

JAKUB CHACHULSKI
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

ECHO W LESIE JÓZEFA ELSNERA I WOJCIECHA PĘKALSKIEGO –
PÓŹNY POGŁOS WŁOSKIEGO INTERMEZZA NA WARSZAWSKIEJ
SCENIE NARODOWEJ?

W poświęconej historii polskiego spektaklu jednoaktorskiego pracy Jana Ciechowicza znaleźć można rozdział dotyczący niskiej, komiczno-farsowej gałęzi polskiego monodramu¹. Początek jej odnajduje polski teatrolog w warszawskim teatrze muzycznym pierwszej dekady XIX w., tropiąc zawiązki „bakcyła monodramu” (sformułowanie Ciechowicza) wśród tych komediooper Ludwika Adama Dmuszewskiego, które – jak słynne *Siedem razy jeden* z muzyką Józefa Elsnera – pomyślane zostały jako pretekst dla wszechstronnego opisu głównego aktora. Pierwsze sztuki rzeczywiście monodramatyczne pojawiają się w tej linii zaraz potem, w postaci dwóch solowych „intermezzów” napisanych dla aktora i śpiewaka Jana Nepomucena Szczurowskiego: *Kapelmajstra polskiego* Dmuszewskiego z muzyką Joachima (Gioacchino) Albertiniego (1808) i *Baterii o jednym żołnierzu* Alojzego Żółkowskiego (ojca) z muzyką Karola Kurpińskiego (1817). Zatrzymując się dłużej nad librettem *Baterii* (utwór Dmuszewskiego i Albertiniego nie zachował się w żadnej postaci), Ciechowicz staje przed włoskim terminem z pewnością, jak się zdaje, bezradnością, konstatując z jednej strony brak cech odróżniających dziełko Żółkowskiego od komediooper, z drugiej fakt, iż określenia „intermezzo” nie usprawiedliwia także miejsce sztuki w układzie wieczoru, którego stanowiła punkt ostatni².

Wydawać by się mogło, iż problem intermezza jako scenicznego gatunku muzycznego w muzyce polskiej, a ściślej rzecz biorąc, w operowo-teatralnym środowisku warszawskim pierwszych dekad XIX w., z natury rzeczy należeć powinien do muzykologii. To, iż nie został on nigdy przez tę dyscyplinę rozpoznany i postawiony, wiązać należałoby chyba z kilkoma okolicznościami: stosunkowo niedużą liczbą takich utworów, z których część – o czym za chwilę – nie była nigdy przez muzykologów

1 Jan Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984, s. 64–80.

2 Ibid., s. 72–73.

identyfikowana jako intermezza, faktem, iż większość z nich nie zachowała się, wreszcie charakterystyczną dla epoki mnogością terminów, jakimi z dużą swobodą określano komiczne jednoaktówki złożone z potocznej prozy inkrustowanej śpiewami, przez polskich muzykologów ostatecznie często *en masse* zaliczanymi do komedioopery.

Na tenże rok 1808, w którym powstał pisany z myślą o Janie Nepomucenie Szczerowskim³ *Kapelmajster polski*, datują się trzy jednoaktówki Elsnera przeznaczone, jak dowiadujemy się z *Sumariusza*⁴, dla Szczerowskiego i jego żony: *Echo w lesie* do libretta Wojciecha Pękalskiego, *Szewc i krawcowa* (*Szewc i krawcówna*) z tekstem Jana Drozdowskiego oraz *Żona po drodze* do słów tegoż autora. Do grupy tej doliczyć należałoby powstały dwa lata później, znów we współpracy z Pękalskim, *Benefis* (tu przewidywanymi wykonawcami byli Bonawentura Kudlicz i Dmuszewski). W dyskursie muzykologicznym te cztery utwory funkcjonują jako „duodramy” – określenie zaczerpnięte z pisanego przez Elsnera w latach czterdziestych *Sumariusza* – mamy jednak wszelkie powody by przyjąć, iż trzydzieści lat wcześniej zarówno w intencjach twórców jak i w praktyce teatralnej określane były one jako „intermezza”. Termin ten znajdujemy w rękopisach librett (*Echo w lesie*⁵), w doniesieniach prasowych i na afiszach (*Benefis*, *Echo*⁶) wreszcie, co najciekawsze, w dwuczęściowym szkicu o historii polskiej opery opublikowanym przez Elsnera w *Allgemeine Musikalische Zeitung* w roku 1812 (*Echo*, *Szewc i krawcowa*, *Benefis* – o czwartym utworze nie ma tam mowy)⁷. Tekst ten, napisany przez Elsnera dla renomowanego niemieckiego periodyku muzycznego, o tyle jest ciekawy, iż wśród granych w Warszawie komicznych jednoaktówek konsekwentnie rozróżnia tam kompozytor komedioopery, tłumaczone jako „Liederspiel” – sporadycznie „Operetta” (tak o *Siedem razy jeden*) – przekładane z francuskiego jednoaktówki określane po prostu jako „opera w 1 akcie” (*Urojenie i rzeczywistość* z 1805 r., *Stary trzpiot i młody mędrzec* z 1808 r.) – oraz właśnie intermezza⁸. Opatrzonych takim określeniem gatunkowym utworów nie znajdziemy wśród pol-

