtejszym węgierskim Teatrze Narodowym¹⁰. Od 1858 r. przebywał w Wiedniu, gdzie pracował jako pierwszy flecista opery dworskiej. Oprócz utworów fletowych i fortepianowych stworzył kilka oper, które znalazły uznanie u publiczności dzięki udanym stylizacjom narodowym: rosyjskim (*Benyovszky*, 1847), polskim (*Wanda*, 1850) i węgierskim (*Erszébét*, 1857, opera skomponowana wspólnie z Ferencem Erkelem)¹¹.

Wanda, „opera romantyczna w trzech aktach”, miała premierę w Teatrze Narodowym w Peszcie 30 XII 1850 r. w języku węgierskim¹². Libretto dzieła napisał

⁹ W tytule filmu w języku angielskim *The Day of the Siege: September Eleven 1683* pojawia się data 11 września (dzień poprzedzający bitwę). Przyczynę takiego zatytułowania filmu z pewnością stanowił pomysł reżysera, by powiązać emocjonalnie zdarzenia siedemnastowieczne z doświadczeniami ataku terrorystycznego w USA z 11 IX 2001 r., określanymi skrótowo jako „September Eleven”.

¹⁰ W artykule z *The New Grove Dictionary of Opera*, autorstwa Dezső Legány’ego, pojawia się informacja o tym, że w latach trzydziestych XIX w. Franz Doppler był pierwszym flecistą opery w Bukareszcie, co wydaje się chyba pomyłką (autorzy innych opracowań piszą o Budapeszcie), zob.: Dezső Legány: „Doppler (Albert) Franz [Ferenc]”. W: *The New Grove Dictionary of Opera*. Red. Stanley Sadie. T. I A–D. Oxford 1997 s. 1229.

¹¹ Bardzo uboga jest literatura muzykologiczna poświęcona temu kompozytorowi. Poza artykułami encyklopedycznymi (w *Encyklopedii Muzycznej PWM*, *The New Grove Dictionary of Opera* oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) istnieją jedynie niewielkich rozmiarów opracowania odnoszące się do życia i twórczości (głównie fletowej) tego artysty, traktujące zresztą jego działalność artystyczną w połączeniu z osobą jego brata Karla, również flecisty, zob.: Gernot Stepper: „Die Gebrüder Franz und Karl Doppler: Das Leben zweier Flötenvirtuosen des 19. Jahrhunderts. Ein biographischer Abriss”. *Tibia: Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik* 7 (1982) nr 2 s. 88–95; Maria Eckhardt: „Liszt és a Doppler-testvérek szerepe a Filharmóniai Társaság alapításában [Rola Liszta i braci Doppler w założeniu Towarzystwa Filharmonicznego]. *Zenetudományi dolgozatok* 5 (1982) s. 133–139; Andrij Karpiak: „Die Lemberger Flötisten Franz und Karl Doppler, zwei herausragende europäische Musiker”. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz* 6 (2000) s. 64–71 (tekst dostępny w wersji on-line: http://www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/Heft6_074-081.pdf, dostęp 27 IV 2016).

¹² W większości opracowań leksykograficznych jako data prapremiery pojawia się dzień 16 XII 1856 r., jednak było to wówczas wznowienie (albo nawet nowa realizacja) spektaklu z 1850 roku. Data prapremiery 30 XII 1850 r. występuje w pracy: Amadé Németh: *A Magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig* [Historia opery węgierskiej od jej początków do otwarcia Teatru Opery]. Budapest 1987 s. 91 (w tej publikacji poszczególnym węgierskim dziełom operowym poświęcone są krótkie rozdziały – opera *Wanda* Dopplera została omówiona na s. 89–91 publikacji). Autor podaje także, że prezentacja z 1856 r. była wznowieniem opery (ibid., s. 89). W artykule encyklopedycznym

Tivadar Bakody i zostało ono wydane drukiem z okazji prapremiery¹³, a kilka lat później, przy okazji dalszych premier – m.in. w Wiedniu – opublikowano także jego niemiecką wersję językową przygotowaną przez Otto Prechtlera¹⁴. W Bibliotece Narodowej w Budapeszcie zachowała się bogata dokumentacja rękopiśmienna dotycząca tego dzieła, zawierająca obok dwóch kompletów partytury i wyciągu fortepianowego także głosy orkiestrowe i wokalne, a nawet zeszyt reżysera z uwagami scenicznymi dotyczącymi układu scenograficznego w poszczególnych scenach opery oraz scenicznych zachowań wykonawców¹⁵. W jednej z partytur obok tekstu w języku niemieckim podpisano (czerwonym atramentem) także tekst w języku węgierskim¹⁶.

Opera Dopplera została przedstawiona na scenie w Peszcie dziewiętnaście razy¹⁷. Kilka lat po prapremierze nastąpiły dalsze prezentacje utworu: m.in. w 1862 r. w Wiedniu¹⁸, a następnie w Stuttgarcie (1865), Dreźnie (1866), Rydze (1867), Darmstadcie (1872) i wreszcie we Lwowie, rodzinnym mieście kompozy-

w nowym wydaniu encyklopedii MGG podany jest z kolei rok 1853, zob.: Andrij Karpiak: „Doppler Franz (Albert), Ferenc”. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*. Red. Ludwig Finscher. T. V Kassel, Basel 2001 szp. 1299. Data 30 XII 1850 r. występuje również na stronie tytułowej rękopiśmiennego wyciągu fortepianowego opery (H-Bn Ms. mus. 4.800): „Wanda / Oper in 3 Akten / Text von Dr Theodor von Bakody / deutsch bearbeitet von Otto Prechtler. / Musik von Franz Doppler / Ausgeführt zum ersten Male den 30^{ten} Dezember 1850 im ung. Nationaltheater in Pest”.

¹³ *Vanda: eredeti opera 4 felvonásban*, Pesten: Nyomatott Lukács Lászlónál, b.r. Podtytuł wskazuje na czteroaktową budowę dzieła, ale w późniejszych wykonaniach połączono akty trzeci i czwarty. Również według jednej z wersji materiałów nutowych w Bibliotece Narodowej w Budapeszcie opera była wykonywana jako dzieło czteroaktowe, z antraktem pomiędzy obiema odsłonami aktu trzeciego.

