

Polski Żyd. Toposy romantyczne i stereotypy narodowe w operach *Le Juif polonais* Camille'a Erlangera i *Der polnische Jude* Karela Weisa¹

Popularne na początku XX wieku, a obecnie całkowicie zapomniane dwie opery, będące przedmiotem niniejszej pracy, prowokują do podjęcia badań porównawczych. Dzieła te – *Le Juif polonais* Camille'a Erlangera oraz *Der polnische Jude* Karela Weisa – noszą ten sam tytuł: *Polski Żyd*, ich libretta zostały oparte na tym samym pierwowzorze literackim, a ich prapremiery nastąpiły niemal jednocześnie, w odstępie niecałego roku. Wykonania tych dzieł nie miały charakteru efemerycznego – w ślad za prapremierami nastąpiły dalsze ich prezentacje sceniczne w różnych ośrodkach europejskich. Zarówno te opery, jak i ich twórcy nie są współcześnie znani, bardzo ograniczona jest literatura ich dotycząca – nawet w syntetycznych opracowaniach poświęconych operze francuskiej czy czeskiej rzadko wspominani są ci kompozytorzy i ich dorobek sceniczny². W dążeniu do rekonstrukcji świadomości ar-

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/01/B/HS2/01789.

² W pracy Paula Landormy'ego *La musique française de Franck à Debussy* (Paris 1943), jednej z najważniejszych monografii dotyczących muzyki francuskiej przełomu XIX i XX wieku, twórczości Erlangera poświęcono pół strony, przy czym poza życiorysem znajdują się tam tylko dwa (sic!) zdania, zdawkowo i ambiwalentnie (bez gruntowniejszego uzasadnie-

tystycznej czasów minionych warto sięgać po takie zapomniane kompozycje, których poznanie wzbogaca wiedzę na temat muzycznej przeszłości. Zwłaszcza że podejmowana w nich problematyka stereotypów narodowych stanowi wciąż aktualny zakres dyskursu kulturowego.

*Akcja i problematyka
Polskiego Żyda*

Pierwowzorem literackim, na którym oparte zostały libretta obu oper, był dramat *Le Juif polonais* autorstwa cenionej spółki dramatopisarzy Emile Erckmanna i Louisa-Alexandre'a Chatriana. Dzieło to, wystawione po raz pierwszy na scenie paryskiego Théâtre Cluny 15 czerwca 1869 r., cieszyło się od lat 70. XIX wieku dużą popularnością na scenach francuskich i niemieckich teatrów bulwarowych³. O żywotności utworu świadczyć może też fakt, że w 1892 r. został on przedstawiony przez Comédie Française.

Akcja dramatu rozgrywa się w wigilię Bożego Narodzenia 1833 r. we wsi alzackiej⁴, w domu burmistrza, bogatego młynarza Mathisa, w przededniu ślubu jego jedynej córki, Annette, z policjantem Christianem.

Akt I. Żona Mathisa, Catherine, gości przybyłych sąsiadów, ze służby wraca też Christian, narzekając na trudne warunki pracy. Szczególnie ciężka zima, obfitująca w potężne opady śniegu, przypomina społeczności wiejskiej podobny czas sprzed piętnastu lat, z roku 1818. Obecni określają ów czas jako „polską zimę” (czy: „zimę Polaka”)⁵, a gdy – pochodzący z innego rejonu kraju – Christian prosi o wyjaśnienie, skąd wzięła się ta nazwa, jeden z gości, leśniczy Walter, opowiada posępną historię. Gdy przed piętnastu laty zebrani w domu Mathisa oddawali się grze w karty, rozległ się odgłos dzwonka u sań i za chwilę wszedł polski Żyd, kupiec zbożowy w wieku 45–50 lat. Powitał obecnych słowami: „Niech pokój będzie z wami” i poprosił o krótki odpoczynek.

nia) charakteryzujące styl jego twórczości: „Camille Erlanger est un musicien appliqué, savant – trop savant – qui recherche la couleur – la couleur trop jolie ou trop voyante, – mais qui manque de flamme, de passion, de vie inferieure. Musique, au demeurant, estimable” (s. 158). Problematyka dotycząca *Le Juif polonais* Erlangera jest wzmiankowana w nowszej pracy Manfreda Kelkela, jednak autor wrywkowo zajmuje się różnymi operami francuskimi z tego czasu i nie dokonuje ich analizy. Por. M. Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris 1984, *passim*. Z kolei John Tyrrell, autor jednej z najbardziej znanych prac poświęconych operze czeskiej, w swojej monografii nawet nie wymienia nazwiska Karela Weisa. Por. J. Tyrrell, *Czech Opera*, Cambridge 1988.

³ J. Paclt, *Karel Weis, „Der polnische Jude”*, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper Operette, Musical, Ballett*, red. C. Dahlhaus, S. Döhring, t. 6, München–Zürich 1997, s. 725–726. Jak zauważa Julius Korngold, w Innsbrucku wykonywano w XIX wieku spektakle *Polskiego Żyda* z muzyką pt. *Der polnische Jude, Volksschauspiel mit Gesang und Melodram von Wilhelm Fellechner*. Por. J. Korngold, *Die romanische Oper der Gegenwart*, Wien 1922, s. 143.

⁴ Wybór miejsca akcji Sebastian Stauss tłumaczy sentymentalnym wyobrażeniem Alzacji jako miejsca idyllicznego współegzystowania różnych narodów i wyznań (w tym chrześcijan i Żydów). Por. S. Stauss, *Bedrohte Idylle: Die Judenfrage im Elsaß als Dramensujet*, w: *Judenrollen: Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, red. H.P. Bayerdörfer, J.M. Fischer, Tübingen 2008, s. 115.

⁵ „Non, depuis l'hiver du Polonais je ne me rappelle pas avoir vu tant de neige”. E. Erckmann, L.A. Chatrian, *Le Juif polonais, drame en 3 actes et cinq tableaux*, Paris 1869, s. 16.

Następnego dnia znaleziono jedynie zbroczone krwią ubranie Żyda i jego konia. Żyd zniknął, a podjęte śledztwo nie doprowadziło do wyjaśnienia tej historii i odnalezienia mordercy.

W trakcie opowiadania gwałtowny wiatr rozbija szybę gospody. Wraca Mathis, który obdarowuje córkę kosztownym prezentem ślubnym: czepkiem ozdobionym złotem i srebrem. Zebrani komentują najnowsze zdarzenia: w okolicy pojawił się hipnotyzer, który potrafi wprowadzić ludzi w sen, podczas którego wyjawiają oni najskrytsze tajemnice. W wesołą aurę spotkania wdziera się nagle odgłos dzwonek u sań, a po chwili wkracza polski Żyd, witając wszystkich słowami: „Niech pokój będzie z wami” i prosząc o możliwość odpoczynku. Mathis na jego widok chwieje się i upada, obecni wzywają lekarza.