3 Bas Jan Nepomucen Szczerowski był jednym z najlepszych, jeśli nie najlepszym śpiewakiem – choć nie najlepszym bynajmniej aktorem – warszawskiej sceny narodowej od pierwszych lat XIX w. do roku 1839 (wcześniej w kilku kolejnych zespołach Bogusławskiego od 1788 r.). Jego żona, Joanna z Gamalskich, dołączyła do zespołu Bogusławskiego we Lwowie w 1796 r., występowała do 1817 r., była czołową aktorką komiczną w typie subretki, także śpiewaczką, zob.: *Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765–1965*, red. Zbigniew Raszewski i in., Warszawa 1973, s. 702–704.

4 Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, przekł. Kazimierz Lubomirski, Kraków 1957, s. 46.

5 *Echo. Intermezzo Originalne przez W. P. z Muzyką J. Elsnera*, zach. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rękopis, sygn. I 10164.

6 Zob.: Eugeniusz Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, Wrocław 1954 (= Materiały do dziejów teatru w Polsce 4), s. 249, 258; także *Pamiętnik Warszawski* 1 (1810) nr 2, s. 273–275.

7 „Die Oper der Polen”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 14 (1812) nr 20 z 13 V, s. 323–331; „Geschichte des polnischen National-Theaters in Warschau”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 14 (1812) nr 50 z 9 XII, s. 807–818.

8 Fakt ten uciną chyba ostatecznie kwestię możliwości używania terminu „komedioopera” dla jednoaktówek Elsnera nienazwanych tak przez samego kompozytora – w rozumieniu Elsnera i Dmuszewskiego komedioopera była ściśle określonym gatunkiem definiowanym od strony muzycznej przez wyłączenie użycie prostych „piosneczek”, dość dokładnie odpowiadając francuskiej *comédie à couplets*.

skiej twórczości związanej ze sceną narodową i zespołem Bogusławskiego sprzed końca XVIII w., ani też – poza wymienionymi tu utworami – w repertuarze sceny narodowej z l. 1799–1815, uwzględnionym w opracowaniu Szwankowskiego⁹. Skąd wziął się więc nagły i niezbyt trwały urodzaj na określane włoskim terminem utwory w teatrze warszawskim około roku 1808? Czym miały odróżniać się intermezza od popularnych komediooper? (Jak się zdaje, różnica ta odeszła w zapomnienie do roku 1817, w którym duet Żółkowski–Kurpiński po siedmioletniej przerwie tworzy ostatni okaz warszawskiego intermezza, niczym już, zdaniem Ciechowicza, nie odbiegający od komediooper¹⁰.) Jaka była tu rola Szczurowskiego, wykonawcy wszystkich tych utworów poza jednym, i Elsnera – autora muzyki znaczącej większości z nich?

Pewne wskazówki znajdujemy w *Sumariuszu* Elsnera, a znacznie pełniejsze – we wspomnianym szkicu z lipskiego periodyku muzycznego. Píše tam kompozytor, iż utwory dla małżeństwa Szczurowskich pisał z myślą o planowanej przez nich podróży artystycznej, i że myśl o tym przedsięwzięciu podsunął parze aktorów warszawski występ „znanego basisty Elmenreicha”. Idzie tu o Alzaticzyka Johanna Baptistę Ellmenreicha, aktora i śpiewaka, który, jak dowiadujemy się dziś z zachowanych anonsów prasowych, występował w Warszawie na przełomie 1805–06 r.¹¹. Wyjątkowo ceniony w całej Europie *basso buffo* w prawdziwie włoskim stylu, znany był zarówno z niezwykle pięknego, głębokiego głosu (jak twierdził Fétis, był to najpiękniejszy bas swojego czasu), jak i fenomenalnych zdolności komicznych – zapamiętany jako kapitalny Pappageno i Leporello, wywołał także sensację, śpiewając „włoskie intermezza” w Paryżu w 1801 r.¹².

