

Mikołaj Rykowski

Konteksty narodowe twórczości Franza Xavera Scharwenki

Dla współczesnego historyka muzyki, ale i melomana interesującego się postchopinowską pianistyką II połowy XIX wieku Franz Xaver Scharwenka (1850-1924) to wyjątkowo ciekawa postać. Autorzy opracowań słownikowych i leksykonowych przedstawiają artystę rozmaicie, formułując często, aczkolwiek atrakcyjnie publicystycznie, to jednak dość czarno-białe interpretacje jego twórczości i działalności. W artykule Reinholda Sietza czytamy o *typowej osobowości epoki Wilhelmińskiej*¹. Z literatury przedmiotu wyłania się obraz artysty działającego na styku kultury niemieckiej i polskiej: [...] *jego kompozytorskie „oeuvre” charakteryzuje się przenikaniem niemieckiej tradycji akademickiej oraz polskiej melodyki i rytmiki, w której podąża on za modelem Chopina, dokonując stylizacji dobrze przez siebie znanego folkloru polskiego, wszelako bez zwracania się ku konkretnemu materiałowi pieśni ludowej*². Hugo Leichtentritt, uczeń Konserwatorium Scharwenki, napisał: *Od swoich polskich przodków odziedziczył w spadku słowiańską muzykalność, rytmiczny wigor i lekkość w inwencji melodycznej*³. W artykule Charlesa Suttoniego natomiast znajdziemy informację sprawę narodowości rozstrzygającą tak: *Scharwenka, (Xaver) Franz*

¹ R. Sietz, *Scharwenka*, [hasło w:] *Die Musik Geschichte und Gegenwart*, red. F. Blume, t. XI, Kassel-Basel 1963, s. 1604.

² [...] *sein eigenes kompositorisches Oeuvre ist durch eine Durchdringung der deutschen akademischen Tradition mit polnischer Melodik und Rhythmik gekennzeichnet, wobei er dem Vorbild Chopins folgend sich gemeinhin mit der Stilisierung der ihm persönlich ja bestens vertrauten polnischen Folklore begnügte, ohne auf echtes Volksliedmaterial zurückzugreifen*, [w:] M. Wittman, *Franz Xaver Scharwenka – Komponist aus Posen*, www.scharwenka-stiftung.de [dostęp: 30.08.2017].

³ *Vor seiner polnischen Herkunft hatte er als Erbe die slavische Musizierfreudigkeit, den rhythmischen Elan die leichte und einsprechende melodische Erfindung mitbekommen*, [w:] H. Leichtentritt, *Xaver Scharwenka*, „Die Musik”, red. B. Schuster, z. 5, 1925, s. 336.

(b Samter [now Szamotuły]), 6 Jan 1850; d Berlin, 8 Dec 1924). Polish-German pianist, composer, teacher and educationist [...]⁴. Polskie i niemieckie konteksty w istocie ukształtowały twórczość pochodzącego z Szamotuł kompozytora, który stał się następnie artystą rozpoznawalnym w Europie i Ameryce Północnej. Folklor kraju nadwiślańskiego stanowi podstawę stylizacji w jednej piątej opusów. Wprawdzie pojawiają się także nawiązania do muzyki węgierskiej, czeskiej czy żydowskiej, lecz mają charakter marginalny. Warto jednak zauważyć, że elementy polskie w muzyce Xavera Scharwenki nie są manifestacją polskich korzeni, ponieważ w kwestii poczucia narodowości artysta uważał się za Niemca. Jednak pomimo faktu, iż wychowany w niemieckim domu, doświadczał polskiej kultury; polskie tańce narodowe usłyszał zanim jeszcze rozpoczął regularną naukę w szkole. W rezultacie elementy polskie przeniknęły do twórczości, wpisując się w charakterystyczną dla romantyzmu mieszankę muzyki artystycznej i ludowej. Natomiast świadome zamianowanie uczuć narodowych odbywa się w jego operze *Mataswintha*, która wpisuje się w XIX-wieczny nurt gloryfikacji narodu niemieckiego.