Akt II. W rozmowie z lekarzem Mathis tłumaczy, że przyczyną jego zasłabnięcia był Żyd, którego obecność obudziła wspomnienia przeżyć sprzed piętnastu lat. Mathis, obawiając się o swój stan zdrowia, żąda przybycia notariusza i jak najszybszego podpisania kontraktu ślubnego. Podczas gdy wszyscy udają się na mszę do kościoła, Mathis rozważa zaistniałą sytuację: pojawienie się Żyda wywołało jego lęk i wyrzuty sumienia, pociesza się jednak, że jego żona i znajomi niczego nie podejrzewają i że na szczęście on nie zgodził się poddać hipnozie. Przybywa Christian, który opowiada Mathisowi o tym, że studiował akta odnoszące się do zabójstwa Żyda i doszedł do przekonania, że przyczyną nieodnalezienia jego zwłok mogło być ich spalenie w piecu do wypalania gipsu. Na pomysł przeprowadzenia śledztwa pod tym kątem Mathis reaguje wymuszonym śmiechem, tłumacząc, że i on był właścicielem takiego pieca.

Po przyjeździe Annette narzeczeni zostają sami, wspominając chwile pierwszych ich spotkań i rodzenia się miłości. Nadchodzą domownicy, świadkowie i notariusz, następuje podpisanie kontraktu ślubnego. Wszyscy obecni są zaskoczeni niezwykle wysokim wianem, jakim obdarowuje młodych Mathis, i stawianym przezeń warunkiem, by Christian nigdy nie opuścił wsi. Mathias ma na względzie ewentualną pomoc zięcia w pozbyciu się polskiego Żyda, jeśli ten kiedykolwiek jeszcze pojawił się w okolicy. Rozpoczyna się wesele, Annette śpiewa ludową pieśń alzacką (*Lauterbach*, z tekstem francuskim „Des garçons, qui faisaient grand tapage”)⁶.

Akt III. O północy zmęczony Mathis udaje się na spoczynek, choć zabawa weselna jest jeszcze w pełnym toku.

Następuje dłuższa wizualizacja snu Mathisa, stanowiącego wizję jego procesu sądowego. Pisarz sądowy odczytuje akt oskarżenia Mathisa o zamordowanie 24 grudnia 1818 r. polskiego Żyda Barucha Koweskiego i kradzież jego złotego pasa. Pojawia się hipnotyzer, który nakazuje, by Mathis cofnął się myślami do owej nocy z 1818 r. Mathis w stanie hipnozy opowiada o swoich ówczesnych długach i o decyzji, by zaatakować Żyda toporem. Po zamordowaniu Żyda ukradł jego złoty pas, a zwłoki spalił w piecu. Mathis zostaje wyprowadzony ze stanu hipnozy. Spisane relacje są dowodem jego przyznania się do zbrodni, sąd skazuje go na śmierć przez powieszenie. Przerażony Mathis żąda przybycia Christiana, ale sędzia objawia mu, że Christian popełnił samobójstwo po zapoznaniu się z zeznaniami Mathisa. Sala sądowa i zjawy znikają.

Do pokoju Mathisa dobijają się weselnicy. Christian wyłamuje drzwi, dostrzegając ślaniającego się Mathisa, który pada martwy.

⁶ W wydany tekście dramatu znajduje się aneks z nutami tej melodii i kilku innych utworów, które na zasadzie muzyki teatralnej miały się pojawić podczas scenicznego wykonania dzieła. Por. E. Erckmann, L.A. Chatrian, *op. cit.*, s. 87-90.

W konstrukcji tekstu przeplatają się elementy realistyczne z fantastycznymi, choć autorzy dramatu starali się zadbać o kierunkowy rozwój zdarzeń i wiarygodne motywacje bohaterów. Zwraca uwagę dbałość o realia historyczne – wybór roku 1818 jako momentu zamordowania polskiego Żyda, handlarza zbożem, Sebastian Stauss łączy z trudnymi warunkami związanymi z koniecznością przetrwania długiej zimy, która trwała w owym roku aż do marca⁷. Scena snu Mathisa, najbardziej atrakcyjny fragment dramatu, łączy wizyjność i demoniczność przedstawienia z logiką zasady zbrodni i kary, co stanowiło w czasach premiery sztuki jeden z zasadniczych wyznaczników melodramatycznych dzieł scenicznych.

W toku dramatu pojawia się wiele uwag dotyczących pozycji i hierarchii poszczególnych postaci w lokalnej społeczności. W akcie pierwszym komentowane jest zwłaszcza gwałtowne wzbogacenie się Mathisa przed piętnastu laty i jego szczodropliwość wobec biednych wieśniaków. Istotną rolę odgrywa też fakt, że Christian przybył z innych rejonów kraju, a zwłaszcza wielokrotnie podkreślana w dramacie kwestia odmiennego statusu społecznego Annette i Christiana⁸. Charakterystyka polskiego Żyda nie zawiera żadnych cech szczególnych i ograniczona jest do opisu jego ubioru, jednak dostrzec można pewne cechy stereotypizacji – Mathis zauważa, że wszyscy polscy Żydzi są podobni⁹.

Estetyka
wagnerowska
i stereotypy narodowe –
Le Juif polonais
Camille'a Erlangera

Życie i twórczość kompozytorska Camille'a Erlangera (1863-1919) nie doczekały się systematycznego opracowania naukowego. W nielicznych hasłach w encyklopediach muzykologicznych pojawiają się jedynie zdawkowe informacje o tym kompozytorze, nie istnieje też żaden katalog jego dzieł. W ostatnich latach próbę zapoznania się z biografią i dorobkiem artystycznym Erlangera podjął Jacques Tchamkerten, który w pracy poświęconej operom tego kompozytora konstatuje szereg problemów badawczych związanych z niedostępnością partytur i innych dokumentów. Jak się okazuje, są one prawdopodobnie zachowane w zbiorach rodzinnych, jednak potomkowie twórcy nie umożliwili badaczom korzystania z tych materiałów¹⁰. Najobszerniejszą listę dzieł Erlangera zawiera pierwsze wydanie encyklopedii *Die*

⁷ S. Stauss, *op. cit.*, s. 116. Autor wspomina też o nieudanych żniwach w latach 1816 i 1817, których efektem stały się silnie rosnące ceny chleba. W tym kontekście fakt, że tytułowy polski Żyd był handlarzem zboża, ma szczególne znaczenie.

⁸ Szczególnie wyraźnie aspekt ten dochodzi do głosu w kwestii notariusza (akt II, scena 11): „J'ai fait beaucoup de mariages dans ma vie, c'était toujours le pré qu'on mariait avec la maison, le verger avec le jardin, les écus de six livres avec les pièces de cent sous! Mais de marier la fortune avec le courage et le bon coeur, voilà ce que j'appelle beau, ce que j'estime”. E. Erckmann, L.A. Chatrian, *op. cit.*, s. 61.