W teatrze warszawskim wystąpił 7 I 1806 r. z „włoskim intermezzem z muzyką przez siebie ułożoną, pod tytułem *Szewc zakochany*”¹³. Tytuł ten z pozoru nie mówi wiele, w ówczesnej prasie niemieckiej znajdziemy jednakowoż liczne ślady występów Ellmenreicha z „włoskim intermezzem” *Der lustige Schuster* – szewc zatem nie „zakochany” lecz „wesoly” – przy czym jako autor muzyki podany jest w kilku przypadkach Domenico Cimarosa. Chodziłoby więc zapewne o niemieckojęzyczną wersję intermezza

9 E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*.

10 Tezę tę, w świetle tego co wiemy o *Echu* – a pośrednio i hipotetycznie o innych intermezzach Elsnera pisanych, podobnie jak *Bateria*, dla Szczurowskiego – warto byłoby zweryfikować na podstawie zachowanych częściowo w Bibliotece Jagiellońskiej głosów orkiestrowych *Baterii* (sygn. Muz. Rkp. 24 III) – choć libretto rzeczywiście zawiera jedynie teksty o charakterze komediooperowych śpiewek. Libretto *Baterii* z Biblioteki Jagiellońskiej dostępne online: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/602541>, dostęp 2 II 2020.

11 *Gazeta Warszawska* II (1806) nr 4, dodatek; *Gazeta Warszawska* 10 (1805) nr 104, dodatek.

12 Wszystkie informacje o Ellmenreichu podają za dwoma źródłami: Karl-Josef Kutsch, Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, t. 4, Berlin 2012, s. 1321–1322; Joseph Kürschner, *Ellmenreich, Johann Baptist*, w: *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 6, Leipzig 1877, s. 57–58, wersja online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd103886362.html#adbcontent>, dostęp 2 II 2020. Oceny Fétisa przywoływanej przez pierwsze z nich nie udało mi się zlokalizować.

13 *Gazeta Warszawska* II (1806) nr 4, dodatek

*Il calzolare*¹⁴. Co jeszcze ciekawsze, alzacki bas z reguły wykonywał ten utwór w parze z innym, znacznie lepiej dziś znanym muzycznym monodramem Cimarosy – intermezem *Il maestro di capella*¹⁵. Być może oba utwory miał Ellmenreich w repertuarze zarówno w oryginalnej postaci (skoro występował z nimi w Paryżu), jak i we własnej adaptacji lub przeróbce na język niemiecki – ślady niemieckiego *Kapellmeistra* zresztą zachowały się¹⁶. (Wedle doniesień prasowych w Warszawie to drugie intermezzo wykonał Ellmenreich kilka dni wcześniej, 30 XII 1805 r., w Pałacu Radziwiłłowskim¹⁷.) Trudno powiedzieć, jak daleko szły te adaptacje – w warszawskiej gazecie o Cimarosie nie wspomniano, anonsując tak *Szewca*, jak i *Kapelmajstra* jako własne kompozycje śpiewaka¹⁸.

Obraz powoli rozjaśnia się i klaruje. Monodramatyczne, utrzymane we włoskiej stylistyce późnej opery *buffa* występy Ellmenreicha musiały wzbudzić silny ferment w warszawskim środowisku operowym, ukazując możliwości wiążące się z teatrem powściągliwym budżetowo – minimalna zapewne dekoracja, skromne środki wykonawcze – lecz opartym na ekspozycji komiczno-wokalnej wirtuozerii nielicznych wykonawców. Szczurowscy – pierwszy bas i naczelną subretka warszawskiego zespołu – postanowili, jak się zdaje, pójść w ślady Ellmenreicha, w czym Elsner zdecydował się im pomóc – być może nie darmo, lecz na pewno z ochotą, znając jego predylekcję do opery włoskiej i doświadczenie w stylu *buffo* widoczne w *Sultanie Wampumie* i, w nieco mniejszej mierze, heroikomicznych *Amazonkach*¹⁹. Choć