POCHODZENIE

We współczesnej literaturze przedmiotu pojawiła się dość zaskakująca informacja dotycząca pochodzenia kompozytora. Autorka książki o słynnym mistrzu skrzypiec Josephie Joachimie oraz jego uczniu Waldemarze Meyerze, Frigge M. Friedrich⁵ opisując życie muzyczne Berlina – wśród osobowości muzycznych pojawiających się w willi Państwa Meyer-Cramer – wymienia „**polsko-żydowskiego**” kompozytora Xavera Charwenkę (*polnisch jüdisch*). To zupełnie fałszywe określenie jest dobrą okazją do przedstawienia pochodzenia rodziny Scharwenków. Wedle drzewa genealogicznego znajdującego się w muzeum twórczości kompozytora w Bad Saarow, bezpośredni przodkowie czyli dziadkowie Philippa i Xavera pochodzili: ze strony ojca z Pragi, ze strony matki natomiast z Kaszub. Dziadek po kądzieli był młynarzem, stąd też rodzina (wujek Ludwig) posiadała oddalony o milę od Szamotuł majątek i młyn w Rucksmühle. Dziadek po mieczu natomiast, Xaver Wenz-

⁴Ch. Suttoni, *Scharwenka (Franz) Xaver*, [hasło w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. XXIX, s. 595-596.

⁵F. M. Friedrich, *Joseph Joachim, der Meister der Geige, Waldemar Meyer, sein 1. Schüler: Roman-Biographie im Berlin des 19. – 20. Jahrhunderts*, Starnberg 2008, s. 190.

slaus Scharwenck, w roku 1696 przywędrował z Pragi do Frankfurtu nad Odrą. W rodzinie dominują zatem korzenie słowiańskie⁶. Co zatem sprawiło, że jeszcze dziś w literaturze można spotkać informację o żydowskim pochodzeniu kompozytora? Być może jest to echo propagandy nazistowskiej, która przedstawiała Scharwenka-Klindworth Konserwatorium jako instytucję żydowską⁷. Wiadomo np., że po śmierci kompozytora dyrekcję szkoły przejął w 1924 roku Robert Robitschek, który w roku 1937 musiał emigrować z uwagi na żydowskie pochodzenie. W tym czasie, tj. w 1937 roku Konserwatorium przejął syn Philippa Scharwenki – Walter (kompozytor, organista).

POLSKIE KONTEKSTY TWÓRCZOŚCI

Nie ulega wątpliwości, że Scharwenka przynależał mentalnie i intelektualnie do kręgu niemieckiego, na co wyraźnie wskazywał w swojej autobiografii pt. *Klänge aus meinem Leben – Erinnerungen eines Musikers: Jak tego dowodzi drzewo genealogiczne, w moich żyłach płynnie mieszana krew, w przeważającej części wszakże o zabarwieniu słowiańskim. Jedyne ze strony ojca, u babki, można znaleźć ślady pochodzenia „czarno-żółto-czerwonego”. Urodzony w pruskiej prowincji Poznań, w rodzinie, gdzie kultywowane były niemieckie obyczaje i kultura, czułem się w zupełności niemieckim protestantem*⁸. Mimo to w wielu jego utworach pojawiają się nawiązania do polskiej melodyki tańców ludowych (zacytowany jest też *Mazurek Dąbrowskiego*) i to zarówno w utworach opatrzonych odpowiednimi wskazaniem, jak i bez nich.

W poniżej zamieszczonym fragmencie utworu warto zwrócić uwagę na fakt, że melodia *Mazurek Dąbrowskiego* jest materiałem do swobodnej gry-zabawy (od 6. taktu *Più vivo*). Materia dźwiękowa partii prawej ręki zdaje się zwodzić słuchacza, krążąc wokół zasadni-

⁶E. Geiger, *Wer war Scharwenka?*, Bad Saarow 2009.

⁷Tak tę sprawę interpretuje dyrektor „Die Scharwenka Stiftung” Peter Wachalski.

⁸*Wie aus der Ahnentafel ersichtlich, fließt in meinen Adern gemischtes Blut, jedoch von überwiegend slawischer Färbung. Nur durch meine Großmutter väterlicherseits gelangten einige schwarzweißrot gefärbte Blutkörperchen in die Blutbahnen ihrer Nachkommen. In der preußischen Provinz Posen geboren, aus einer Familie stammend, in der von alters her deutsches Wesen, deutsche Gesinnung und deutsche Kultur gepflegt wurden, fühle ich mich vollkommen als deutscher protestantischer Christ, [w:] F. X. Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben: Erinnerungen eines Musikers*, Lipsk 1922, s. 12.*

Tempo I. Più vivo.