⁹ Akt II, scena 2: „Je ne lui en veux pas, à cet homme; ce n'est pas sa faute, si tous les Juifs polonais se ressemblent; s'ils ont tous le même bonnet, la même barbe et le même manteau”. E. Erckmann, L.A. Chatrian, *op. cit.*, s. 38.

¹⁰ J. Tchamkerten, *Démons antiques et moines maudits: les avatars du religieux dans l'oeuvre lyrique de Camille Erlanger*, w: *Opéra et religion sous la IIIe République*, red. J.Ch. Branger, A. Ramaut, Saint-Étienne 2006, s. 181-200.

*Musik in Geschichte und Gegenwart*¹¹, a zaprezentowany tam wykaz utworów prawdopodobnie powstał – jak zauważa Tchamkerten – na podstawie fiszek z katalogu z Bibliothèque Nationale w Paryżu i jest zdecydowanie niekompletny¹². Skromną bibliografię, w której można wskazać jedynie na krótkie artykuły prasowe z czasów życia kompozytora, uzupełnia artykuł Lesleya A. Wrighta o operze *Afrodyta* Erlangera¹³.

Erlanger miał korzenie żydowskie i był synem kupca odzieżowego, którego rodzina wywodziła się z Alzacji i Niemiec. Przyszły kompozytor rozpoczął w 1881 r. naukę muzyki w Konserwatorium Paryskim, a w 1886 r. wstąpił do klasy kompozycji Léo Delibes. Za skomponowaną w czasie studiów kantatę *Velléda* uzyskał w 1888 r. Prix de Rome¹⁴. W spuściźnie Erlangera dominuje muzyka wokalna (pieśni i opery), ale twórca pisał też utwory fortepianowe i symfoniczne, a także stworzył muzykę do filmu propagandowego *La suprême épopée* (1919).

Styl muzyczny Erlangera cechuje predylekcja do – rozbudowanych pod względem czasowym i fakturalnym – dekoracyjnych form muzycznych. W dziełach operowych twórca pozostawał zwolennikiem motywów przewodnich charakteryzujących postacie i sytuacje dramatyczne, a w zakresie harmoniki wykraczał niejednokrotnie poza granice tonalności dur-moll¹⁵. Swoją technikę kompozytorską przedstawił twórca w wywiadzie przeprowadzonym przez André Sardou w 1904 r.¹⁶, wskazując na zasadnicze elementy własnego podejścia twórczego:

Staralem się zapewnić mojemu dziełu (...) jak największą jednorodność i spójność. Aby to osiągnąć, oparłem moją partyturę na tematach muzycznych; tematy te rozwijam, mieszam i spajam w taki sposób, by odmalować różne stany duszy moich bohaterów i wydaje mi się prawie pewne, że uważny słuchacz będzie w stanie zdać sobie sprawę z wszystkich konfliktów emocjonalnych zachodzących w rozmaitych sytuacjach dramatycznych¹⁷.

Opera *Le Juif polonais*, skomponowana do libretta Henriego Caina i Pierre-Barthélemy Gheusiego i określona jako „conte populaire d'Alsace”, miała premierę 11 kwietnia 1900 r. na scenie paryskiej Opéra-Comique. O sukcesie premiery zadecydował występ wybitnego barytona Victora Maurela w roli Mathisa¹⁸. Na tej scenie na-

¹¹ G. Ferchault, *Erlanger Camille*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. F. Blume, t. 3, Kassel–Basel 1954, szp. 1501–1504.

¹² J. Tchamkerten, *op. cit.*, s. 181.

¹³ L.A. Wright, „*Aphrodite*” (1906) et *Camille Erlanger: Antiquité, imagination et volupté*, w: *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des „Troyens” de Berlioz à „Œdipe” d'Enesco*, red. J.Ch. Branger, V. Giroud, Saint-Étienne 2008, s. 259-294. Trzeba jednak zauważyć, że przedmiotem tego studium są głównie kwestie dotyczące libretta *Afrodyty* Erlangera, a nie muzyki.

¹⁴ P. Landormy, *op. cit.*, s. 158.

¹⁵ „Son langage harmonique n'hésite pas devant des audaces parfois suprenantes pouvant mener brièvement aux frontières de la tonalité”. J. Tchamkerten, *op. cit.*, s. 184.

¹⁶ „Le Théâtre” 12 (1904), nr 133, s. 19-21.

¹⁷ „Je me suis efforcé de donner à mon oeuvre (...) la plus grande unité et cohésion possibles; pour cela j'ai construit ma partition sur des *sujets musicaux*; ces *sujets musicaux* je les développe, les entremêle et les amalgame de manière à dépeindre les différents états d'âme de mes personnages et je crois de façon assez claire pour qu'un auditeur attentif puisse se rendre compte par eux de tous les conflits de sentiments des diverses situations dramatiques”. *Ibidem*, s. 19.

¹⁸ Victor Maurel był wcześniej pierwszym wykonawcą ról Jagona i Falstaffa w mediolańskich premierach oper Verdiego i słynął z umiejętności nadawania pogłębionych rysów psychologicz-

stąpiły też wznowienia dzieła w 1916 i 1933 r., w sumie wykonano je około pięćdziesięciu razy. W roku prapremiery utwór zaprezentował też teatr operowy w Elberfeld (w języku niemieckim, 29.11.1900), a w kolejnych latach dzieło wystawiono na dwóch prestiżowych scenach europejskich: w Petersburgu (premiera 25.12.1904 w języku rosyjskim) i w Wiedniu (premiera 4.10.1906 w języku niemieckim¹⁹). Jak się wydaje, do tych wykonań ogranicza się dotychczasowa obecność *Polskiego Żyda* w repertuarze²⁰.

Przebieg akcji opery dość wiernie odpowiada następstwu zdarzeń znanemu z dramatu Erckmanna i Chatriana, również podział na trzy akty i kolejność scen wiążą się z oryginałem. Libreściści dokonali tylko nieznacznej modyfikacji przebiegu akcji w poszczególnych aktach: o ile w dramacie wszystkie zdarzenia rozgrywają się w ciągu jednej doby, to w operze następuje rozciągnięcie ich w czasie. Pomiędzy wydarzeniami aktu pierwszego a dalszym ciągiem opery mija kilka miesięcy, a ślub Christiana i Annette (która w operze otrzymuje francuskie imię Suzel) odbywa się w maju. Podobnie jak w dramacie, w scenie koszmaru sennego następuje seans hipnotyczny, podczas którego hipnotyzer wydobywa z Mathisa zeznania dotyczące popełnionej zbrodni. Ze względu na cezurę czasową pomiędzy aktem pierwszym a kolejnymi aktami obecność polskiego Żyda ogranicza się tylko do aktu pierwszego.