- 14 Intermezzo nie zachowało się, zob. wykaz kompozycji Cimarosy w *Grove Music Online*: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05785>, dostęp 2 II 2020. Szwankowski podaje – bez dokładniejszych informacji – iż intermezzo to grano w Warszawie. Być może chodzi mu o występ Ellmenreicha, raczej jednak o występ przejeźdnego niemieckiego artysty Wagnera w 1816 r., zob.: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 318. *Grove* określa *Il Calzolare* jako arię, zachowana jednakże recenzja z występu Wagnera, pióra jednego z warszawskich Iksów, stwierdza, iż utwór był „po większej części na recytatywach oparty”, zob.: *Recenzje teatralne towarzystwa Iksów*, red. Jacek Lipiński, Wrocław 1956 (= Materiały do dziejów teatru w Polsce 1), s. 155. Sądząc z niemieckiego tytułu, utwór Cimarosy mógł być jakąś monodramatyczną wariacją na temat popularnej angielskiej *ballad opera Merry Cobbler* Charlesa Coffeya, której recepcja w świecie niemieckojęzycznym (wraz z jej pierwszą częścią *Devil to Pay*) wywarła istotny wpływ na początki singspielu. Najpopularniejszym z niemieckich opracowań był singspiel *Der lustige Schuster* J.A. Hillera.
- 15 Zob. np. notki o występach Ellmenreicha w Bremie w 1792 r. (*Dramaturgische Zeitschrift, erster Stuck*, Hannover: Pockwitz 1793, s. 162), w Altonie w 1796 r. (*Annalen des Theaters, ziebzehntes Heft*, Berlin: Maurer 1796, s. 30) i Würzburgu w 1804 r. (*Würzburger Theater-Almanach: auf d. Jahr 1810, erster Jahrgang*, Würzburg: Bonitas 1810, s. 6). Co ciekawe, te z Bremy przeczą dacji *Il Calzolare* podanej w *Grove Music Online* (zob. przyp. 14).
- 16 Marsz z intermezza o tym tytule przypisywanego Ellmenreichowi, sądząc po incipicie nie pochodzący z intermezza Cimarosy, zachował się w odpisie i drukowanej antologii, zob. katalog RISM: <https://opac.rism.info/search?id=530001583>; <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=1001099544>, dostęp 2 II 2020.
- 17 *Gazeta Warszawska* 10 (1805) nr 104, dodatek.
- 18 Tak też przedstawia sprawę Magdalena Kwiatkowska, zob. tejże, „Życie muzyczne Warszawy (1795–1806)”, w: *Szkie o kulturze muzycznej XIX w.*, red. Zofia Chechlińska, t. 5, Warszawa 1984, s. 68, 78, 80.
- 19 Por.: Jakub Chachulski, „Zły smak i gminna przesada». Kilka uwag o muzyczno-dramatycznej konstrukcji opery *Sultan Wampum* Józefa Elsnera na tle oryginalnego libretta Augusta von Kotzebue”, *Muzyka* 64 (2019) nr 4, s. 18–27; oraz tegoż: „Heroiczne – komiczne – sentymtalne. Muzyczny obraz Amazonek w najstarszej zachowanej operze Józefa Elsnera i Wojciecha Bogusławskiego”, *Studia Chopinowskie* 2 (2019) nr 4, s. 7–29.

w swym objazdowym repertuarze generalnie oparli się Szczurowscy na formule duodramy, powstał również zasadniczo monodramatyczny *Kapelmajster polski* Albertiniego z wiodącą rolą Szczurowskiego naśladowującego muzyków różnych narodowości²⁰. Decyzja o zwróceniu się do starego, niegdyś królewskiego kapelmajstra Albertiniego, raczej już nieaktywnego (Elsner w *Sumariuszu* zwraca uwagę na jego predylekcję do *dolce far niente*²¹) i zasadniczo niezwiązanego w tym czasie z warszawska scena, odczytywać należałoby chyba jako kolejne potwierdzenie zwrotu ku włoskiej stylistyce *buffo*. Nazwisko twórcy wciąż grywanego w Warszawie – choć pozostającego w cieniu arcydzieła Mozarta – *Don Giovanniego* z pewnością podnosiło wiarygodność anonsów prasowych głoszących, iż *Kapelmajster* napisany jest „na wzór intermezzów włoskich”²².

Obraz dopełnia wreszcie kolejna informacja podana przez Elsnera w *Allgemeine Musikalische Zeitung*: poza repertuarem napisanym specjalnie na tę okazję Szczurowscy wzięli ze sobą w artystyczną trasę jeszcze jeden utwór, a była to *La serva padrona* – sławne włoskie intermezzo grywane w głównych miastach Europy przez całą II poł. XVIII wieku. Za czasów stanisławowskich wystawiano w Warszawie zarówno oryginalne intermezzo Pergolesiego, jak i nowszą kompozycję Paisiella, powstałą do oryginalnego libretta w 1781 r. w Petersburgu – to ostatnie w polskiej adaptacji Bogusławskiego, z której najpewniej skorzystali Szczurowscy.

~

Tego, co dość ogólnie nazwać wolno operowym stylem *buffo*, w pierwszej dekadzie XIX stulecia ze sceny warszawskiej wciąż usłyszeć można było dość dużo; rzadziej jednak w typowych dla gatunku komediowych utworach o zasadniczo obyczajowej tematyce – to repertuarowe pozostałości oper spolszczanych przez Bogusławskiego w czasach stanisławowskich – częściej w nowszych, wchodzących już z reguły po przełomie wieków na polską scenę kompozycjach o charakterze „mieszanym”,

20 Jest to pewna zmiana w stosunku do koncepcji nieznanego dziś librecisty Cimarosi, który swą akcję oparł na przedstawieniu kłopotów kapelmistrza ze zdyscyplinowaniem muzyków. Pomysł parodystycznego przedstawienia stylów narodowych mogła zainspirować aria „De tous les pays” z wystawianej z ogromnym powodzeniem w Warszawie od roku 1807 opery *Le calife de Bagdad* F.-A. Boieldieu. Polski przekład tej arii przedrukowano, jako jedyny fragment warszawskiej adaptacji, w *Dykcjonarzyku teatralnym* Dmuszewskiego i Żółkowskiego (Poznań: Dekker i Kompania, 1808, s. 59–60); druk ów dokumentuje fakt wzbogacenia oryginalnej muzyki o dodatkowy fragment w „stylu polskim”, z pewnością dopisany przez Elsnera. Jak dowiadujemy się z relacji prasowej, monodram Dmuszewskiego i Albertiniego także kończy się śpiewem „polskiego poloneza”, zob.: *Gazeta Warszawska* 13 (1808) nr 87, dodatek.