The musical score is written for piano and bass. It features five systems of staves. The first system includes markings for *rit.*, *p*, and *Tempo I. Più vivo.*. The second system includes *f* and *poco a poco*. The third system includes *cresc.* and *più cresc.*. The fourth system includes *f* and *cresc.*. The fifth system includes *ff*, *1.*, and *2.*.

Vier Polnische Tänze für Klavier op. 58 nr 4, d-moll, ScharWV 28.
Verlag Augener & Co, London 1880. Gewidmet Mathilde von Winterfeld.

czego tematu w tonacji *F-dur*, po czym bez żadnej modulacji (dzięki alteracji *f* na *fis*) wprowadzona zostaje melodia w tonacji *D-dur*. Ukazanie *Mazurka Dąbrowskiego* odarte jest zatem z aury patriotyczno-patetycznej, co należy uznać raczej za wyjątek, albowiem większość opracowań tej pieśni patriotycznej w muzyce tego czasu utrzymana była we wzniosłym charakterze, wyraźnie nawiązującym do dramatycznych wydarzeń w polskiej historii. Opracowywanie tej melodii, czy innych polskich pieśni brzmiało zazwyczaj wzniośle, co było swoistym oddaniem hołdu krajowi niesłusznie wymazanemu z mapy Europy. Działo się tak w *Polonia-Ouverture* Edwarda Elgara, w uwerturze *Polonia* Ryszarda Wagnera oraz w poemacie symfonicznym *Nad brzegami Wisły* Borisa Lyatoshinskiego. Cechy polskich tańców narodowych wykazują także te kompozycje Franza Scharwenki, które nie posiadają w tytule wskazań narodowych. W wielu utworach wyraźne jest też podobieństwo do języka muzycznego Fryderyka Chopina, by wspomnieć *trio* op. 45 nr 2 i 3, oraz koncerty fortepianowe (np. w *II Koncercie c-moll* w części drugiej). Z całą pewnością Scharwenka świetnie znał repertuar Chopinowski, co wynika z programów występów pianisty. Nawet w dojrzałym okresie twórczości artysta dbał o obecność w nich utworów Chopina.

Korzeni częstych reminiscencji polskich w twórczości Xavera (w mniejszym zakresie u Philippa) należy szukać w latach młodości spędzonych w Szamotułach i majątku Rucksmühle. Bracia wychowywani byli w kulturze niemieckiej, której ważną częścią był protestantyzm (w domu mówiono po niemiecku). Jak ważne dla ukształtowania świadomości Xavera były lata młodości świadczy fakt, iż do „arkadyjskich” lat spędzonych w majątku w Rucksmühle Xaver powracał jako dojrzały twórca. Dowodzą tego wspomnienia kompozytora z lat 20. XX wieku, wydane w formie autobiografii (1922). Tu zaznał wiele radości, a przede wszystkim rodzinnego ciepła, którego nie doświadczał podczas wizyt u dziadków ze strony ojca. Mimo niemieckiego wychowania, okazuje się, że Xaverowi bliżej było do strony polskiej. Być może niemałe znaczenie miał fakt, iż polskie środowisko oddziaływało na niego pod względem muzycznym. To matka uwielbiała muzykę i to dzięki niej w domu pojawił się fortepian, który wprawdzie z początku był jedynie elementem wystroju, jednak później stał się pasją Xavera (od najmłodszych lat wywierał na niego *nieodpartą siłą przyciągania*⁹). Ojciec zaś nie przejawiał oznak jakiegokolwiek muzykalności. Wszelkie uzdolnienia w tej mierze – wedle słów Xavera – pochodziły ze strony matki. *Naturalne ciążenie mojego brata i moje ku muzyce bez wątpienia miało swoje bogate, przebogate źródła*

⁹E. Geiger, *Wer war Scharwenka?*, op. cit., s. 3.

SPECIAL SATURDAY MATINEE,

FEBRUARY 20, 1892, AT 3 P. M.

HERR XAVER SCHARWENKA.

Pianoforte Recital.