¹⁴ „Wanda / Romantische Oper in drei Akten / von / Dr. Th. von Bakody / Deutsch bearbeitet von / Otto Prechtler / Musik von Franz Doppler / Stuttgart / Druck der K. Hof- & Buchdruckerei von Gebr. Mäntler” [ca 1860]. Libretto to dostępne jest w Bayerische Staatsbibliothek w Monachium, tam również znajduje się libretto z inną stroną tytułową, wydane w wydawnictwie Löwenthala w Wiedniu z dopisaną ręcznie datą 1862. Wersja zdigitalizowana: <http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0005/bsb00056293/images/>, dostęp 28 IV 2016). W analizie libretta i muzyki opery posłużyłem się niemiecką wersją językową (w tej wersji dostępna jest większość materiałów nutowych). Niemieckojęzyczne libretto ukazało się także w Dreźnie z okazji tamtejszej premiery *Wandy*.

¹⁵ Országos Széchényi Könyvtár (Biblioteka Narodowa w Budapeszcie, Dział Muzyczny): H-Bn B/47/a/1–3 (rękopis partytury, trzy tomy); H-Bn Ms. mus. 5.365/1–3 (rękopis partytury w wersji gotowej do druku, trzy tomy); H-Bn ZB/47/a-g (głosy wokalne i instrumentalne, tu także zeszyt reżysera: H-Bn ZB/47/a); H-Bn Ms. mus. 4.800 (rękopis wyciągu fortepianowego); H-Bn Ms. mus. 4.804 (rękopis wyciągu fortepianowego bez tekstu). Bardzo dziękuję panu dr. Balázswi Mikusiemu z Działu Muzycznego Biblioteki Narodowej w Budapeszcie za uprzejmą pomoc w przygotowaniu wszystkich tych materiałów.

¹⁶ Na stronie tytułowej partytury H-Bn B/47/a/1–3, zawierającej tekst po niemiecku i węgiersku, znajduje się informacja: „Doppler Ferencz, 12.10.1886”, sugerująca datę powstania tej wersji partytury – było to już w trzy lata po śmierci kompozytora. Materiały orkiestrowe z dopisanym tekstem w języku węgierskim (H-Bn ZB/47/a–g) zawierają z kolei uwagę: „1914”.

¹⁷ Amadé Németh: op. cit., s. 89. Opera *Wanda* miała również w latach sześćdziesiątych XIX w. wykonania w innych miastach węgierskich, Temesvar (dziś Timișoara w Rumunii) oraz Nagyszében (Hermannstadt, obecnie Sibiu w Rumunii). Za informacje dotyczące spektakli *Wandy* na Węgrzech bardzo dziękuję paniom: dr Nórze Wellmann z Opery Budapeszteńskiej oraz dr Ildikó Sirató z Działu Historii Teatru w Bibliotece Narodowej w Budapeszcie.

¹⁸ Franz Stieger: *Operlexikon*. T. III Tutzing 1978 s. 1300.

tora, w 1874 r.¹⁹. Lwowska premiera – w przekładzie polskim Aureliana Urbańskiego – miała miejsce 19 XI 1874 r., później nastąpiło jeszcze pięć spektakli (ostatni 19 I 1875 r.)²⁰. Dzieło zaprezentowano pod tytułem *Wanda, czyli odsiecz Wiednia przez Króla Sobieskiego*, a od drugiego spektaklu na zakończenie wieczoru prezentowany był żywy obraz *Sobieski pod Wiedniem*²¹. Opinie prasowe dotyczące tej premiery wskazywały na mało oryginalne – zdaniem recenzentów – odzwierciedlenie ducha polskiego w muzyce opery²². Na ziemiach polskich miała miejsce jeszcze jedna premiera opery *Wanda*, która nastąpiła na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie nieco później, na początku XX w. (14 III 1908 r.)²³. W przeciwieństwie do opinii krytyków lwowskich, recenzenci warszawscy dostrzegli w akcji i muzyce dzieła Dopplera wiele bardzo udanych stylizacji polskich, podkreślali też bogactwo oprawy scenicznej spektaklu²⁴.

Zdarzenia przedstawione w operze dzieją się w roku 1683: w akcie pierwszym umiejscowione są w Polsce, na wsi w okolicach Krakowa, natomiast w aktach drugim i trzecim rozgrywają się pod murami Wiednia. Akcję opery rozpoczynają zaręczyny Wandy i Hipolita: Wanda jest córką starosty Sobola, który przygarnął niegdyś sierotę Hipolita i wychował go, a teraz błogosławi parę młodą. Sobol wypełnia tym samym przysięgę, jaką złożył umierającej małżonce, która pragnęła, by Hipolit został mężem Wandy. Rodzina ta kilkanaście lat wcześniej przeżyła tragedię: oprócz Wandy Sobol miał jeszcze dwóch synów, starszych od niej. Obaj zakochali się w tej samej kobiecie, a podczas polowania, na które się udali, jeden z nich z zazdrości zabił drugiego. Gdy Sobol wyruszył na poszukiwania, znalazł martwego syna z portretem matki w dłoniach, natomiast o drugim z synów słuch zaginął.

¹⁹ W niektórych realizacjach dziewiętnastowiecznych (np. w Pradze) operę wystawiano pod tytułem *Die Sklavin im Serail*, por.: *Dictionary Catalogue of Operas & Operettas*. Red. John Towers. T. I New York 1967 s. 667.

²⁰ Agnieszka Marszałek: *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*. Kraków 2003 s. 283. Zachował się rękopiśmienny egzemplarz polskiego libretta z tego spektaklu, prawdopodobnie autorstwa Aureliana Urbańskiego, przechowywany w Bibliotece Śląskiej w Katowicach (sygnatura BTLw 1262) i dostępny także w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej. Zawiera on informacje o wykonawcach, a także uwagi reżyserskie odnoszące się do realizacji scenicznej. W premierze lwowskiej Hipolit (narzeczony Wandy) ma na imię Janusz, zaś Sobol występuje jako Starosta. Por.: http://sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=26462&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI, dostęp 28 IV 2016.

²¹ Agnieszka Marszałek, op. cit., s. 283.

²² Anna Wypych-Gawrońska cytuje opinie prasy lwowskiej: „tyle w operze ducha polskiego, co u emerytowanego konsyliarza krakowskiego po czterdziestoletniej służbie, a wszystkie mazurki i krakowiaki mają na sobie fraki granatowe ze złotymi guzikami”, cyt. za: Anna Wypych-Gawrońska: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków 1999 s. 79.

²³ Z okazji premiery warszawskiej opublikowano polską wersję libretta: *Wanda: opera w 3-ach aktach (5-ciu obrazach)*. Warszawa 1908 (egzemplarz dostępny w Bibliotece Narodowej w Warszawie). Na stronie tytułowej tego wydania pojawia się mylne nazwisko autora libretta: „libretto napisał Bezenyi”.