21 J. Elsner, *Sumariusz*, s. 103.

22 Ibid. Szwankowski odnotowuje tylko trzy przypadki współpracy Albertiniego z teatrem warszawskim w l. 1799–1815 (kompozytor zmarł w roku 1812): wznowienie *Don Giovanniego* z dodatkami nowych numerów pod dyktando kompozytora (1803 r.), „balet i śpiewy” dopisane do opery *Filuteria* P. Guglielmiego (1806 r.), oraz właśnie *Kapelmajster polski*, zob.: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 254, 261, 271.

jak *Król Teodor w Wenecji* Paisiella, *Axur* Salieriego (spolszczony jeszcze w czasach stanisławowskich) i tegoż *Palmira królowa Persji* czy *Flet czarnoksiężski* Mozarta. Zasadniczy ciężar tych utworów spoczywa na elementach skłaniających się już ku gustom rodzącej się epoki – melodramatycznej bądź przygodowej intrydze, egzotycznej lub czarodziejskiej tematyce, inscenizacyjnym przepychu *grand spectacle*. Pierwiastek muzycznego komizmu nie stanowi już esencji dramatu, lecz jest swoistym ubarwiającym całość dodatkiem, funkcjonującym w obcym niejako środowisku.

Pomysł wskrzeszenia intermezza na scenie warszawskiej w roku 1808 jest więc rewolucyjny w tym sensie, iż postuluje zwrot ku odsuniętej na drugi plan istocie muzycznego stylu *buffo* – ekspozycji pierwiastka niskiego komizmu wyartykułowanego wokalnie i wcielonego w złożoną tkankę muzyczną. Ów powrót do czysto komicznej muzycznej „małej formy” dokonuje się jednakże w zmienionym już kontekście teatralnym: miejsce obyczajowej jednoaktówki komicznej zajęte jest przez powstałą niedawno komediooperę Dmuszewskiego. Na gruncie nowego gatunku, podobnie jak i na gruncie pozbawionej elementu muzycznego jednoaktówki komicznej, bujnie krzewi się eksponowany element „czystej” aktorskiej wirtuozerii, zwany (teatralnym) stylem *brillant*²³ – zbiegający się faktycznie z tendencjami opisywanymi przez Ciechowicza jako ciężącymi ku monodramatowi (patrz pierwsze zdania niniejszego artykułu). Trudno oprzeć się myśli, iż dla warszawskich twórców decyzja zdania się na formułę budżetowo oszczędnej, niewielkiej sztuki muzycznej opartej jedynie na aktorskiej i wokalne *vis comica* nie leżałaby w ogóle w perspektywie dostępnych wyborów, jeśli nie wpisywałyby się harmonijnie w te zjawiska; w pierwszym rzędzie zaś w rozkwit komedioopery, której polskie intermezzo miało zapewne być siostrą – młodszą, lecz pod względem muzycznym nieporównywalnie bogaciej uposażoną.

ECHO W LESIE – LIBRETTO WOJCIECHA PĘKALSKIEGO

Z wymienionych utworów jedynie *Echo w lesie* – zwane także po prostu *Echo* bądź *Echo, czyli noc w lesie* – dotwało do dzisiaj w stanie zasadniczo kompletnym. W odróżnieniu od późniejszego przekazu muzyki (o którym nieco niżej) zachowany rękopis libretta²⁴ związany jest bezpośrednio z premierą dzieła, o czym świadczy wpis warszawskiego cenzora teatralnego Jakuba Adamczewskiego z 18 III 1808 r.; kolejny wpis, dany przez cenzora krakowskiego Jana Mieroszewskiego w 1814 r., pozwala domyślać się, iż egzemplarz ten towarzyszył Szczurowskim w czasie ich gościnnych występów w tym mieście²⁵. Potem rękopis – już bez małżeństwa aktorów-śpiewaków (Szczurowska porzuciła scenę w 1816 r.) – trafił do Lwowa, gdzie posłużył wystawie-

23 Zob. np.: Dobrochna Ratajczakowa, „Styl polski w teatrze lat trzydziestych XIX wieku”, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski, Janina Tatarska, Poznań 2000, s. 92.

24 Zob. przyp. 5.

25 Zob.: *Słownik biograficzny teatru*, s. 703–704.

niu dziełka w roku 1832 (wpis cenzorski Konstantego Lorenziewicza z 1831 r.), i tam już pozostał, wracając do Polski już po II wojnie światowej jako część zbiorów Biblioteki Teatru Lwowskiego²⁶.