Styl muzyczny *Polskiego Żyda* cechuje się skomplikowaniem późnoromantycznego języka muzycznego i konstrukcją muzyczną opartą na zasadzie motywów przewodnich. W tych zakresach można dostrzec ewidentne nawiązania do estetyki Richarda Wagnera, co zresztą skonstatował już w latach 20. XX wieku Julius Korngold, który zauważył w partiach wokalnych głównie melodeklamacje, a w partiach orkiestrowych – tkankę motywów przewodnich²¹. Trzeba jednak zauważyć, że stosunkowo często w partiach wokalnych pojawiają się również dłuższe przebiegi o charakterze ariosa czy wręcz arii, w których dominuje regularna fraza kantylenowa, jak np. w lirycznej cawatinie leśniczego Waltera z I aktu *Ne médisons pas d'hiver* czy w przepelnionym aurą miłosną duecie Christiana i Suzel z II aktu.

Sieć lejtmotywów charakteryzuje przede wszystkim bohaterów i różnicujące ich cechy osobowości – np. motyw towarzyszący Christianowi, pełen prostoty i o pozytywnym wydźwięku (przykład 1), wykazuje związek z muzyką ludową, podczas gdy skojarzony z Mathisem złowróżbny lejtmotyw oparty jest na przebiegach chromatycznych z wyeksponowanym interwałem trytonu, co w powiązaniu z eksplozywną rytmiką jednoznacznie ewokuje lęk bohatera (przykład 2). W toku opery wielokrotnie powraca wątek dzwonek u sań, wyzwalający lęk i wyrzuty sumienia Mathisa. Motyw dzwonek ma charakter zdecydowanie ilustracyjny (przykład 3), podobnie zresztą jak przedstawiane poprzez szybkie przebiegi dźwiękowe powiewy wiatru, pękająca szyba czy blask złotych monet.

nych odgrywanym przez siebie postaciami. Por. J. Kański, *Maurel Victor*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. M, Kraków 2000, s. 142.

¹⁹ Wiedeński spektakl, przedstawiony w czasach dyrekcji Gustava Mahlera, wykonany był tylko trzy razy (4, 7 i 10.10.1906) i został na trwałe wycofany z repertuaru. Por. <http://db-staatsoper.die-antwort.eu/search/person/8907/work/657> (dostęp 4.07.2013).

²⁰ Informacje o wykonaniach na podstawie: *Annales of Opera 1597–1940*, red. A. Loewenberg, Genève² 1971, t. 1, *passim*.

²¹ „Der Stil der Oper zeigt sich auf langen Strecken von Wagner beeinflusst. Man deklamiert auf der Szene, während sich das Orchester, das übrigens an Farbenwechsel nicht zu wünschen übrig läßt, leitmotivisch bemüht“. J. Korngold, *op. cit.*, s. 147.

Przykład 1. C. Erlanger, *Le Juif polonais*, akt III, odłona 2, scena 2. Oskarżany Mathis domaga się przybycia Christiana; w partii akompaniamentu – lejtmotyw Christiana, s. 315²².

Przykład 2. C. Erlanger, *Le Juif polonais*, akt II, scena 2. Obawy Mathisa, że zdradził podczas snu tajemnicę; w partii akompaniamentu – lejtmotyw Mathisa, s. 137.

²² Przykłady nutowe zostały zaczerpnięte z wyciągu fortepianowego opery opublikowanego przez wydawnictwo Paula Duponta w Paryżu: Camille Erlanger, *Le Juif polonais: conte populaire d'Alsace*, Paris 1900, nr katalogowy P.D. 3006.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked 'Allegretto (116 = ♩)'. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system has a vocal line (W.) and piano accompaniment. The lyrics are: '...nail de passer, quand, sou - dain, les gre -'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics: 'lots d'un traî - neau se font en - ten - dre,'. The piano part in the second system has a section marked 'p (Grelots)' with a triplet of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Przykład 3. C. Erlanger, *Le Juif polonais*, akt I, scena 4. Opowiadanie leśniczego Waltera o wydarzeniach z 1818 r.; muzyczna ilustracja dzwonnków u sań, s. 59.

Za zasadniczą cechę języka dźwiękowego Erlangera w *Le Juif polonais* wypada uznać mocno schromatyzowaną fakturę w partiach orkiestrowych, która występuje także wtedy, gdy w partiach wokalnych rozwijana jest fraza kantylenowa. Na skomplikowanie fakturalne wpływa również częste wprowadzanie samodzielnych melodii w partiach instrumentów, które zostają zestawione na sposób kontrapunktyczny z frazami wokalnymi. Pomimo znaczącej chromatyzacji materiału dźwiękowego w utworze niejednokrotnie zaznaczają się wyraźne nawiązania do romantycznej symboliki tonalnej – np. w scenach pełnych grozy i lęku konsekwentnie stosowana jest przez Erlangera tonacja f-moll. Zgodnie z dawniejszą tradycją funkcjonuje też w partyturze interwał trytonu, będący tu nie tylko nośnikiem demonicznej sfery infernalnej, ale także wyrazem fałszu i oszustwa.

Głównym sposobem komplikacji harmoniczej staje się wykorzystywanie progresji chromatycznych, przesuwanie motywów melodyczno-harmonicznych w ciągu półtonowym. Równie często stosuje Erlanger przebiegi chromatyczne w linii melodycznej bądź opiera dłuższe odcinki melodii na następstwach półtonowych, co w niektórych momentach decyduje o ambiwalencji tonalnej poszczególnych fragmentów utworu. Szczególnie wyraziste przykłady takiego wykorzystania przebiegów chromatycznych zawierają partie orkiestrowe towarzyszące wypowiedziom polskiego Żyda czy wspomniani jego osoby (przykład 4). Takie rozwiązanie służy tworzeniu aury powagi i strachu, ale – poprzez ewokowane skojarzenia z melodyką bliskowschodnią – można je również odczytywać jako subtelny charakterystykę żydowskiej narodowości tej postaci.

Kwestia muzycznego obrazowania sfer narodowych wydaje się jedną z najciekawszych jakości *Polskiego Żyda*. Obok stylizacji orientalnej, odpowiadającej żydowskiemu

pochodzeniu tytułowego bohatera, zdarzają się też próby muzycznego dookreślenia jego polskiego rodowodu. Za tego typu rozwiązanie można chociażby uznać opracowanie muzyczne wypowiedzi Mathisa z jego hipnotycznego snu w trzecim akcie, w momencie gdy bohater opowiada, że został sam na sam z Polakiem („Et moi je reste seul avec le Polonais”). Przy tych słowach następuje zmiana tempa i metrum, a akompaniament, poprzez powtarzaną figurę rytmiczną, przyjmuje charakter stylizacji mazurkowej. Warto podkreślić, że taki przebieg dźwiękowy ogranicza się jedynie do czterech taktów, w których ma miejsce owa wypowiedź (przykład 5).

CATHERINE

Le POLONAIS (sur le seuil)

La paix soit a vee vous!

de.si-rez-vous?