²⁴ Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy i operetkowy 1880–1915*. Częstochowa 2011 passim. Autorka cytuje opinie prasy warszawskiej, w których zwracano uwagę na wielość scen „pochodów, przemarszów wojsk, przysięgi wojskowej, obozu tureckiego” („Wiadomości bieżące: Z teatru i muzyki”. *Kurier Warszawski* 1908 nr 143, cyt. za: Anna Wypych-Gawrońska: *Warszawski teatr operowy*, op. cit., s. 285).

Teraz jednak wszyscy cieszą się, tańczą, śpiewają i radośnie celebrują zaręczyny, oczekując Wandy, która w kaplicy dziękuje Niebu za szczęśliwy związek. Ale oto przybywa Herold, zwiastujący niebezpieczeństwo: dzicy muzułmanie zagrażają chrześcijaństwu, więc król wzywa rodaków do zaciągania się do wojska. Uroczystość zostaje przerwana, wszyscy zaczynają przygotowywać się do wyruszenia do Wiednia. Hipolit informuje przerażoną Wandę o zaistniałej sytuacji, a Sobol oddaje ją pod opiekę niemego Zdenka, starego służącego, wręczając córce przy pożegnaniu talizman – portret matki, który należał do jej zabitego brata. Nadchodzą polscy żołnierze i następuje pobór rekrutów do wojska, co odbywa się poprzez wyciąganie z urny białych i czarnych kul: ci, którzy wylosują czarną kulę, są przeznaczeni do walki. Gdy przychodzi kolej na Hipolita, wyciąga on czarną kulę. Wanda omdlewa, kochankowie żegnają się, wszyscy modlą się o szczęśliwy powrót i ze śpiewem na ustach wyruszają w kierunku Wiednia.

Sceneria aktu drugiego zasadniczo kontrastuje z aktem poprzednim: teraz przedstawia obóz Turków pod Wiedniem. Dominują elementy orientalne w wystroju sceny, ubiorach postaci i ich zachowaniu. O wschodzie słońca Derwisz wzywa wszystkich na modlitwę ku czci Allaha i Mahometa. Dowódca wojsk janczarskich, aga Fendi nakazuje przelanie krwi za wiarę muzułmańską. Ale oto rozlegają się krzyki: strażę tureckie schwytały dziewczynę modlącą się pod krzyżem, której towarzyszył stary sługa. Jest to Wanda, która – niespokojna o losy ojca i narzeczonego – wyruszyła wraz ze Zdenkiem na ich poszukiwanie. Żołnierze tureccy kłócą się o to, czyją branką ma zostać Wanda, ale Fendi decyduje, że stanie się ona ozdobą haremu paszy Timura, przywódcy wojsk muzułmańskich.

W namiocie Timura odbywają się uroczyste obchody urodzin proroka Mahometa, czemu towarzyszą orientalne tańce i muzyka. Pasza jest nieszczęśliwy i samotny, ma wyrzuty sumienia, zabił bowiem niegdyś swojego brata i wyrzekł się świętej wiary chrześcijańskiej, a melancholię potrafi jedynie powstrzymać na polu walki. Gdy Fendi prezentuje mu Wandę, Timur jest zachwycony i od razu rozpala się w nim afekt miłosny. Wanda opowiada mu o swojej doli, błaga o litość, jednak Timur pragnie, by została jego żoną i przeszła na islam. Oburzona dziewczyna odmawia, ale to nie powstrzymuje Timura, który usiłuje porwać ją w ramiona. Wtedy Wanda wyciąga zza paska krzyż, którym odgradza się od paszy. Ten pada na kolana i zakrywa twarz dłońmi.

Akcja aktu trzeciego rozgrywa się pod Wiedniem, bezpośrednio przed bitewną konfrontacją Polaków z Turkami. Zdenko, stary sługa, przybył do obozu Polaków i poinformował Sobola o losach Wandy znajdującej się we władzy Turków. Timur, oczarowany Wandą, przestał myśleć o obowiązkach wojennych, co Sobol widzi jako znak Niebios sprzyjających Polakom. Rozlegają się dźwięki trąbek i bębnow – to znak wyruszenia do walki. Żołnierze ustawiają się w szyk bojowy, ale Sobol nakazuje modlitwę o Boże błogosławieństwo.

Wanda, wciąż w namiocie Timura, modli się do Boga o ocalenie. Przybywa Timur, chce siłą zdobyć Wandę, która w geście rozpaczliwym wznosi do góry medalion

otrzymany od ojca. Timur z zaskoczeniem i przerażeniem odkrywa, że jest to portret jego matki, który przed laty trzymał w dłoniach zabity przezeń brat. Następuje radosne rozpoznanie rodzeństwa, przerwane nagłym wkroczeniem Fendiego, informującego o natarciu Polaków pod wodzą młodzieńca wykrzykującego imię Wandy. Timur pojmując, że to jej narzeczony i przejęty trwogą sam rusza na pole walki. Wanda się modli, słysząc odgłosy walki i zwycięstwa Polaków. Przybywają Hipolit i Sobol, witają się z Wandą i tłumaczą, że to poświęcenie Timura przyczyniło się do ich zwycięstwa, wyrwał ich bowiem z rąk wrogów, za co otrzymał od Turków śmiertelny cios. Wtedy Wanda odkrywa prawdę o tym, że Timur to jej brat, zaginiony syn Sobola. Wszyscy wracają na pole walki, licząc, że może uda się jeszcze ocalić Timura. Ten błaga ojca o przebaczenie, bierze od Wandy krzyż i z imieniem Boga na ustach umiera. Słysząc śpiew Polaków, dziękujących Bogu za zwycięstwo.

Treść opery, stanowiąca nawiązanie do istotnego w historii Polski i Europy wydarzenia historycznego, w rzeczywistości w sposób dość swobodny wiąże się z faktami. Według wersji librecisty, zwycięstwo Polaków w odsieczy wiedeńskiej zostało spowodowane nie tyle brawurową akcją zbrojną wojsk polskich, co raczej niespodziewanym zrządzeniem losu. Szczególna rola w toku zdarzeń przypadła przy tym Wandzie, której niewzruszona postawa duchowa i osobowościowa doprowadziła do przemiany wodza wojsk tureckich i w rezultacie spowodowała przechylenie się szali zwycięstwa na stronę Polaków. Zaproponowane w librecie opery ujęcie losów odsieczy wiedeńskiej jest więc alternatywną wersją historii, daleką od prawdziwej, ale atrakcyjną i sugestywną. Wątek miłosny spleta się w toku zdarzeń z jakościami moralnymi, politycznymi i narodowymi, a także – co wydaje się szczególnie mocno podkreślone – z kategoriami religii i religijności.

