

WARSZAWSKI TEATR OPEROWY
WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO
W LATACH 1778–1783

PIOTR MAKSYMOWICZ

WARSZAWSKI TEATR OPEROWY
WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

W LATACH 1778–1783

WYDAWNICTWO

UNIWERSYTETU

2025

GDAŃSKIEGO

Recenzent

Dr hab. Patryk Kencki, prof. PWSFTviT; ad. IS PAN

Redaktor Wydawnictwa

Izabela Pałasz-Alwasiak

Projekt okładki i stron tytułowych

Weronika Jastrzemska Angram Studio

Na okładce

Fragment obrazu *Premiera baletu Pyrrus*, [b.a.], 1790, olej na płótnie,
Muzeum Narodowe w Warszawie (Wikimedia Commons, domena publiczna)

Skład i łamanie

Maksymilian Biniakiewicz

Publikacja sfinansowana ze środków Prorektora Uniwersytetu Gdańskiego
ds. Badań Naukowych w ramach Programu Humanistyki Gdańskiej
oraz Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-731-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot

tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206

e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep/

Druk i oprawa

Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego

ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot

tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Wstęp.....	7
Rozdział I	
Opera warszawska lat 1774–1778 i jej wpływ na kształtowanie się osobowości artystycznej Wojciecha Bogusławskiego.....	11
1. Triumfy opery włoskiej na scenie teatru publicznego.....	11
2. Pierwsze spotkanie Wojciecha Bogusławskiego z operą.....	18
3. Warszawska sejmowa rozbiórka i odtworzenie teatru publicznego.....	25
4. Pomiędzy <i>opera buffa</i> i <i>opera seria</i> . <i>Dramma giocoso</i>	30
5. Zespoły aktorskie, baletowe i muzyczne w latach 1774–1778.....	32
6. Kapelmistrzowie i orkiestra teatralna.....	35
7. Włoski repertuar oper komicznych lat 1774–1778.....	44
8. Trzy <i>opery seria</i>	54
Przykłady muzyczne.....	57
Ilustracje.....	59
Rozdział II	
Pierwsze opery Wojciecha Bogusławskiego.	
<i>Nędza uszczęśliwiona</i> i <i>Dla miłości zmyślane szaleństwo</i>	65
1. Możliwości poszukiwań repertuaru operowego.....	65
2. Okoliczności powstania <i>Nędzy uszczęśliwionej</i>	69
3. Dwie wersje partytury Macieja Kamieńskiego.....	73
4. Muzyka a dramaturgia sceniczna w <i>Nędzy uszczęśliwionej</i>	76
5. Znaczenie <i>Nędzy uszczęśliwionej</i> dla kierunku rozwoju polskiej opery narodowej....	90
6. Polityka w romansie. <i>Dla miłości zmyślane szaleństwo</i>	94
7. Rola środków muzycznych w budowaniu dramaturgii scenicznej	
<i>Dla miłości zmyślane szaleństwo</i>	103
8. „Szaleństwo” jako metoda odzyskania wolności.....	111
9. Walory sceniczne <i>Nędzy uszczęśliwionej</i> i <i>Dla miłości zmyślane szaleństwo</i>	113
Przykłady muzyczne.....	116
Ilustracje.....	128

Rozdział III

Libretto i partytura. Słowo i muzyka w spektaklach operowych Wojciecha Bogusławskiego lat 1782–1783	133
1. Opera w początkach działalności teatru na Placu Krasieńskich	133
2. Sześć oper. Spektakle muzyczne Wojciecha Bogusławskiego w latach 1782–1783	141
3. <i>Fraskatanka</i>	142
4. <i>Szkoła zazdrosnych i Włoszka w Londynie</i>	154
5. <i>Czekina albo cnotliwa panienka, Don Juan albo ukarany libertyn,</i> <i>Wiesniaczka u dworu</i>	168
6. Rytm muzyki i rytm akcji scenicznej. Finały w Czekinie, <i>Don Juanie</i> i <i>Wiesniaczce u dworu</i>	177
Przykłady muzyczne	183
Zakończenie	199
Bibliografia	203
A. Źródła	203
B. Opracowania	205
Spis ilustracji	209
Indeks osobowy	211
Summary	215

Wstęp

Od samego początku działalności teatralnej Wojciecha Bogusławskiego spektakle operowe zajmowały w jego twórczości ważne miejsce. W latach 1778–1783, czyli od debiutu w Teatrze Narodowym za czasów dyrekcji Ludwika Montbruna do początków jego pierwszej dyrekcji tamże, na ogólną liczbę dwunastu przystosowanych przez niego do realizacji scenicznej dzieł osiem stanowiły opery. Były to – przygotowana we współpracy z Maciejem Kamińskim na podstawie pierwowzoru Franciszka Bohomolca – *Nędza uszczęśliwiona* oraz libretta przetłumaczone z języka włoskiego: *Dla miłości zmyślane szaleństwo*; *Fraskatanka, czyli dziewczyna zalotna*; *Szkoła zazdrosnych*; *Włoszka w Londynie*; *Czekina albo cnotliwa panienka*; *Don Juan albo ukarany libertyn* i *Wieśniaczka u dworu*. To właśnie opera – gatunek sceniczny, którego warstwa brzmieniowa opierała się na wzorcach estetycznych muzyki włoskiej – cieszyła się największym zainteresowaniem publiczności i przynosiła teatrowi największe zyski. Fenomenowi niezwykłego upodobania, jakim ówczesna publiczność darzyła ten rodzaj spektakli, można się doszukiwać między innymi w aspektach widowiskowych inscenizacji, w dużej mierze realizowanych za sprawą koherentnego powiązania semantycznej warstwy słownej z warstwą muzyczną, która przy pomocy zastosowanych środków kompozytorskich stawiała się ilustracją i komentarem akcji scenicznej.