La neige est pro - fon - de! La rou - te pé - ni - - - ble!

Przykład 4. C. Erlanger, *Le Juif polonais*, akt I, scena 6. Przybycie polskiego Żyda, s. 106.

M. **Molto mod^{to}** *Et moi je reste seul a - vec le Po - lo -*

M. *- nais.*

1^o Tempo

Przykład 5. C. Erlanger, *Le Juif polonais*, akt III, odsłona 2, scena 2. Zeznania Mathisa podczas snu hipnotycznego; charakterystyka muzyczna Polaka, s. 320.

S. *(Les invités se mettent à valser)*

la la la

S. *la la la*

Przykład 6. C. Erlanger, *Le Juif polonais*, akt II, scena 9. Pieśń alzacka śpiewana przez Suzel podczas zaślubin, s. 230.

Jednak najważniejsze przejawy stylizacji narodowych wiążą się z wprowadzaniem szeregu nawiązań do muzyki niemieckiej, głównie rytmów walca i ländlera. Występują one w scenach chóralnych, w momencie zaślubin Christiana i Suzel, ale także znajdują zastosowanie w partiach orkiestrowych, towarzysząc solowym partiom wokalnemu. W partyturze *Le Juif polonais* pojawiają się częste nawiązania do kolorytu lokalnego, co realizowane jest poprzez cytaty z alzackiej muzyki ludowej (oparte głównie na melorytmicznych strukturach pieśni i tańców tyrolskich), jak np. w przechodzącej w duet miłosny pieśni Suzel *Toi, toi, toute ma vie* z aktu drugiego czy w konstruującej finał tego aktu pieśni alzackiej *Lauterbach* (właściwie w oryginale ludowym: *In Lauterbach hab i mein Strumpf verlor*), którego refren podejmują wszyscy uczestnicy ceremonii weselnej (przykład 6). Tego typu środki kompozytorskie umożliwiają łatwą identyfikację środowiska, w jakim rozgrywa się akcja opery, są więc typowym rozwiązaniem charakterystycznym dla XIX-wiecznej opery narodowej.

W kręgu niemieckiej
oper romantycznej –
Der polnische Jude
Karela Weisa

Zapomniana twórczość kompozytorska Karela Weisa (1862-1944) została dość pobieżnie przedstawiona w dwóch pracach monograficznych autorstwa czeskich muzykologów²³.

Wykształcenie muzyczne Weis zdobywał w konserwatorium w Pradze (w latach 1873-1876, w klasie rogu, a potem skrzypiec); po przerwaniu nauki kontynuował studia w szkole organowej, a studia kompozytorskie odbywał nieregularnie pod kierunkiem Zdenka Fibicha. Był organistą w kościele św. Stefana i kantorem w synagodze Maisela. W latach 1883-1886 pracował jako skrzypek w Národním Divadle w Pradze, w 1886 r. przejął kierownictwo muzyczne zespołów teatralnych w Pradze i Brnie. W 1892 r. została wystawiona jego pierwsza opera *Viola*, w 1901 – *Polski Żyd*, a później Weis skomponował kilka operetek (m.in. *Rewizor* na podstawie Gogola, 1907).

Autorami tekstu do „oper ludowej” („Volksoper”) *Polski Żyd* są wiedeński librecista Victor Léon (właściwie Hirschfeld, twórca libretta do *Wesołej wdówki* Franza Lehára) i niemiecki pisarz Richard Batka, ale powstanie tego tekstu wiązało się z sądowym sporem tych dwóch twórców o prawa autorskie. Léon uważał, że to on jest właściwym autorem tekstu dzieła, naszkicował bowiem cały plan dramaturgii utworu. Weis nie był zadowolony z powstałego libretta, dlatego zlecił Batce napisanie nowej wersji, która jednak w większości zachowuje fragmenty tekstu Léona²⁴.

Weis zabiegał o wykonanie opery na scenie Národního Divadla (Teatru Narodowego) w Pradze, ale dzieło zostało odrzucone z uwagi na niemieckie libretto, do którego kompozytor napisał muzykę²⁵. Prapremiera miała miejsce w innym teatrze praskim –

²³ L. Firkušný, *Karel Weis*, Praha 1949; L. Tyllner, *Karel Weis (1862-1944), život a dílo*, České Budějovice 1986. Obie te prace cechują się skrótowym charakterem (każda z nich liczy jedynie około 60 stron) i nie zawierają szczegółowych analiz utworów. Lubomír Tyllner jest też autorem hasła o Weisie w nowym wydaniu encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, red. L. Finscher, t. 17, Kassel–Basel 2007, szp. 711-714.

²⁴ L. Firkušný, *op. cit.*, s. 25.

²⁵ Działalność odbudowanej po pożarze i uroczyste otwartej 18 listopada 1883 r. sceny Teatru Narodowego w Pradze zainaugurowało prawykonanie, skomponowanej specjalnie na tę okazję, opery *Libuše* Bedřicha Smetany, której tematyka odnosiła się do legendarnych początk-

Nowym Teatrze Niemieckim (Neues Deutsches Theater) 3 marca 1901 r.; opera była w repertuarze tego teatru do 1907 r. i zagrano ją w tym okresie dziesięć razy. Wielki sukces premiery spowodował kolejne prezentacje utworu w innych miastach niemieckich i za granicą – w tym samym roku *Polskiego Żyda* wystawiły sceny operowe w Dreźnie i Zurychu, a w 1902 r. także teatry w Amsterdamie (10.03.1902 w języku niderlandzkim), Berlinie, Budapeszcie (25.10.1902 w języku węgierskim) i Wiedniu. Sukces dzieła zaznaczył się szczególnie w Europie środkowej – 26 kwietnia 1906 r. miała miejsce premiera warszawska, 25 września tego samego roku – lwowska²⁶, w podobnym czasie wystawiono operę w Lublanie (1906 w języku słoweńskim) i Rydze (1907). Czeską wersję utworu przedstawiono w 1903 r. w Brnie i w 1907 r. w Pradze, chorwacką – w 1916 r. w Zagrzebiu. Popularność dzieła spowodowała też dyrekcję nowojorską Metropolitan Opera do wystawienia dzieła 9 marca 1921 r. (w języku angielskim)²⁷ i była to druga czeska opera (po *Sprzedanej narzeczonej* Smetany) zaprezentowana na tej scenie. Od lat 30. XX wieku dzieło nie pojawiało się w repertuarze scen operowych, jednak na początku XXI wieku *Polski Żyd* został wystawiony w języku czeskim w Pradze, co nastąpiło dokładnie w setną rocznicę prapremiery, tj. 3.03.2001, w dodatku na tej samej scenie (praska Státní Opera jest kontynuatorką niemieckiej sceny operowej działającej w tym mieście)²⁸.