W fabule opery można dostrzec wiele sytuacji stanowiących odwzorowanie tradycyjnych czy zgoła stereotypowych zachowań Polaków, które – szczególnie w kontekście przedstawiania opery poza Polską – stanowiły interesujący dla publiczności element lokalnego kolorytu czy narodowych stereotypów. Nieprzypadkowe wydaje się imię bohaterki, przywołujące skojarzenia z legendarną Wandą, córką króla Kraka, która – podobnie jak tytułowa postać w operze Dopplera – swoją niewzruszoną postawą moralną zagwarantowała zwycięstwo wojsk polskich. Zbieżność imion obu bohaterek wiąże się też ze szczególną rolą odniesienia do sfery religijnej, pozaziemskiej, boskiej. Prahisteryczna Wanda ślubowała pogańskim bogom, że odda swe życie, jeśli Polacy wygrają konflikt z Niemcami. Natomiast losom Wandy towarzyszy w akcji opery ciągle odniesienie do chrześcijańskiego Boga – modlitwy tytułowej bohaterki, a zwłaszcza jej wiara w sprawczą moc krucyfiksu, są manifestacją głębokiej wiary i zaufania do Boga. Podobnie silny element religijny cechuje działania polskich żołnierzy, którzy przed wyruszeniem do decydującego starcia oddają się żarliwej modlitwie. Ten aspekt operowej fikcji koresponduje zresztą z prawdą historyczną – również oddziały polskich wojsk pod wodzą króla Jana III Sobieskiego brały udział w nabożeństwie i modlitwie przed wyruszeniem do walki o wyzwolenie Wiednia.

Posłużenie się przez Wandę krucyfiksem w funkcji obronnej koresponduje z tradycyjną rolą wizerunku konającego Chrystusa na krzyżu, który w ludowej religijności strzeże przed złem, zapewnia obronę i wsparcie wiernych. Ciekawym pomysłem librecisty stało się zarysowanie dwóch analogicznych sytuacji: odpięrania przez Wandę prób gwałtu, podejmowanych przez barbarzyńskiego Timura. Wandzie udaje się dwukrotnie wyjść cało z opresji dzięki posłużeniu się przedmiotami kultu – krzyżem i medalionem z wizerunkiem matki. Takie symboliczne czy wręcz magiczne przekonanie o sile przedmiotów cechowało zarówno ludową religijność polską w dawnych czasach, jak i daje się dostrzec współcześnie – można więc stwierdzić, że autorzy opery celnie odwzorowali realia narodowe.

Na atrakcyjny charakter akcji opery wpłynęło też, poza oryginalnym nawiązaniem do zdarzeń odsieczy wiedeńskiej, przedstawienie dwóch kręgów bohaterów zbiorowych – Polaków i Turków. W historycznej konfrontacji tych dwóch narodów AD 1683 dokonało się jedno z najsilniejszych zderzeń cywilizacji chrześcijańskiej z islamską. Sama kategoria zderzenia cywilizacji została opisana i rozpowszechniona stosunkowo niedawno – wiąże się ona z teorią Samuela P. Huntingtona przedstawioną w latach dziewięćdziesiątych XX w. i traktującą o tym, że przyszłe konflikty w rzeczywistości globalnej będą miały nie tyle charakter ekonomiczny, co raczej kulturowy i religijny²⁵. Diagnoza Huntingtona odnosi się, rzecz jasna, do przyszłości (jej trafność zdaje się potwierdzać społeczna sytuacja świata współczesnego), jednakże już w wiekach dawniejszych relacje pomiędzy odmiennymi religiami i kulturami prowadziły do eskalacji konfliktów. Na tle omawianych przez Huntingtona cywilizacji – zachodniej, prawosławnej, latynoamerykańskiej, islamskiej, afrykańskiej, hinduistycznej, buddyjskiej, chińskiej i japońskiej – szczególnie silnie zaznacza się współcześnie zderzenie cywilizacji zachodniej z islamską. Ten sam konflikt cechował siedemnastowieczną Europę – biorące udział w odsieczy Wiednia wojska polskie, sprzymierzone z Habsburgami i Watykanem, broniły przed islamskimi Turkami dziedzictwa kultury Zachodu i religijnej tożsamości chrześcijańskiej.

Trzyaktowa konstrukcja opery posłużyła do starannego zaprezentowania obu środowisk narodowych i religijnych. Akt pierwszy, którego akcja została umieszczona w Polsce, ma znaczenie nie tylko dla zawiązania akcji, ale i służy sugestywnemu przedstawieniu narodowej specyfiki Polaków oraz religijności chrześcijańskiej. Akt drugi, rozgrywający się w obozie tureckim pod Wiedniem, stał się okazją do wprowadzenia orientalnego kolorytu kulturowego oraz relacji społecznych i religijnych cechujących środowisko islamskie. Następująca w trzecim akcie opery konfrontacja Polaków i Turków wydaje się więc wystarczająco wyraźnie przygotowana wcześniejszymi przedstawieniami scenicznymi, w których zróżnicowana stylistyka muzyczna odgrywa zasadniczą rolę identyfikacji narodowej, kulturowej, ale i religijnej obu kręgów bohaterów. W aktach pierwszym i drugim

²⁵ Samuel P. Huntington: *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*. Przekł. Hanna Jankowska. Warszawa 1997.

kompozytor dołożył starań, by sugestywnie scharakteryzować za pomocą środków muzycznych oba środowiska, z tego też względu w przebiegu tych aktów pojawia się wiele scen zbiorowych dających okazję do wyrazistego zaprezentowania odrębności światów kultury zachodniej i wschodniej wraz z ich muzycznymi ekwiwalentami. Jakkolwiek zdarzenia bitwy wiedeńskiej następują dopiero w akcie trzecim, kiedy to realizuje się w pełni owo „zderzenie cywilizacji”, to jednak już w kończącym akt drugi duecie Wandy i Timura można dostrzec – zapowiadający niemożność porozumienia – rozdział pomiędzy kulturami.