PROGRAMME.

- | | | |
|----|---|-----------------------|
| 1— | (a) THEMA UND VARIATIONEN, op. 48,
b) MENUETT, op. 49, No. 1, - - -
c) DREI POLNISCHE TÄNZE, - -
C major; B flat minor; E flat minor | } XAVER
SCHARWENKA |
| 2— | (a) PRAELUDIUM UND FÜGE, E minor, - MENDELSSOHN
b) NOCTURNO, F sharp minor, - - - -
Polonaise, C sharp minor, - - - -
Prelude, F sharp major, - - - -
Scherzo, B minor, - - - - - | } CHOPIN |
| 3— | (a) LA ROSSIGNOL, - - - - -
b) POLONAISE, E major, - - - - - | } LISZT |
| 4— | CARNIVAL—Scenes Mignonnes, - - - - | SCHUMANN |

BEHR BROS. CELEBRATED PIANOS Used exclusively at all
Scharwenka Concerts.

Balmer & Weber Music Co., Western Representatives.

Program sobotniego koncertu popołudniowego z 20 lutego 1892 roku.
St. Louis, USA (ze zbiorów *Scharwenka Stiftung* w Bad Saarow).

zapoczątkowane przez familię mojej matki¹⁰. W Szamotułach młodzi chłopcy często słyszeli polskie tańce ludowe, np. krakowiaki i mazury – i to zanim jeszcze zaczęli pobierać regularne lekcje muzyki. Młodzieńcze doświadczenia stały się naturalnym budulcem pierwotnej wyobraźni dźwiękowej, która dała o sobie znać w dojrzałych kompozycjach.

¹⁰ So stammt denn meines Bruders und meine eigene Hinneigung zur Musik unzweifelhaft aus dem natürlichen, reichquellenden Brunnen, der seinen Ursprung in der Familie meiner Mutter hatte, [w:] F. X. Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben: Erinnerungen eines Musikers*, op. cit., s. 11.

Z dotychczas przedstawionych faktów i przykładów muzycznych można wyciągnąć wnioski, że młody Scharwenka funkcjonował w swoistym kulturowym rozdarciu pomiędzy dwoma kręgami wpływów, co mogłoby powodować sytuację niekomfortową. Warto zatem podkreślić, że Xaver – jak dowodzą tego fragmenty autobiografii – nie miał z ową dwoistością żadnego problemu. Deklaracje o etnicznej przynależności twórcy nie miały – jak się wydaje – nic wspólnego z muzycznymi wyborami. Cytowane już wcześniej przeze mnie¹¹ fragmenty autobiografii dowodzą, iż pluralistyczne narodowościowo i wyznaniowo środowisko Szamotuł sprawiło, że artysta nie odczuwał konfliktu pomiędzy niemieckim wychowaniem a polską kulturą. Co więcej, różnorodność etniczną i wyznaniową postrzegał jako idealny model funkcjonowania społecznego. Szczęśliwym (dla rozwoju muzycznego Xavera) zbiegiem okoliczności, kiedy ten idylliczny stan został zburzony przez wydarzenia powstańcze lat 60. XIX wieku, Scharwenkowie wyjechali do Berlina, gdzie ojciec Wilhelm miał o wiele lepsze perspektywy rozwoju w zawodzie architekta, a synowie otwartą drogę do świata muzyki.

KONTEKSTY NIEMIECKIE

Po przenosinach rodziny Scharwenków do Berlina w 1865 roku, Xaver i Philipp zaczęli uczęszczać do Neuen Akademie der Tonkunst, gdzie pobierali nauki z zakresu kompozycji, fortepianu, kontrapunktu i czytania partytur u: Theodora Kullaka (pianisty i kompozytora, 1818-1882), Richarda Wüersta (ucznia Mendelssohna, 1824-1881), Heinricha Dorna (pierwszego skrzypka opery drezdeńskiej, 1804-1892) oraz Bernharda Scholza (kompozytora, dyrygenta, 1835-1916). Gruntowne wykształcenie muzyczne, jakie wówczas zdobył Xaver z całą pewnością ukształtowało jego technikę kompozytorską, w rozumieniu stosowania kunsztownych procedur przetworzeniowych w utworach instrumentalnych¹².