Akcja opery nie rozgrywa się – jak w tekście Erckmanna i Chatriana – w wigilię Bożego Narodzenia, ale w święto Matki Boskiej Gromnicznej (2 lutego), które przypadało w 1833 r. w sobotę²⁹. Następstwo zdarzeń w operze odpowiada treści dramatu, jednak w stosunku do wersji oryginalnej twórcy libretta skomasowali akcję, umieszczając ciąg zdarzeń jedynie w dwóch aktach. Skrótów wydają się logiczne – w operze zrezygnowano z całego drugiego aktu dramatu, który w wersji oryginalnej służy przedstawieniu motywacji Mathisa i jego wyrzutów sumienia, decyduje więc o tym, że widz stosunkowo szybko orientuje się w sekwencji zdarzeń, jaka nastąpiła piętnaście lat wcześniej. W operze dopiero w scenie sądu, będącej wizualizacją snu Mathisa, następuje odświeżenie mrocznej tajemnicy bohatera. Można więc powiedzieć, że o ile narracja w dramacie łączy cechy melodramatyczne z konwencją powieści detektywistycznej, to w operze w większym stopniu wyeksponowaniu ulegają wątki romantyczne.

ków państwowości czeskiej. Zasadniczą ideą działalności tej sceny stało się odtąd rozbudzenie czeskich tendencji patriotycznych i narodowych. Por. <http://www.narodni-divadlo.cz/en/national-theatre/history> (dostęp 4.07.2013).

²⁶ Polski przekład libretta został opublikowany we Lwowie: K. Weis, *Żyd polski: opera w 2 aktach i 4 odsłonach*, przeł. W. Rapacki (syn), Lwów 1907. Biorąc pod uwagę niewielką liczbę spektakli i niezbyt pochlebne recenzje, wykonania opery w obu miastach polskich nie cieszyły się szczególną popularnością. Por. P. Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1901-1906*, cz. I, Warszawa 1976, s. 112; A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*, Kraków 1999, s. 108.

²⁷ *Annales of Opera*, op. cit., passim.

²⁸ Reżyseria: Jiří Nekvasil, kierownictwo muzyczne: Bohumil Gregor. Ta premiera została zarejestrowana (jako *live recording*) na płycie opublikowanej przez Státní Opera w Pradze w wersji nieprzeznaczonej do sprzedaży. K. Weis, *Polský žid – Der polnische Jude*, Praha 2001, SO 0012-2611.

²⁹ Autorzy librett zadbali o wierne określenie daty, co wzmogło dokumentacyjny charakter ich dzieła. W roku 1833 święto Matki Boskiej Gromnicznej faktycznie wypadło w sobotę. Por. <http://kalender-365.de/kalendarz.php?yy=1833> (dostęp 4.07.2013).

Sen Mathisa, będący projekcją jego wyrzutów sumienia, stanowi typowo romantyczny sposób objawienia traumatycznej prawdy. Odrealnieniu scenerii towarzyszy też w operze rezygnacja z wezwania lekarza, a także nieobecność hipnotyzera – do zeznawania zmuszają Mathisa sądowi urzędnicy, w których przerażony burmistrz rozpoznaje własnych sąsiadów. Tego typu zmiany w scenie snu i brak w niej związków przyczynowo-skutkowych z aktualną realnością pogłębiają demoniczny charakter zdarzeń. Dodatkowym wzmocnieniem tego aspektu staje się obecność polskiego Żyda w końcowej scenie dzieła – spędził on noc w gospodzie Mathisa, a jego melorecytacja: „Niech pokój będzie z wami i z nim” zamyka przebieg opery.

Sposoby muzycznej charakterystyki akcji wykazują związek z rozpowszechnionymi w epoce romantyzmu toposami wyrazowymi, wśród których najsilniej wyeksponowane zostały: zbrodnia i kara, fatum, sfera demoniczna, a także problematyka miłosna. Każda z tych jakości zyskuje odpowiednie odwzorowanie muzyczne – w strukturze opery Weisa zaznacza się nawiązanie do idei motywów przewodnich, choć byłoby przesadą traktowanie tej narracji muzycznej na sposób Wagnerowski³⁰. Wydaje się, że Weis w większym stopniu nawiązuje do przedwagnerowskich typów opery niemieckiej, do charakteryzowania głównych idei utworu za pomocą motywów przypominających, w taki sposób, jak czynili to Carl Maria von Weber czy Heinrich Marschner. Wiąże się to głównie z ograniczeniem liczby motywów przewodnich, a także nadaniem im cech tematów melodyczno-rytmicznych.

Zasadnicze znaczenie konstrukcyjne i wyrazowe mają – wielokrotnie powracające w przebiegu dzieła – dwa motywy muzyczne, które pełnią wyrazistą funkcję reprezentacji zdarzeń związanych z tajemniczym polskim Żydem. Pierwszy z tych motywów utrzymany jest w es-moll, jednej z najbardziej mrocznych tonacji, interpretowanej w estetyce późnoromantycznej w kategoriach śmierci, rozkładu, tajemniczości i demonizmu³¹. Z uwagi na powiązanie tego motywu z określonymi treściami słownymi i dramatycznymi wypada uznać go za muzyczną manifestację tajemnicy Mathisa dotyczącej zabójstwa polskiego Żyda³². Motyw ten rozbrzmiewa zawsze wtedy, gdy bohaterowie wspominają zdarzenia „polskiej zimy” 1818 r., pośrednio więc służy przywołaniu postaci polskiego Żyda i całej mrocznej historii sprzed lat. Aura dźwiękowa związana z tym motywem ewokuje grozę i niesamowitość, dlatego też niejednokrotnie towarzyszą mu przebiegi dźwiękowe nasyczone chromatyką i następstwem półtonów (przykład 7).

³⁰ Jednym z narzucających się odniesień do dzieł Wagnera jest sposób potraktowania partii stróża nocnego, która – pod względem słownym jak i z uwagi na pieśniowy tok dźwiękowy – przywołuje skojarzenia z analogiczną partią ze *Śpiewaków norymberskich* Wagnera. Postać ta w podobny sposób została jednakże scharakteryzowana i w operze Erlangera.

³¹ Por. J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń 2000, s. 46. W toku opery następują modulacje tego motywu do innych tonacji, lecz w kluczowych scenach powraca najbardziej dlań charakterystyczna tonacja es-moll.

³² Autor jednego z pierwszych omówień utworu Weisa, Walther Wossidlo, określił ten motyw jako „motyw wyrzutów sumienia burmistrza” („das Motiv des Gewissensnot des Bürgermeisters”), co wydaje się bardzo trafną interpretacją. W. Wossidlo, *Karl Weis, „Der polnische Jude”. Populärer Führer durch Poesie und Musik*, [Opern-Bibliothek. No. 97], Leipzig b. r. [1905], s. 5.

langsam Recht breit, sehr energisch. ♩ = 72.
 Der Po - le kam...