Na podstawie materiałów rękopiśmiennych zgromadzonych w Bibliotece Narodowej w Budapeszcie możliwe jest przeprowadzenie wnikliwej analizy dzieła. Obsada głosów solowych to: Sobol (bas), Wanda (sopran), Hipolit (baryton), Timur (tenor), Fendi (baryton), Derwisz (tenor), Herold (baryton), Zdenko (rola niema). Tradycyjny, klasyczny skład orkiestry (o podwójnej obsadzie instrumentów) został poszerzony o flet piccolo, róg angielski i dodatkowy, trzeci róg, a także o trzy puzony i ofiklejdę oraz harfę. W grupie instrumentów perkusyjnych poza kotłami występują wielki bęben i talerze, kilkakrotnie kompozytor przewidział też wprowadzenie orkiestry wojskowej na scenie (*banda*). Wykorzystanie instrumentów orkiestry często służy celom stylizacyjnym, niejednokrotnie ma jednak w toku dzieła także funkcję podkreślania aury i dramaturgii zdarzeń, jak chociażby w scenie losowania kul decydujących o wyborze rekrutów. Dla stworzenia nastroju powagi i grozy Doppler wprowadził w tej scenie długo wytrzymywane brzmienia akordowe puzonów i ofiklejdy, na tle których Herold w podniosłej deklamacji opartej na powtarzanych dźwiękach oznajmia zasady losowania. W rezultacie zastosowania takiej szaty brzmieniowej scena ta odznacza się groźną, demoniczną aurą.

Andante Herold

Die Lo-sung, sie be-ginnt. Nach der Ge-se-tze Form und Macht: das

3 Tbn., Of

pp

schwar-ze Loos be-stimmt zu zie-hen in die Schlacht.

Przykł. 1. Franz Doppler: *Wanda*, akt I, nr 6 *Finale* – akordy puzonów i ofiklejdy w scenie losowania kul²⁶.

²⁶ Wszystkie przykłady nutowe zostały zredagowane na podstawie materiałów rękopiśmiennych (wyciągu fortepianowego i partytury) przechowywanych w Bibliotece Narodowej w Budapeszcie (por. przyp. 15).

Pod względem budowy i stylu dzieło Dopplera stanowi nawiązanie do cech charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznej włoskiej *tragedia lirica*, opery o rodowodzie zakotwiczonym w estetyce *bel canto*. W takiej operze następuje wyeksponowanie postaw egzaltowanych postaci indywidualnych – ich ekspresja przejawia się w melodyjnych partiach solowych łączących kantylenę z przebiegami koloraturowymi i prezentacją wysokich dźwięków. Zgodnie z normami czasów, w których powstawała *Wanda*, w języku muzycznym zaznacza się zbliżenie recytatywów do melodeklamacji o ariosowym charakterze, a także konstruowanie bardziej rozbudowanych arii czy ansambli. Wprowadzanie chóru i łączenie recytatywów z arią bądź ansamblem prowadzi do zastosowania takich określeń dla elementów składowych opery, jak introdukcja, scena i chór czy finał. W sumie w partyturze wyróżnionych jest – poza uwerturą (*Preludio*) – siedemnaście numerów muzycznych, głównie arii, duetów i scen zbiorowych (np. *Szene und Chor*). Z kolei wypracowane partie orkiestrowe i istotna rola kolorystyki dźwiękowej dla podkreślania dramaturgii mogą być łączone z wpływem opery francuskiej pierwszej połowy XIX wieku.

Jedną z najbardziej interesujących cech stylistyki operowej Dopplera jest charakterystyczna dla tego kompozytora tendencja do wprowadzania w tok oper umiejętnych stylizacji narodowych polskich, węgierskich, rosyjskich²⁷. Odpowiada to w pewnym zakresie uwarunkowaniom biograficznym artysty – będąc synem niemieckiego muzyka, który osiadł we Lwowie, miał okazję zetknąć się niemiecką, polską, ale i rosyjską oraz ukraińsko-kresową kulturą muzyczną. Po wyjeździe do Pesztu Doppler dodatkowo zapoznał się z muzyką kultywowaną na Węgrzech, a wszystkie te doświadczenia wykorzystywał w swoich dziełach muzycznych. W przypadku opery *Wanda* dochodzą do tego jeszcze elementy orientalne wynikające z problematyki dzieła.

W pierwszym akcie opery wielokrotnie wykorzystane zostały stylizacje muzyczne związane z Polską, w tym głównie nawiązania do polskich tańców narodowych. Doppler wprowadził przede wszystkim rytmy mazurkowe, a nieskomplikowany charakter linii melodycznej i prostota opracowania fakturalnego wskazują na inspirowanie się wzorcami polskiej muzyki ludowej. Charakter mazura mogą mieć zarówno przebiegi taneczne związane ze świętowaniem zaręczyn Wandy i Hipolita, jak i wokalne partie chóralne.

²⁷ „Er besaß eine besondere Fähigkeit, spezifische nationale Elemente in seinem Schaffen zu transformieren. Meisterhaft spiegelt sich volkstümliches Kolorit in seinen Opern, sei es im allgemeinen Ton, sei es in Einzelheiten. Es ist bemerkbar in der Thematik, in den Bildern und Typen seines Werkes, in der Instrumentierung, in charakteristischen nationalen Lied- und Tanzrhythmus”, zob.: Andrij Karpiak: „Doppler Franz”, op. cit., s. 1299.

OPERA „WANDA” FRANZA DOPPLERA

Chor **Moderato**

Tenori
Sti - Bes Glück und rei - nen Frie - den geb' der Him - mel dir hie - nie - den.

Bassi
p f p

Przykł. 2. Franz Doppler: *Wanda*, akt I, nr 1 *Introduktion* – stylizacja mazura w partiach chóralnych.

Także solowe ustępy bohaterów o charakterze pieśniowym świadczą o charakterze stylizacyjnym – np. ludowy „zaśpiew” arii Hipolita opartej na rytmice mazurkowej poprzedza jego wypowiedź o tym, że z chęcią zaśpiewa pieśni polskie, które z łatwością trafiają do serc²⁸.

Moderato
Hypolit

Wenn in duft - ger Frü - he laut die Ler - chen sin - gen
und die Mor - gen - glo - cken zum Ge - bet er - klin - gen,

pp p

Przykł. 3. Franz Doppler: *Wanda*, akt I, nr 1 *Introduktion* – stylizacja mazura w arii Hipolita.

Niejednokrotnie melodie pojawiające się w toku opery wykazują zaskakującą bliskość wobec ludowego pierwowzoru – szczególnie dla polskiego odbiorcy tej muzyki pokrewieństwo w stosunku do popularnych melodii ludowych wydaje się wyraziste i obecne. Dobrym tego przykładem jest solowy śpiew Sobola – problematyka prezentowanego przezeń tekstu traktuje o (rzekomo) naturalnej skłonności Polaków do walki, do której ruszają tak chętnie, jak do tańca na weselu. Muzyczne opracowanie tego tekstu wyraźnie przypomina polską melodię ludową o charakterze mazura²⁹, a jej rodowód podkreśla proste opracowanie harmoniczne oparte na następcstwie dwóch akordów – toniki i dominanty:

²⁸ „Ich sing’ Euch gerne / des Vaterlandes Lieder, / sie tönen freudig / in tausend Herzen wieder”. Nr 1 *Introduktion*, partia solowa Hipolita.