Jednakże gatunkiem, który – szczególnie w epoce romantyzmu – najlepiej nadawał się do manifestacji wartości narodowych była opera. O ile w twórczości instrumentalnej Xavera Scharwenki w istocie możemy mówić o syntezie niemieckiej szkoły kompozytorskiej ze „słowiańskimi” elementami w zakresie melodyki i rytmiki, to opera *Mataswintha*, powstała

¹¹ M. Rykowski, *Twórczość Xavera Scharwenki w kręgu europejskiego romantyzmu – rozważania wstępne*, [w:] „De Musica Commentarii” 2015 nr 1, s. 75-81.

¹² Ibidem.

w latach 1888-1892, stanowi oczywistą reprezentację niemieckiej historii i kultury. Bezpośrednim impulsem do rozbudzenia wyobraźni dramaturgicznej u wirtuoza fortepianu była lektura powieści *Bitwa o Rzym* (1876) profesora prawa, historyka i pisarza – Felixa Dahna: *Historia króla Witichisa i Mataswinthy rozbudziła moje zainteresowanie i myślę, że powstanie z tego poważny kawalek opery*¹³. Wybór tej niezwykle poczytnej powieści¹⁴ jako pierwowzoru libretta wynikał rzecz jasna z tematyki dzieła. Bogato przedstawione historyczne wydarzenia wypełniały zapotrzebowanie społeczeństwa niemieckiego na redefinicję narodowej tożsamości, nie słabnące od czasów postnapoleońskich¹⁵. Jak wiemy historiografia niemiecka gloryfikowała np. postać króla Fryderyka Wielkiego, władcę osiemnastowiecznego, czyniąc zeń „starego dobrego Fryca”. W strategię budowania narodowej chwały wpisywał się Ryszard Wagner wykorzystujący w operach legendy starogermańskie (Zygfryd jako ucieleśnienie germańskiego bohatera). Dzięki rekonstruowaniu historycznych wydarzeń i wielkich indywidualności próbowano zbudować pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, formując wrażenie kontinuum rozwoju wielkiego narodu germańskiego¹⁶.

Akcja powieści Dahna *Ein Kampf um Rom*, będącej podstawą libretta Ernsta Koppela, rozgrywa się na początku VI wieku n.e. i dotyczy zdarzeń poprzedzających wielką bitwę Ostrogotów¹⁷ (lub prościej Gotów) o Rzym, po której germańskie plemiona zostały ostatecz-

¹³ *Die Episode vom König Witichis und Mataswintha erregte mein besonderes Interesse und ich glaube, einen brauchbaren Operstoff gefunden zu haben*, [w:] *Scharwenka-Korrespondenz 1922*, s. 102-103. Por. M. Schneider-Dominco, *Xaver Scharwenka (1850-1924)*, Getynga 2002, s. 102.

¹⁴ Popularność powieści rosła na przestrzeni lat; np. w roku 1884 sprzedano 84 tys. egzemplarzy, a w 1938 roku wydano ją 300 razy.

¹⁵ Po części skorzystał na tym Felix Mendelssohn-Bartholdy, wystawiając z sukcesem *Pasję według św. Mateusza* J. S. Bacha w 1829 roku.

¹⁶ Te zadania realizowały powieści historyczne cieszące się popularnością w Niemczech już w I połowie XIX stulecia. Nierzadko ich autorzy opowiadali historię kraju i narodu „na nowo”, tworząc tzw. powieść fikcji historycznej, by wspomnieć np. *Liechtenstein* Wilhelma Hauffa. Powieści z zakresu fikcji historycznej pisali: Gottfried Keller, Wilhelm Raabe, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Storm, Gustaw Freitag, Theodor Fontane. Za: T. Kontje, *Felix Dahn's „Ein Kampf um Rom“: Historical Fiction as Melodrama*, [w:] *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*, red. Ch. Woodford, B. Schofield, Rochester-New York, s. 41.