Konstrukcja intrygi jest tyleż prosta co błyskotliwa. Błądząc po ciemnym lesie, spotykają się gajowy Lubin i jego żona Doryna; nie rozpoznawszy się, podejmują flirt: gajowy podaje się za księżęcego koniuszego, jego żona zaś za Rozynę, córkę zamożnego wójta. Wszystko toczy się gładko aż do momentu, gdy zza chmury pokazuje się księżyc: zdemaskowani małżonkowie wybuchają wzajemnymi oskarżeniami kulminującymi w histerycznej kłótni, groźbie rękoczynów, wreszcie patetycznych deklaracjach „odejścia w świat” bądź podjęcia klasztornej pokuty – ostatecznie jednak chwila raczej pragmatycznej refleksji o dalszym losie ich wspólnego gospodarstwa prowadzi do finałowego pojednania.

Motywy przebrania, omyłek i rozpoznań należały oczywiście do palety obiegowych konwencji komediowych gatunków operowych tak osiemnasto- jak i dziewiętnastowiecznych, koncepcja dramatyczna libretta Pękalskiego ma jednak cechy istotnie odróżniające ją od współczesnych jej komedii przebieranek, jak chociażby *Siedem razy jeden* Dmuszewskiego. Elegancka, zwarta symetria dramatu przywodzi na myśl ten nurt komedii osiemnastowiecznej, który estetyczną doskonałość zawilej, lecz regularnie, niemal geometrycznie zbudowanej intrygi wraz z kunsztownie zaplanowanym przeprowadzeniem jej w czasie, stawiał ponad realizmem i prawdopodobieństwem psychologicznym. Poprowadzenie akcji w ten sposób, iż każda z dwojga postaci, z początku doskonale bawiąca się sytuacją, ostatecznie dowiaduje się, iż sama padła ofiarą mistyfikacji, zarazem zdobywając niepożądaną wiedzę o sobie i współmałżonku, przywodzi na myśl to, co Charles Rosen nazwał „komedią psychologii eksperymentalnej” – nurt mający swój początek w twórczości Pierre’a de Marivaux, prezentującego swoich bohaterów jako niemalże kukielki, bezwiednie układające się w urzekający regularnością symetrii „system zamknięty”, poruszane sznurkami spoczywającymi w ręku tego, kto posiadał dostateczną znajomość niewzruszonych praw natury ludzkiej. Tęgo rodzaju symetryczne „układy zamknięte” pojawiają się w kilku produkcjach prominentnych twórców wiedeńskiej opery *buffa* końca XVIII w.: *La scuola de’ gelosi* C. Mazzoli z muzyką Sallieriego, *La grotta di Trofonio* G.B. Castiego z muzyką tegoż – oraz, nade wszystko, *Così fan tutte* Lorenza Da Ponte i Mozarta²⁷. Zręczność, z jaką Pękalskiemu udało się

26 Rękopis zawiera liczne pieczęcie teatralnych bibliotek lwowskich i lwowską sygnaturę; brak pieczęci i sygnatur warszawskich nie świadczy o braku związków rękopisu ze stołeczną sceną, jako że warszawskie zbiory teatralne oznaczono po raz pierwszy po roku 1822, zob.: Sonia Wronkowska, „Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji”, *Rocznik Biblioteki Narodowej* 45 (2014), s. 47–77, zob. s. 54.

27 Zob.: Charles Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przekł. Rafał Augustyn, Kraków 2014, s. 379–380. Mary Hunter, nieco inaczej definiując tę grupę, dołącza do niej *Larbore di Diana* Martina y Soler i Da Pontego, zob. tejeż, *The Culture of Opera Buffa in Mozart’s Vienna. Poetics of Entertainment*, Princeton 1999, s. 247–272.

stworzyć swoistą miniaturę tego modelu, ograniczając się do dwóch realnych i dwóch „wirtualnych” postaci, zasługuje na podziw.

Czytelnym sygnałem zdystansowania się od komediooperowego realizmu obyczajowego (skądinąd obecnego w potocznej prozie dialogów mówionych) i zbliżenia do skonwencjonalizowanego świata osiemnastowiecznej opery²⁸ są imiona obojga bohaterów. Lubin to przede wszystkim bohater wielokrotnie dramatyzowanej i umuzycznianej powiastki moralnej Jeana-François Marmontela *Annette et Lubin*, swoisty paradygmat postaci sielankowej; warszawska widownia imię to kojarzyła zapewne w pierwszym rzędzie ze spolszczonej przez Bogusławskiego pastoralnej opery *buffa Piękność z uczciwością rzecz rzadka*²⁹. Pasterza Lubina grał w niej Wojciech Bogusławski. Imiona Doryna i Rozyna (wł. Dorina i Rosina) z kolei przewijają się przez liczne opery *buffa* II poł. XVIII w., przy czym to pierwsze noszone jest głównie przez służące, drugie zaś przez sentymentalne bohaterki wplątane w intrygę miłosną, także te należące do sfer wyższych, jak hrabina z *Cyrulika sewilskiego* i *Wesela Figara*³⁰. Dla teatralnego erudyty Doryna podająca się za Rozynę stanowi komunikat dość czytelny, choć trudno powiedzieć, ile aluzje te mogły mówić mniej wyrobionej części ówczesnej publiczności³¹.