Nie bez znaczenia pozostawały również głęboko zakorzenione upodobania estetyczne polskich spektatorów, którzy preferowali utwory utrzymywane we włoskiej tradycji muzycznej. Początki włoskiego teatru operowego w Rzeczypospolitej sięgają pierwszej połowy XVII w., gdy widowiska takie były prezentowane na dworze Wazów. W następnym stuleciu opera była również obecna na dworze saskim. Ten rodzaj widowiska uprawiano też na dworach magnackich, m.in. w rezydencji Ogińskich w Słonimiu czy Radziwiłłów w Nieświeżu. Mimo że spektakle wówczas wystawiane były przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców i odbywały się nieregularnie, stały się przyczynkiem do wyrobienia gustów muzycznych środowisk opiniotwórczych. Dla szerokiej publiczności w Polsce możliwość częstszego

uczestniczenia w przedstawieniach operowych pojawiła się dopiero po otwarciu – z inspiracji Stanisława Augusta Poniatowskiego – Teatru Narodowego w Warszawie.

Pierwsze próby prezentowania oper w języku polskim spotykały się początkowo z niezrozumieniem, u którego podstaw leżało powszechne przekonanie o „niemowliności” tego języka. W osiemnastowiecznej Europie analogiczne przeświadczenia były udziałem również innych społeczności i wynikały między innymi z odczuwanej przez słuchaczy i widzów potrzeby silnego zespolenia muzyki ze słowem. Przez długi czas w opinii ówczesnych popularne było przekonanie, że to zjawisko najlepiej zachodziło w twórczości kompozytorów związanych z estetyką szkoły neapolitańskiej. Jednym ze sposobów na dostarczenie repertuaru w językach narodowych, mogącego konkurować z popularnością zespołów muzyków i aktorów włoskich, było dokonanie tłumaczenia i przystosowania do warunków lokalnych najbardziej cenionych oper powstałych po południowej stronie Alp. Było to typowym zabiegiem w wielu europejskich ośrodkach teatralnych. W wyniku tej praktyki z czasem wyodrębniły się różne odmiany teatru muzycznego: francuska *opéra comique* i niemiecki singspiel. W dramatach muzycznych realizowanych w języku rodzimym bardzo długo śpiewano jedynie arie, recytatywy pozostawiając w wersji mówionej i pozostawiając je akompaniamentu muzyki. Wojciech Bogusławski, przygotowując repertuar muzyczny dla zespołu aktorów polskich, również korzystał z tej metody. Opery przez niego wystawiane często określano mianem śpiewogry, co jest odpowiednikiem niemieckiego pojęcia „Singspiel”.

Spektakle operowe wystawiane przez Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783 odegrały w historii teatru i literatury polskiej mniej znaczącą rolę niż te, które powstały w późniejszym czasie. Brak wśród nich inscenizacji, które wywołałyby tak silny rezonans społeczny, jak *Krakowiacy i Górale*. Dla rozwoju polskiego teatru muzycznego jest to jednak okres bardzo istotny. W szybkim tempie dokonało się przeniesienie osiągnięć estetycznych włoskiego teatru operowego na grunt polszczyzny, co umożliwiło wykształcenie się typu odbioru sztuki teatralnej, który zakładał współistnienie i wzajemne dopełnianie semantycznych znaków słownych z posiadającą naddane znaczenia – poprzez konwencje teatralno-muzyczne – instrumentalną i wokalną warstwą brzmieniową. Duże sukcesy pierwszych oper Wojciecha Bogusławskiego świadczą o powodzeniu jego poszukiwań artystycznych i dobrym rozeznaniu w upodobaniach widzów.