¹⁷ Jak zauważa Jerzy Strzelczyk nazwa Ostrogoci zawiera rozróżnienie natury geograficznej. [...] *Nawet jednak „uroczyste” nazwy Wezjów-Wizygotów i Ostrogotów używane były raczej tylko w sytuacjach wymagających rozróżnienia pomiędzy odłamami plemienia gockiego. Zarówno Ostrogoci w Italii, jak Wizygoti w Galii i Hiszpanii, sami siebie z reguły nazywali po prostu Gotami*, [w:] J. Strzelczyk, *Goci – rzeczywistość i legenda*, Warszawa 1984, s. 27.

nie wygnane z włoskich ziem. Pomimo monumentalności książki prof. Dahna, przedstawiona tu historia Gotów w Italii posiadała już pewien potencjał dla tworzywa operowego. Albowiem burzliwe dzieje przedstawiono tu w estetyce melodramatu, rozumianego jednakże nie przez pryzmat określonej konwencji gatunkowej, lecz jedynie jako melodramatyczny sposób opowiadania¹⁸. Oto z ogólnego planu wydarzeń historycznych wylaniają się sceny fikcyjne. Postęпки bohaterów dramatu zaś są częścią moralnego uniwersum. W rezultacie czytelnik odczuwa np. sympatię dla bohaterów-ofiar i potępienie dla niesłusznych zwycięzców, albo roni łzy w sytuacji, kiedy nad miłością triumfuje obowiązek wobec narodu. Ów melodramatyczny ton *Bitwy* tak podsumowuje Todd Kontje: *wszechświat jest nieublagany, los nieodwracalny, śmierć nieunikniona – nie jest ważne, że umrzemy ale – jak to się stanie. Kobieta powinna być cnotliwą panną młodą lub pełną poświęcenia żoną i matką nie ulegającą pokusie mieszania się w sprawy państwowe. Nie wszyscy Żydzi są źli, lecz jako całość są wredną rasą. [...] Ludzie nie są równi – niemiecki naród jest ponad*¹⁹. Wieleś kontekstów, znaczeń i pól interpretacyjnych, związanych z powieścią *Ein Kampf um Rom* zdaje się dotyczyć opery w bardziej ograniczonym zakresie. Libretto dra Ernsta Koppela opisuje jeden z epizodów rozbudowanej powieści Dahna dotyczący krytycznego momentu załamania się ciągłości dynastycznej Gotów. Oto król Witichis musi poślubić Mataswinthę z odłamu Amalów. To małżeństwo zjednoczy Gotów w walce z Italią. Król Witichis jest zmuszony do zerwania małżeństwa z ukochaną Rauthgundis w imię obowiązku wobec narodu. Dręczony wyrzutami sumienia, iż zdradził prawowitą żonę, Witichis oznajmia zakochanej w nim Mataswincie, że ich małżeństwo jest politycznym kontraktem i w głębi serca nigdy nie wyrzeknie się miłości do Rauthgundis. W akcie zemsty Mataswintha podpala miasto ułatwiając wrogom zwycięstwo. W walkach ginie Witichis, a Mataswintha rzuca się w płomień.

Opera *Mataswintha* w sposób oczywisty dowodzi recepcji estetyki Ryszarda Wagnera, aczkolwiek warto uściślić, że w zakresie melodyki i harmonii dzieło Scharwenki przypomina bardziej świat romantycznych oper *Lohengrina* i *Tannhäusera* niż *Tristana* czy tetralogii. Podjęcie historycznej problematyki migrującego państwa Gotów, z której wylaniają się losy głównych protagonistów Mataswinthy i Witichisa, miało zapewne pielęgnować pamięć historyczną narodu niemieckiego, podobnie jak czynił to Wagner z tą jedynie różnicą, że

¹⁸Ważna jest w tym kontekście koncepcja Petera Brooka wyrażona w pracy *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1976.

¹⁹T. Kontje, *Felix Dahn's „Ein Kampf um Rom”*, op. cit., s. 50.