²⁹ W różnych śpiewnikach polskich ta melodia występuje jako mazur (lub kujawiak) z tekstem „Podkówczki, dajcie ognia”, por. np.: *Pieśni polskie. Śpiewnik dla Polaków na obczyźnie*. Red. Janina Rutkowska, Bogdan Kieszkowski. Cz. II *Nuty*. Warszawa 1930 s. 75. Za informację dotyczącą identyfikacji tej pieśni bardzo dziękuję dr Alicje Nawrockiej-Wysockiej z Instytutu Sztuki PAN.

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

Sobol

ins Feld mit Schwert und Lan - ze zieht freu - dig stets der Po - le,
so - wie zum Hoch-zeits-tan - ze, daß er sich Lor-beern ho - le.

Przykł. 4. Franz Doppler: *Wanda*, akt I, nr 3 *Szene und Chor* – pieśń Sobola o charakterze ludowym.

Świetna znajomość polskich tańców narodowych prowadzi Dopplera do sugestywnego odwzorowania dźwiękowego kolorytu polskiego. Poza rytmami mazurkowymi (i regularnymi mazurami) w przebiegu pierwszego aktu *Wandy* można też odnaleźć wypracowane stylizacje polonezowe, a także obecność krakowiaka, który w tym przypadku stanowi odwzorowanie lokalnego kolorytu, jako że akcja pierwszego aktu opery rozgrywa się przecież w okolicach Krakowa. Po wybrzmieniu solowego śpiewu Hipolita utrzymanego w rytmie krakowiaka dołącza się chór, naśladując śpiewem zawołania charakterystyczne dla ludowego pierwowzoru: „Hej dana, hej dana”.

Allegro molto
Hypolit

Mun - ter doch ge - wan - dert, macht des Leid's ver - ge - ssen; und

OPERA „WANDA” FRANZA DOPPLERA

Przykł. 5. Franz Doppler: *Wanda*, akt I, nr 1 *Introduktion* – stylizacja krakowiaka w pieśni Hipolita.

Całkowita zmiana nastroju i charakteru muzycznego zaznacza się od początku aktu drugiego, który rozgrywa się w obozie tureckim pod Wiedniem. Staje się to okazją do wprowadzenia do opery szeregu muzycznych stylizacji orientalnych, takich jak sekunda zwiększona w linii melodycznej, przednutki, eksponowanie melizmatów w linii melodycznej czy typu melodyki związanej z opisywaniem centralnych dźwięków skali przez dźwięki sąsiednie. W znacznej mierze Doppler nawiązał tu do stereotypowych i często wprowadzanych rozwiązań dźwiękowych, powszechnie stosowanych w XIX w. do charakterystyki bohaterów czy miejsc związanych z Bliskim Wschodem. Ale w dążeniu do wiarygodnego odwzorowania środowiska tureckiego kompozytor sięgnął po bardziej wyrafinowane rozwiązania dźwiękowe, związane z doбором instrumentarium, rejestrów oraz efektów barwowych.

Ów koloryt orientalny zaznacza się już od pierwszych taktów modlitwy Turków (Nr 7 *Gebeth und Chor der Türken*) rozpoczynającej akt drugi opery. Odgłosy ceremonii religijnej odprawianej o wschodzie słońca mają oprawę dźwiękową w postaci pojedynczej linii melodycznej bez akompaniamentu, realizowanej unisono przez flet i róg angielski. Zarówno wykorzystanie instrumentów dętych, jak i charakter melodyczno-rytmiczny tego fragmentu opery służy sugestywnemu odwzorowaniu kolorytu orientalnego. Warto przy tym zwrócić uwagę na wprowadzone oscylacje dynamiczne, które dodatkowo wzmacniają wrażenie egzotyki.

Przykł. 6. Franz Doppler: *Wanda*, akt II, nr 7 *Gebeth und Chor der Türken* – wstęp instrumentalny o charakterze stylizacji orientalnej.

W zakończeniu tego instrumentalnego wstępu w wyciągu fortepianowym opery występuje partia instrumentu perkusyjnego zwanego „toka”. Tą nazwą w kulturze muzycznej północnych Indii (w prowincji Assam) określane jest instrument perkusyjny wykonywany z bambusa³⁰. Trudno powiedzieć, czy Doppler myślał w tym przypadku konkretnie o tym instrumencie indyjskim, czy też zależało mu raczej na wprowadzeniu samego elementu egzotycznego kojarzonego z instrumentarium pozaeuropejskim – w komentarzu pojawia się tylko uwaga, że chodzi o instrument orientalny o tej nazwie. Zapis nutowy sugeruje możliwość wydobywania dźwięków wyższych i niższych (mimo braku określonej wysokości dźwięku toki), podobnie jak w przypadku np. gongów o różnej wielkości (przykł. 7). Doppler zresztą zrezygnował później z wprowadzenia tego instrumentu, o czym świadczy fakt, że partia toki została skreślona w wyciągu fortepianowym, a w partyturze w ogóle się nie pojawia.



Przykł. 7. Franz Doppler: *Wanda*, akt II, nr 7 *Gebeth und Chor der Türken* – partia toki.

Poranną modlitwę wyznawców Mahometa intonuje Derwisz, wzywający imiona Allaha i proroka Mahometa, a ten solowy zaśpiew wykonywany bez akompaniamentu zawiera szereg nawiązań do stylistyki bliskowschodniej. Objawia się to głównie swobodą przebiegu rytmicznego – określenie *senza tempo* i notacja partii wokalne bez kresek taktowych sugerują improwizacyjny i swobodny charakter wypowiedzi muzycznej. Także inne cechy tej modlitwy, takie jak powtarzalność krótkich motywów, melizmatyka, przetrzymywanie wybranych dźwięków skali czy przednutki, a także eksponowanie wysokiego rejestru głosowego, wyraziście świadczą o orientalnym rodowodzie (zob. przykł. 8).