Celem książki jest prześledzenie sposobów powiązania semantycznej warstwy słownej tłumaczonych i inscenizowanych librett Wojciecha Bogusławskiego z brzmieniem muzyki oraz możliwego wpływu tej relacji na recepcję oper przez zgromadzoną na widowni publiczność. Aby tego dokonać, niezbędne jest przeprowadzenie równoczesnej analizy tekstu literackiego (libretta) oraz tekstu muzycznego (partytury). Wiadomo, że w czasie przygotowań do prawykonań oper Bogusławskiego aktorzy mieli do dyspozycji jedynie kopie rękopiśmienne. Wykorzystywane wówczas partytury i zapisy tekstu dramatycznego niestety bezpowrotnie utraciono; w większości zostały spalone przez okupacyjne wojska niemieckie 25 października 1944 r. razem z innymi zbiorami Biblioteki Ordynacji Kasińskich podczas przeprowadzonej

niezgodnie z warunkami kapitulacji akcji niszczenia polskich dóbr kultury w ramach represji po Powstaniu Warszawskim. Teksty librett zachowały się w polskich bibliotekach: były wydane w latach osiemdziesiątych XVIII w. w warszawskiej drukarni Piotra Dufoura. Z racji krótkiego odstępu czasowego od spektakli premierowych można domniemywać, że zapis ten jest bliski wersji, która została wykorzystana w trakcie inscenizacji. Spośród analizowanych oper Wojciecha Bogusławskiego jedynie partytura *Nędzy uszczęśliwionej* doczekała się muzykologicznej edycji krytycznej opartej na zachowanym dziewiętnastowiecznym odpisie i ukazała się drukiem w 1978 r.¹ Ten zapis nutowy zawiera jednak drugą wersję partytury, stworzoną przez kompozytora na potrzeby kolejnej, późniejszej od premierowej inscenizacji. Dla próby rekonstrukcji pierwotnego kształtu brzmieniowego pomocne okazuje się porównanie z zachowanym w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego rękopisem Macieja Kamińskiego, zawierającym jedynie tak zwany muzyczny „wyciąg” na instrument klawiszowy². W celu odtworzenia kształtu brzmieniowego późniejszych oper, będących tłumaczeniami utworów włoskojęzycznych, należy posłużyć się zachowanymi zapisami rękopiśmiennych partytur, o których wiadomo, że korzystano z nich przy różnych scenicznych realizacjach oryginalnych wersji włoskich librett. Należy się oprzeć na wersjach partytur jak najbardziej zbliżonych do tych, które mogły być znane Wojciechowi Bogusławskiemu.

Uważne studium zachowanych w różnych bibliotekach zapisów muzycznych oper: *Il Finto Pazzo per Amore*³, *La Frascatana*⁴, *La scuola de' gelosi*⁵, *L'Italiana in Londra*⁶, *La Buona figliuola*⁷, *Il Don Giovanni*⁸, *La Contadina in Corte*⁹ i porównanie ich z librettami Wojciecha Bogusławskiego przekonuje o na ogół dużej zgodności

¹ M. Kamiński, W. Bogusławski, *Nędza uszczęśliwiona*, red. A. Nowak-Romanowicz, P. Pożniak, Z. Wołoszyńska, Kraków 1978.

² M. Kamiński, *Nędza uszczęśliwiona*, rękopis w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, I.op/35.

³ A. Sacchini, *Il Finto Pazzo per Amore. Intermezzo Per Musica a quarto voci del Sig. [nora] Antonio Sacchini*, t. 1 i t. 2, rękopis w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, Mus. Hs17869/1-2 MUS MAG.

⁴ G. Paisiello, *La Frascatana. Commedia in 3 atti: Poesia di Anonimo. Musica di Giovanni Paisiello*, t. 1 i t. 2, rękopis w zbiorach Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella w Neapolu, Rari 3.2.9-10.

⁵ A. Salieri, C. Mazzolà, *La scuola de' gelosi*, rękopis w zbiorach Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek w Dreźnie, Mus.3796-F-510: AngS 162.

⁶ D. Cimarosa, *L'Italiana in Londra*, rękopis w zbiorach Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek w Dreźnie, Mus.3556-F-517.

⁷ N. Piccini, *La Buona figliuola*, rękopis w zbiorach Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek w Dreźnie, Mus.3264-F-9.

⁸ G. Albertini, *Il Don Giovanni*, rękopis w zbiorach Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini, Florencia, FI0035 F.P.T.1.

⁹ A. Sacchini, *La Contadina in Corte*, t. 1 i t. 2, rękopis w zbiorach Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella w Neapolu, NA0059 31.4.20-21, stara: Rari Cornicione 1-2.

struktury muzycznej z układem tekstu dramatycznego. Zestawienie ze sobą włoskiej partytury i polskiego przekładu pozwala na przeprowadzenie konkordancji poszczególnych scen i kwestii aktorskich. Tym pośrednim sposobem dają się odtworzyć możliwe połączenia tekstu polskiego libretta z partyturą. Dzięki słowom włoskiego oryginału można zrekonstruować wzajemne związki muzyki z tekstem libretta Wojciecha Bogusławskiego. Dla próby rekonstrukcji oświeceniowego sposobu odbioru analizowanych dzieł scenicznych pomocna może być silnie związana z teatrem muzycznym, wywodząca się z baroku, ciągle rozwijana i popularna w tym czasie teoria afektów muzycznych. Oparta na wyrosłych z siedemnastowiecznego racjonalizmu próbach konstruowania konwencjonalnego systemu estetycznego przez długi czas pozostawała jednym z najważniejszych narzędzi do komponowania, światomego słuchania i rozumienia – wyrastającej przecież z zasad retorycznych – tak zwanej „mowy dźwięków”.