Wywodząc konstrukcję dramatyczną *Echa* z jednego z nurtów osiemnastowiecznej opery *buffa* nie powinniśmy pominąć podstawowej różnicy, jaką jest brak w librecie Pękalskiego pociągającego za sznurki „filozofa”, *spiritus movens* intrygi – Don Alfonso, Trofoniusza czy Porucznika z trzech wspomnianych wcześniej oper. Ich miejsce zajmuje przyroda: sceneria mrocznego lasu, zamykająca postaci dramatu w oderwanym od codziennej rzeczywistości świecie i kusząca możliwościami, jakie daje anonimowość leśnych ciemności – w końcu jednak, przewrotnie, światłem wychodzącego zza chmur księżycy demaskująca oszustwa bohaterów. To już elementy w tonie swej nastrojowości nowsze, wskazujące na upodobania rodzącej się epoki,

28 O sielankowości *Echa* pisała już (raczej ogólnikowo) Alina Nowak-Romanowicz, zob. tejeż, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957, s. 126–127.

29 Tytuł oryginalny *Una cosa rara*, libretto Lorenzo Da Ponte, muzyka Vincente Martín y Soler. Była to jedna z najpopularniejszych oper wiedeńskich końca XVIII stulecia. Premiera polskiej adaptacji miała miejsce w 1794 r.; grana później w l. 1800–04 i 1806, zob.: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 299.

30 Wśród ważniejszych dzieł, imię Rosina, poza dwoma wymienionymi, występuje w operach: *Il signor dottore* (C. Goldoni/D. Fischietti, 1758), *La finta semplice* (C. Goldoni/W.A. Mozart, 1769), *La vera costanza* (F. Puttini/P. Anfossi, 1776, toż samo libretto z muzyką J. Haydna, 1779); Dorina natomiast w: *Le Nozze* (C. Goldoni/B. Galuppi, 1755), *L'Amante di tutte* (A. Galuppi/B. Galuppi, 1760), *Fra i due litiganti il terzo gode* (C. Goldoni/G. Sarti, 1782, wystawiana po polsku w Warszawie), *Il Marito disperato* (G. Lorenzi/D. Cimarosa, 1785), *Il Ratto della sposa* (G. Martinelli/P.A. Guglielmi, 1768). Imiona te w podobnych kontekstach funkcjonują w komedii i operze francuskiej (np. *Les moissonneurs* i *Le caprice amoureux* Ch.-S. Favarta).

31 Sama przynależność imienia Rozyna do skonwencjonalizowanego świata sentymentalnej sielanki nie budziła chyba wątpliwości, by wspomnieć tylko liryki Franciszka Karpińskiego *Trzeba się kochać* (cały incipit: „Trzeba się kochać, słodka Rozyno”) i *List do Rozyny* (oba umuzycznione jako pieśni J. Elsnera).

a przecież użyte w ujmująco konserwatywny (co w tym przypadku znaczy przede wszystkim: umowny) sposób – i w takimże celu, jakim było stworzenie dogodnych warunków do psychologicznego eksperymentu na naturze ludzkiej. Nierozpoznanie się rozmawiających ze sobą w ciemnościach małżonków jest równie nieprawdopodobne – choć i równie nieodzowne dla przeprowadzenia zamyślanej przez autorów intrygi – jak skuteczność przyprawionych wąsów, za jakimi ukrywają swą tożsamość przed ukochanymi dwaj młodzieńcy z *Così fan tutte*; wychodzący zaś zza chmury księżyc nie inaczej niż zapalona pochodnia na końcu *Fraskatanki* G. Paisiella „objaśnia i scenę, i intrygę całą”³².

Warszawska widownia znała już podobnie nocno-lesiste scenerie z niejednego dzieła, by wymienić tylko rozpoczynającą się w lesie tuż przed świtem operę *Lodoiška* Cherubiniego (warszawska premiera w 1804 r.), trafniejsze jednak zdaje się skojarzenie z inną, nieoperową (choć niepozabawioną domieszki śpiewu) a nader popularną produkcją stołecznej sceny. Spowita nieprzeniknioną ciemnością pochmurnej nocy puszcza, przez którą przewijają się zagubione i wzajemnie nierozpoznające się postaci, polowanie, centralna postać gajowego – wszystkie te elementy przywodzą na myśl początek drugiego aktu komedii Bogusławskiego *Henryk VI na łowach* z 1792 r., wznowionej przez niego zaraz po powrocie do Warszawy w 1799 r., a potem granej w l. 1802, 1803, 1804, 1806 i 1807³³. Zapewne i dekoracji użyto tych samych. Co więcej, intermezzo Pękałskiego otwiera się komicznym, gawędziarsko-dygresyjnym monologiem Lubina pomyslanym ewidentnie jako lekko farsowa trawestacja sławnego solilokwium, które gajowy Kokł wygłasza w rzeczonyj scenie komedii Bogusławskiego – nieświadomy, iż zza drzewa słucha go zagubiony w lesie władca (była to jedna z najbardziej lubianych ról samego autora)³⁴.