Na końcu każdej z fraz Derwisza do jego śpiewu dołącza się chór, wprowadzający akordowe przebiegi kadencyjne na słowie „Allah”. Takie rozwiązanie wskazuje na swoisty kompromis pomiędzy dążeniem do odwzorowania egzotycznej aury dźwiękowej a zachowaniem zasad harmonicznym cechujących europejską muzykę XIX wieku. Można więc stwierdzić, że Doppler, podobnie jak wielu kompozytorów tej epoki, doskonale zdawał sobie sprawę z akceptowalnego dla publiczności zakresu stosowania elementów stylizacyjnych. Warto do-

³⁰ Toka (Tokā) – bambusowy instrument perkusyjny uderzany (w typie kołatki złożonej z dwóch części) z prowincji Assam w Indiach północno-wschodnich. Wykonany jest z grubego bambusa o długości 30–90 cm, naciętego na całej prawie długości, a wyglądem przypomina parę szczypiec. Dźwięk powstaje poprzez uderzenie dłonią w nacięcie toki lub poprzez potrząsanie instrumentem w taki sposób, by obie części uderzały o siebie, zob.: „Toka”. W: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Red. Laurence Libin. T. V Oxford 2014 s. 27.

OPERA „WANDA” FRANZA DOPPLERA

Senza tempo
Derwisch

Al - - - - lah hou, Al - lah hou, Al - lah hou, Al - lah hou, Ma-ho-

Al - lah

Al - lah

med!

Al - lah

Al - lah

Przykł. 8. Franz Doppler: *Wanda*, akt II, nr 7 *Gebeth und Chor der Türken* – stylizacje orientalne w partiach *a cappella*.

strzec też i inny ciekawy sposób tworzenia nastroju orientального w omawianym fragmencie, wynikający z oparcia modlitwowej frazy chóru, wykorzystującej repetywane motywy, na burdonowym dźwięku stałym. Powstająca w ten sposób prosta faktura dwugłosowa wydaje się celnym pomysłem kompozytorskim. Podobną niejednorodność stylu muzycznego wykazuje też dalszy przebieg modlitwy – w rytmizowanej partii Derwisza występują sekundy zwiększone i przednutki, natomiast dołączająca się partia chóru prezentuje przejrzystą strukturę harmoniczną. Dodatkowy efekt stylizacyjny powstaje z zastosowania zmiennego metrum ($\frac{2}{4}$ i $\frac{3}{4}$).

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

Derwisch
Der du ti - ber Wel - ten thro - nest und im Son - nen - stra - hle woh - nest,
hö - re un - ser fromm Ge - bet, denn Du, nur Du, bist die Ruh! Ja!

Chor
Al - lah, Al - lah Ma - - - ho - med!

pp

Przykł. 9. Franz Doppler: *Wanda*, akt II, nr 7 *Gebeth und Chor der Türken* – modlitwa do Allaha.

Zasadnicze miejsce w dramaturgii drugiego aktu opery przypada na uroczyste świętowanie urodzin proroka Mahometa w obozie tureckim. Gdy w całym blasku orientального przepychu na scenę wkracza pasza Timur wraz ze swym bogatym orszakiem, orkiestra janczarska przygrywa marsza. Celebracji towarzyszą zmysłowe tańce orientalne odalisek, których ważnym elementem brzmieniowym stają się dźwięki trianguła i tamburynów uderzanych przez tancerki. W partiach orkiestrowych odcinki tutti konfrontowane są z szybkimi pasażami skrzypiec, fletu piccolo i obojów, a burdony i powtarzany typ akompaniamentów wprowadzają klimat zmysłowego transu.

Allegro moderato

Triangel

Przykł. 10. Franz Doppler: *Wanda*, akt II, nr 10 *Tanz mit Chor* – egzotyczny taniec odalisek.

Wszystkie powyższe przykłady z aktu drugiego unaocniają wielkie bogactwo środków stylizacyjnych zastosowanych dla charakterystyki orientального środowiska tureckiego, co z pewnością zagwarantowało atrakcyjność spektaklu. Na kształt sceny tego aktu opery wpłynęła z pewnością estetyka francuskiej *grand opéra* z jej dążeniem do epatowania odbiorców wielkimi masami ludzkimi na sce-

nie i konstruowaniem rozbudowanych obrazów scenicznych (*tableaux*), w których chór i balet odgrywają zasadniczą rolę w tworzeniu efektu scenicznego. I choć ze zrozumiałych historycznie względów odwzorowanie muzycznej stylistyki tureckiej musiało być dokonane znacznie bardziej konwencjonalnie niż w przypadku charakterystyki polskiego stylu narodowego, to jednak uzyskany efekt trzeba ocenić jako udany i atrakcyjny.

Te dwa kręgi bohaterów – Polacy i Turcy – wyczerpują galerię postaci w operze, ale Doppler nie ograniczył się do wprowadzenia towarzyszącym im dwóch stylów muzycznych, lecz zastosował jeszcze jeden, trzeci styl muzyczny, wynikający z norm powszechnego, konwencjonalnego języka muzycznego włoskiej opery *bel canto*. Choć styl ten należy wiązać z kręgiem włoskim, to jednak jego powszechne wykorzystywanie w twórczości operowej w różnych krajach europejskich zdecydowało o międzynarodowym, a więc poniekąd – narodowo neutralnym – charakterze. Za przejaw szczególnego wyrafinowania wypada uznać fakt, że w owym języku muzycznym uwarunkowanym tradycjami włoskiej opery wypowiada się jedynie para głównych bohaterów – Wanda i Timur. W ich partiach nie występują ani stylizacje polskie, ani tureckie, kompozytor traktuje tych bohaterów w kategoriach uniwersalnych, eksponując nie tyle ich pochodzenie i przynależność narodowo-religijną, co raczej koncentrując uwagę widza i słuchacza na sile ich emocji i dramatycznej ekspresji. Pełne patosu arie obojga bohaterów wykazują budowę zgodną z zasadami dwuczęściowej arii o typie *cantabile-cabaletta*, poprzedzanej podniosłą i pełną afektowanych jakości melodeklamacją recytatywną, czy trzyczęściowy duet o zmiennej dramaturgii³¹. To właśnie w tych partiach ulegają najsilniejszemu wyeksponowaniu kwestie związane z tęsknotą i samotnością Wandy, a także z nieszczęśliwym życiem Timura i – następnie – z wybuchem jego niepohamowanej fascynacji erotycznej i namiętności. W muzycznym obrazowaniu takich momentów w przebiegu dzieła Doppler zaprezentował świetną znajomość norm i zasad opery *bel canto*, co manifestuje się w zakresie melodyki, harmoniki i instrumentacji. Melancholij-nemu rozpamiętywaniu utraconego szczęścia Wandy towarzyszy opadająca linia melodyczna, burdonowy akompaniament, a także dublowanie partii solistki przez rożek angielski. Negatywnie interpretowana w XIX w. symbolika tonacji *f-moll*, związanej z cierpieniem i śmiercią, dodatkowo wzmacnia poważną wymowę tej partii.