kanwą libretta była powieść przygotowana przez historyka a nie samego kompozytora. Na marginesie warto zauważyć, że melodramatyczna konwencja opery nawiązuje do włoskiego stylu operowego. Odrzucona miłość Mataswinthy i jej zemsta (zdrada) przywodzi na myśl zabiegi charakterystyczne dla włoskiej opery werystyckiej, jak np. odrzucona miłość Santuzzy w operze *Rycerskość wieśniacza* Pietro Mascagniego. Tu również centralnym punktem opery jest duet Santuzzy i Turiddu, a następnie zapada decyzja o krwawej zemście (Santuzza, wyjawiając prawdę Don Alfio, doprowadza do śmierci Turiddu). Dzieło Mascagniego stanowi sztandarowy przykład włoskiego weryzmu, lecz – jak zauważa Carl Dahlhaus – cechą odróżniającą weryzm muzyczny od literackiego jest obecność tonu melodramatycznego (kosztem naturalizmu)²⁰. Melodramatyczny wątek był dla twórców *Mataswinthy* na tyle ważny, iż uczynili z Mataswinthy osobę nieszczęśliwie zakochaną w królu Witichisie, podczas, gdy w rzeczywistości – jak zauważa historyk Jerzy Strzelczyk²¹ – wyszła za niego za mąż wbrew swej woli.

Opera *Mataswintha* została w pełnej inscenizacji wystawiona w Metropolitan w Nowym Jorku 23 stycznia 1891 roku. Z licznych recenzji prasowych, które znajdują się w archiwum cyfrowym „New York Timesa”²² wynika jasno, że dzieło zostało przyjęte bardzo dobrze. Amerykańskiemu powodzeniu *Mataswinthy* pomógł niewątpliwie fakt, iż w roku 1897, kiedy doszło do premiery w Metropolitan, publiczność nowojorska знаła i ceniła już niemiecką operę romantyczną, którą od 1884 roku prezentował tam Leopold Damrosch. Po nim zaś dzieło kontynuował jego syn Walter Damrosch, który w 1886 roku z wielkim sukcesem zadyrygował *Parsifalem* Wagnera. A zatem, kiedy Xaver Scharwenka odwiedził dyrektora Damroscha i zaproponował mu wystawienie swojej opery, o czym dowiadujemy się z relacji dziennikarza gazety „Democrat and Chronicle” (8 kwietnia 1897 roku), mógł liczyć na pomyślną koniunkturę dla opery niemieckiej. Decydujące okazały się jednak względy czysto ekonomiczne.

„Democrat and Chronicle” (Rochester, 8 kwietnia 1897 roku): *Kiedy kompozytor przyszedł do Waltera Damroscha w sprawie opery został poinformowany, że wyprodukowanie nowej opery kosztuje. Ile zatem kosztowałoby wyprodukowanie mojej opery? Oh, jakieś 4 000 dolarów – odpowiedział pan Damrosch. [...] Scharwenka był jednak zdeterminowany, aby*

²⁰ C. Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, tłum. B. Robinson, California 1989, s. 352.

²¹ J. Strzelczyk, *Goci – rzeczywistość i legenda*, op. cit., s. 147.

²² www.newspapers.com [dostęp: 19.03.2017].

wyprodukować operę, dlatego, po zastanowieniu przyjął ofertę Damroscha. [...] Wówczas Scharwenka rozpoczął starania, aby jego opera stała się finansowym sukcesem. Rozpoczął osobisty podbój Nowego Jorku. Rozmawiał z ludźmi ze świata muzyki i spoza przekonując, że jest to dzieło warte usłyszenia. W rezultacie zbierał sumę potrzebną do zapłacenia wszystkich wydatków związanych z produkcją (4 tys.), a nawet pewną nadwyżkę. O tym, że do tej pory Scharwenka nie występował w roli przedsiębiorcy najlepiej świadczy fakt, że po latach kariery, która dała mu już wysoką pozycję w świecie muzycznym, nie dysponował sumą 4 tys. dolarów, aby pokryć koszty opery [...] ²³.

Podsumowując, najważniejsze konteksty twórczości Franza Xavera Scharwenki dotyczą kręgu polskiego i niemieckiego. W zakresie melodyki jego wyobraźnię ukształtowało doświadczenie polskiego folkloru muzycznego, co stało się kanwą zabiegów stylizacyjnych w wielu utworach fortepianowych. W zakresie techniki kompozytorskiej zaś niewątpliwie twórca jest reprezentantem niemieckiej szkoły kompozytorskiej, co przejawia się w rozbudowanych strukturach przetworzeniowych jego dzieł. Najpełniejszą reprezentacją niemieckiej historii i kultury jest jednak jego jedyna opera *Mataswintha*, która dzięki przedsiębiorczości kompozytora znalazła drogę za ocean.

²³ Ibidem [dostęp: 19.03.2017].