(heftig) *ff*
 Mit al - ler Macht hör' ichs fort und
 ♩ = 92.

Sehr heftig drängend.
 (Er hält erschöpft inne, athmet schwer.)
 fort im In - nern sa - gen: Jetzt musst den Po - len Du er - schla - gen!
 ♩ = 144.

Przykład 7. Karel Weis, *Der polnische Jude*, akt II, scena 3. Mathis zeznaje przed sądem, relacjonując swoją decyzję o zabiciu Żyda; w partiach orkiestrowych motyw tajemnicy Mathisa, s. 137³³.

Drugi wielokrotnie pojawiający się w partyturze motyw muzyczny ma charakter ilustracyjny i wiąże się z odwzorowaniem odgłosów dzwonek u sań (przykład 8). Rzecz jasna, poza funkcją przypominającą historię przybycia polskiego Żyda owej zimy, także i ten motyw stanowi wyraz wyrzutów sumienia Mathisa. Ponieważ w niektórych sytuacjach dzwonki u sań słyszy tylko sam Mathis, można je uważać za przejaw strachu, imaginacji czy obłędu bohatera, co ponownie łączy narrację opery Weisa z przedstawieniami typowymi dla estetyki romantycznej.

Ze stylistyką niemieckiej opery XIX-wiecznej wiąże też operę Weisa dążenie do swoistej muzycznej wizualizacji, do dźwiękowego obrazowania przedmiotów czy zdarzeń. Symptomatycznym tego przykładem może być chociażby muzyczna ilustracja opalizującego złota i srebra, stanowiącego ozdobę czepek podarowanego Annette przez ojca. Refleksy światła odbijanego przez drogocenny metal przedstawiane są na zasadzie analogii poprzez szybkie przebiegi w wysokim rejestrze instrumentów dętych drewnianych i skrzypiec w *staccato* (przykład 9).

³³ Przykłady nutowe zostały zaczerpnięte z wyciągu fortepianowego opery opublikowanego przez wydawnictwo Maxa Brockhousa w Lipsku: K. Weis, *Der polnische Jude: Volskoper in 2 Akten*, Leipzig 1901, nr katalogowy M.B. 407.429.

Lebhaft. $\text{♩} = 132$.

klingen. Er - staunt

sa - hen wir uns an und Ma - this sprach:

Przykład 8. Karel Weis, *Der polnische Jude*, akt I, scena 4. Opowiadanie leśniczego Schmitta o „polskiej ziemie”; muzyczna ilustracja dzwonek w sań, s. 137.

Lebhaft bewegt. $\text{♩} = 138$.
 (Er zählt die Geldstücke und schichtet sie in einzelnen Häuflein.)

p *p* *mp*

Przykład 9. Karel Weis, *Der polnische Jude*, akt I, scena 7. Mathis liczący złote monety; obrazowanie blasku metalu w partiach orkiestrowych, s. 50.

W scenie sądu zwraca uwagę wykorzystanie instrumentacji zgodne z tradycjami romantycznymi: dla charakterystyki Annette Weis wprowadza brzmienia harfy – typowego instrumentu kobiecego. Z kolei w momencie składania zeznań przez Mathisa rozbrzmiewają organy, podkreślające ostateczny charakter sytuacji sądu. Tu i w innych miejscach opery zróżnicowane brzmienia orkiestrowe stanowią zasadniczy nośnik na-

pięcia wyrazowego i stają się jednym z głównych sposobów odwzorowania emocji bohaterów³⁴.

Głosy wokalne są prowadzone w całym utworze w sposób deklamacyjny, choć Weis nie stroni od bardziej zaokrąglonych i śpiewnych fraz, głównie w scenach z Christianem i Annette. W ich partiach dominuje liryczna melodyka, a także tonacja E-dur ewokująca sferę miłosną. Julius Korngold widział w dziele Weisa balansowanie pomiędzy dwoma stylami muzycznymi: tradycyjnym stylem operowym, w którym występują zamknięte formy muzyczne, oraz melodeklamacyjnym stylem wagnerowskim³⁵, co wydaje się celną konstatacją. Ważna rola w tworzeniu ekspresji przypada też odcinkom instrumentalnym, które służą realizacji scen pantomimicznych, zwłaszcza w drugim akcie opery³⁶.

Interesującą kwestię stanowi lokalny i narodowy koloryt dźwiękowy w tej operze. W kilku scenach *Polskiego Żyda*, głównie w scenie zaślubin, wprowadził Weis tańce ludowe. Jednak mimo umiejscowienia akcji opery w niemieckiej Alzacji kompozytor nie dążył do zaprezentowania elementów muzycznych idiomatycznie powiązanych z kulturą muzyczną tego regionu. Wprowadzone do opery tańce ludowe i chóry wieśniaków wykazują cechy metryczno-rytmiczne tańców popularnych w całym kręgu niemieckojęzycznym: ländlera (prototypu walca) i hopsera. Ten drugi taniec – utrzymany w tempie umiarkowanym i metrum 2/4 – jest niemiecką nazwą tańca zbliżonego do czeskiej polki bądź wręcz zidentyfikowanego z nią.

Takie sporadyczne nawiązania do czeskiej tradycji muzycznej, które kojarzą się w pewnym stopniu z muzyką ludową i jej stylizacjami typowymi dla stylu Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetany czy Zdenka Fibicha³⁷, wydają się z kolei jednak zbyt szczątkowe, by traktować je jako zamierzone stylizacje narodowe. Obecność burdonowego akompaniamentu w partiach chóralnych pogłębia skojarzenia z kręgiem ludowym, jednak nie służy wprowadzeniu konkretnego nacechowania narodowego. Również charakterystyka polskiego Żyda pozbawiona jest idiomatycznych cech muzycznych umożliwiających identyfikację narodową – w partyturze nie pojawiają się ani stylizacje orientalne charakterystyczne dla muzyki żydowskiej, ani elementy muzyki polskiej. A wzmiankowana parokrotnie „polska zima” kojarzy się co najwyżej z grozą i strachem, co zwiastują negatywnie nacechowane środki retoryczne – chromatyizacje i przebiegi półtonowe (przykład 10).

³⁴ „Zum eigentlichen dramatischen Ausdrucksträger wird das Orchester erhoben, das die Aktionen und Emotionen der Figuren seismographisch genau abzubilden sucht”. J. Paclt, *op. cit.*, s. 726.

³⁵ J. Korngold, *op. cit.*, s. 208.

³⁶ J. Paclt, *op. cit.*, s. 726.

³⁷ S. Stauss widzi nawet w partyturze *Polskiego Żyda* konkretne nawiązania do dzieł tych kompozytorów. Przykładem może być opracowanie muzyczne sceny zaręczyn Annetty z Christianem, które przypomina styl *Sprzedanej narzeczonej* Smetany. S. Stauss, *op. cit.*, s. 121.