³¹ W poszczególnych materiałach nutowych dostępnych w Bibliotece Narodowej w Budapeszcie zaznaczają się jednak znaczące różnice w sposobie konstruowania przebiegów aryjnych i duetowych w partiach Wandy i Timura. Regularna dwuczęściowa budowa arii i trzyczęściowa struktura duetów ulegały poprawkom kompozytora poprzez wykreślanie niektórych epizodów, co wskazuje na dążenie do przełamywania konwencjonalnych zasad konstrukcji tego typu scen. Trudno ustalić ostateczną wersję z uwagi na pewne rozbieżności obecne w poszczególnych źródłach. Np. w centralnej arii Timura (Nr 11) rozbudowana *cabaletta* została wykreślona; analogicznie w arii Wandy z III aktu (Nr 15) kompozytor usunął rozbudowany odcinek *Andantino* o charakterze *cantabile*.

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

Andantino quasi moderato

Wanda

Fern von hier im Po-len-land da bñh - te mir das Glück.

Cor. ingl.

Przykł. 11. Franz Doppler: *Wanda*, akt II, nr 12 *Duetto*
– ekspresywna wypowiedź Wandy.

Najbardziej sugestywny sposób wykorzystania stylu opery *bel canto* kompozytor zarezerwował jednak dla kluczowej sceny nawrócenia Timura na chrześcijaństwo. Jego solowa aklamacja głosząca chwałę Boga została zaprezentowana w podniosłym stylu przywołującym na myśl hymn religijny. To moment przełomowy, chwila odzyskania własnej tożsamości i identyfikacji, akt religijnej ekstazy. Wypowiedzi Timura, utrzymanej w wysokim rejestrze głosu i w regularnych półnutach, towarzyszy pasażowe brzmienie harfy, sugerujące aurę niebiańskiego szczęścia i obcowania z Bogiem.

Timur

f Gott des Him - mels, Gott der Chris - ten,

Alpa

dei - - ne We - - ge we - - - rden klar.

Przykł. 12. Franz Doppler: *Wanda*, akt III, nr 16 *Duet*
– moment religijnej ekstazy Timura.

OPERA „WANDA” FRANZA DOPPLERA

Konsekwencją pojednania Timura z bliskimi i z Bogiem staje się sentymentalny sposób opracowania muzycznego sceny umierania tego bohatera. Pogodzony Timur gotów jest do przekroczenia granicy śmierci, w jego partii zaznacza się siła i pewność, choć wprowadzane w tok narracji dźwiękowej pauzy stanowią ewidentne odwzorowanie słabnących sił życiowych. Wzmocnienie linii wokalne przez orkiestrę i stały, jednorodny trójdzielny rytm ósemkowy są typowymi sposobami kreowania dramatycznych scen umierania w operze włoskiej XIX wieku.

Timur
Der Tod gibt mei-nem Wunsch die Wei - ße,
ich keh - re heim zu mei - nem Gott! Lebt wohl!
[er stirbt]

Przykł. 13. Franz Doppler: *Wanda*, akt III, nr 17 *Finale* – scena śmierci Timura.

Zapomniana opera Dopplera to z pewnością dzieło mistrzowskie, pełne świeżej inwencji i doskonałej znajomości wymogów teatru muzycznego. Zastosowane przez kompozytora polskie i orientalne stylizacje narodowe, a także nawiązania do stylu włoskiej i francuskiej opery dziewiętnastowiecznej, świadczą o różnorodnych źródłach inspiracji. Wskazują również na dążenie do uatrakcyjnienia języka muzycznego i na stworzenie typów charakterystyki dźwiękowej adekwatnych wobec dramaturgii spektaklu. Wykorzystane stereotypy i operowe *clichés*, choć rozpowszechnione i wielokrotnie stosowane, nie wyczerpują inwencji twórcy, który śmiało łączy elementy egzotyczne z harmonicznymi konwencjami muzyki europejskiej i sięga po nietypowe brzmienia, proponując wprowadzenie orientalnych instrumentów i skal muzycznych. Za udany trzeba uznać pomysł zaplanowania – w kontekście dwóch stylów nacechowanych narodowo i kulturowo – swoistego *tertium comparationis* w postaci popularnego stylu operowego. Dzięki pomysłom kompozytora ta alternatywna historia odsieczy wiedeńskiej, będąca przecież całkowitą fikcją, cechuje się frapującą dramaturgią i szczególną siłą oddziaływania.

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

SUMMARY

The Relief of Vienna (1683) is a historic event almost completely ignored by composers of operatic music, but the opera *Wanda*, premiered in Pest in 1850, is a notable exception. Its author Franz Doppler (1821–83), a Lviv-born composer of mixed Polish-German origin, was famous primarily as a flute virtuoso. The National Library in Budapest preserves a rich collection of manuscripts related to this work, consisting – apart from two complete scores and a piano reduction – of orchestral and vocal parts, and even director’s notes concerning details of stage performance. Several years after the first performance, other premieres followed, staged in operatic venues in Vienna, Stuttgart, Dresden, Riga, Darmstadt, and finally in the composer’s native city of Lviv (1874).

The plot of the opera, referring to a battle that turned the tide of European history, is in fact very loosely based on the events that actually occurred in the seventeenth century. The attractiveness of the plot rests on the presentation of two circles of group characters: Poles and Turks. On many occasions, the composer employs stylistic elements related to Poland, mostly allusions to Polish folk dances, while in Act Two, set in the Turkish camp at Vienna, several oriental stylizations are introduced. For the most part, Doppler resolved to use clichéd and widely employed solutions, but in his attempt to recreate the Turkish circle faithfully his choices were more sophisticated and involved a selection of instruments, registers and colouring. Apart from these two styles, a major role in the work is played by the style drawing upon the standards of the wide-spread music idiom of the Italian *bel canto* opera. Only the two main characters use the idiom, and in their characteristics Doppler demonstrated his excellent command of the standards and principles of this nineteenth-century stylistic convention.

Translated by Paweł Gruchała

Profesor dr hab. Ryszard Daniel Golianek, pracuje w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Główny zakres jego zainteresowań badawczych stanowi historia muzyki polskiej i europejskiej XIX w. rozpatrywana pod względem historyczno-źródłowym i estetycznym. W ostatnich latach zajmował się głównie operą (m.in. Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego), aktualnie zaś bada wątki polskie w twórczości europejskiej XIX wieku.
degol@amu.edu.pl