Mathis (heftig zu Katharine). 127

Das glaubst Du nur! *Das glaubst Du nur!* *Das glaubst Du*
 Sopran. *Der Po-len - nacht!* *Der Win-ter - nacht!* *Der Po-len-*
 Alt. *Der Po - len - nacht!* *Der Win - ter - nacht!* *Der Po - len -*
 Ten. *nacht!* *Win - ter - nacht!* *Po - len - nacht!*
 Bass I. *win - - ter - nacht! Der Po - len - win - - ter - nacht! Der Po - len - win - ter -*
 Bass II. *- len - nacht!* *Win - - - - ter - nacht!* *Po - - - - len - win - ter -*

Przykład 10. Karel Weis, *Der polnische Jude*, akt II, scena 3. Sąd nad Mathisem; chromatykcje i przebiegi półtonowe jako muzyczny obraz „polskiej zimy”, s. 127.

Operowe wcielenia Polskiego Żyda – wątki i stereotypy

Obie realizacje operowe *Polskiego Żyda* pod wieloma względami wydają się podobne, co wynika w dużej mierze z faktu ich powstania w tym samym czasie i z nawiązania do tego samego źródła literackiego. Z pewnością obaj twórcy inspirowali się powagneworską estetyką muzyczną, której przejawy można odnaleźć głównie w wykorzystaniu techniki lejtmotywicznej oraz w konstrukcji języka harmonicznego, którego skomplikowanie służyło ewokowaniu poważnych treści dramatycznych. W obu dziełach szczególną siłą dramatyczno-muzycznego oddziaływania odznacza się scena koszmarnego snu Mathisa, silnie kontrastująca swą demoniczną aurą z atmosferą beztroskiej zabawy weselnej. Także charakterystyka postaci dramatu realizowana jest w analogiczny sposób, z nadaniem posępnych rysów osobie burmistrza i z wyeksponowaniem łagodnych cech osobowościowych pary narzeczonych. Dla obu twórców podstawową metodę muzycznego obrazowania akcji stanowi wykorzystanie romantycznych toposów kompozytorskich, stosowanie tonalności w funkcji znaczącej oraz kontrastowanie diatoniki i chromatyki w zależności od przedstawianych sfer ekspresyjnych. Biorąc pod uwagę wątki treściowe, sposób ich odwzorowania w dziele i charakterystykę muzyczną postaci, można stwierdzić, że utwory Erlangera i Weisa stanowią reprezentatywne przykłady późnoromantycznych muzycznych dzieł dramatycznych, będących kontynuacją estetyki XIX-wiecznej opery niemieckiej. Określenia gatunkowe „conte populaire d’Alsace” i „Volksoper” wskazują na analogiczne podejście obu twórców, którym bliska była idea opery o tematyce ludowej.

Ciekawsze są jednakże zakresy różnicujące oba utwory. Mniej znaczące w kontekście sposobów muzycznej narracji wydają się cechy zewnętrzne tych opracowań dźwiękowych, takie jak skomasowanie akcji dzieła Weisa w dwóch aktach i pozostawienie trzyaktowej wersji oryginału Erckmanna i Chatriana w operze Erlangera. Oczwistą kwestię stanowi odrębna stylistyka, wynikająca z przynależności obu kompozytorów i dzieł do różnych tradycji narodowych (francuskiej i czeskiej), co przejawia się np. w odmiennej budowie partii solowych czy innej strukturze rytmicznej.

Warto jednakże prześledzić rozwiązania dramatyczne i zwrócić chociażby uwagę na całkowicie odmienne potraktowanie kluczowej sceny sądu Mathisa. W operze Weisa ma ona charakter koszmaru sennego, w którym biorą udział osoby z otoczenia burmistrza; znając je z codziennego życia, Mathis próbuje z nimi negocjować. Zastosowane rozwiązanie dramaturgiczne, związane z rezygnacją z obecności hipnotyzera i hipnozy oraz przyjęciem przez sąsiadów funkcji oskarżycieli w sądzie, są przejawem dążenia do racjonalizacji zachowań Mathisa, który przeżywa typowy koszmar senny. Natomiast obecna u Erckmanna i Chatriana, i przejęta przez librecistów opery Erlangera, scena hipnozy to wyraz rodzącego się pod koniec XIX w. zainteresowania możliwościami poznania ludzkiej psychiki, co niedługo później doprowadziło do powstania psychoanalizy. W tej perspektywie porównanie obu dzieł ukazuje bardziej zachowawcze nastawienie librecistów Weisa i znacznie bardziej nowoczesne treści *Le Juif polonais* Erlangera.

Bardzo zróżnicowane wydają się kwestie dotyczące identyfikacji narodowej w obu dziełach. W operze Weisa przejęty z romantycznej opery niemieckiej język muzyczny zostaje w naturalny sposób połączony ze stylistyką czeskiej opery tego czasu, co zresztą było zjawiskiem dość typowym także dla estetyki Smetany czy Dvořáka. W rezultacie powstało dzieło atrakcyjne, ale dość typowe dla nurtu demonicznych oper XIX-wiecznych, których akcja rozgrywa się w środowisku wiejskim. Natomiast w operze Erlangera dostrzec można konsekwentne dążenie do wyrazistego zaprezentowania kategorii narodowych i lokalnych. Głównym sposobem staje się wykorzystanie cytatów z ludowej muzyki alzackiej i niemieckiej, a także częste wprowadzanie stylizacji tanecznych, dzięki którym – mimo francuskiego tekstu libretta – warstwa muzyczna opery służy dookreśleniu *couleur locale*³⁸. Interesująco prezentuje się także w tym utworze dźwiękowa charakterystyka polskiego Żyda, w której dostrzec można i cechy żydowskie, i polskie. Takich elementów nie zawiera w ogóle partytura Weisa, którą trzeba z tego względu określić jako bardziej konwencjonalną.

Wielka szkoda, że obie opery zniknęły – jak się wydaje, na trwałe – z repertuaru teatrów muzycznych. Zarówno ich atrakcyjna akcja, oryginalna i wypracowana kreacja Mathisa, jak i ciekawe charakterystyki muzyczne, stanowiące wyraz recepcji XIX-wiecznych stylów niemieckiej muzyki dramatycznej wzbogaconej o uwzględnienie stereotypów narodowych, mogłyby z pewnością znaleźć wielu odbiorców, zarówno wśród miłośników opery, jak i w kręgu profesjonalnych muzyków i muzykologów.

³⁸ Takie dążenie do wiernego przedstawienia środowiska, w którym rozgrywa się akcja dzieła, może być uważane za przejaw związków z weryzmem. W ten sposób interpretuje tę kwestię Arnold Jacobshagen w haśle *Erlanger Camille*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, red. L. Finscher, t. 6, Kassel–Basel 20001, szp. 438. Wątpliwości może jednak budzić rozszerzanie zakresu pojęcia weryzmu na kompozycje niezwiązane z tradycjami opery włoskiej.