O ile trudno doszukiwać się poważnych i całościowych nawiązań sztuki Pękałskiego do *Henryka VI na łowach*, intencja ewokacji charakterystycznej i doskonale warszawskiej widowni znanej leśnej sceny z początku II aktu wydaje się oczywista. Sztuka Bogusławskiego, o dużym choć nie do końca oczywistym ładunku politycznym, powstała na kanwie angielskiego utworu Richarda Dodsleya *The King and the Miller of Mansfield*, który, sam będąc opracowaniem starszego utworu Lope de Vegi, legł także u źródeł popularnej *opéra-comique* *Le Roi et le fermier* Sedaine’a i Monsigny’ego oraz opery *buffa* *Il re alla caccia* Goldoniego i Galuppiego³⁵. Nocna scena w ostępach leśnych wyraźnie inspirowała osiemnastowiecznych ludzi teatru – nie tylko dla

32 Tak o finale żelaznego punktu repertuarowego zespołu Bogusławskiego pisał anonimowy recenzent z towarzystwa Iksów, zob.: *Recenzje teatralne towarzystwa*, t. 1, s. 39.

33 E. Szwanowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 265–266.

34 *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 5, Warszawa: Glücksberg 1831, s. 131–135; zob. także: Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972, s. 220–221.

35 Por.: Marvin Carlson, „*Il re alla caccia* and *Le Roi et le fermier*: Italian and French Treatments of Class and Gender”, w: *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*, red. Mary Hunter, James Webster, Cambridge–New York 2000, s. 82–97.

swojej malowniczości i nastroju, lecz także, jak wskazuje Marvin Carlson, dla swego demokratycznego wydzźwięku: błędzący po omacku monarcha boleśnie doświadcza swej ludzkiej kondycji, w której w gruncie rzeczy niczym nie różni się od biedaka³⁶. Wojciech Pękalski wyzyskuje tenże sam motyw, tyle że komicznie i *à rebours*: pod osłoną nocy i leśnego gąszczu zagubiony przechodzień może podać się za każdego, pretendując do dowolnie wysokiej godności.

Symetryczności konstrukcyjnej intrygi odpowiada widoczna już w libretcie formalna symetria muzycznego kształtu utworu, rozpadającego się na dwie wyraźne połowy zakończone quasi-finałowymi duetami; w każdej z nich dwoje solistów otrzymało po jednym numerze solowym. (Zestawienie poniższe uwzględnia zmiany libretta widoczne w partyturze; antycypując kwestie omawiane w dalszym toku artykułu, przy okazji podajemy przebieg tonacyjny całości, którego łukowa struktura nie wydaje się być dziełem przypadku.)

Uwertura	<i>Es-dur</i>
Aria „Ledwie promień słońca błysnie” (Lubin)	<i>G-dur</i>
Romanca „Wszystko słodkim snem uspione” (Doryna)	<i>g-moll</i>
Duet „Jeśli żądasz mej wartości”	<i>G-dur</i>
Aria „Najprzód z rana do dwunastej” (Doryna)	<i>C-dur</i>
Aria „O nieśmiertelne bogi” (Lubin)	<i>Es-dur</i>
Duet „Co za nuta! Co za słowa!”	<i>Es-dur</i>

W żadnej innej znanej nam dzisiaj jednoaktówce Elsnera nie spotykamy rozbudowanego duetu umieszczonego dokładnie w środku sztuki; nie pomylimy się chyba, widząc w tej dwuczęściowej strukturze skompresowaną do jednego aktu tradycyjną strukturę *intermezzo in due parti* z I poł. XVIII w. – tj. intermezza podzielonego na dwie części, przeznaczonego do wykonania odpowiednio pomiędzy pierwszym a drugim oraz drugim a trzecim aktem opery *seria*. Każda z takich części składała się z jednej lub dwóch arii każdej z dwóch śpiewających postaci oraz końcowego duetu – tak zbudowane były chociażby obie części *La serva padrona*. W przypadku *Echa* nie miało to oczywiście oryginalnego znaczenia praktycznego, jako że praktyka przeplatania poważnych widowisk komicznymi intermezzami dawno odeszła w niepamięć; bardziej niż o tego typu nawiązanie chodziło chyba Elsnerowi i Pękalskiemu o możliwości związane z umieszczeniem dużego duetu w centrum sztuki. Budowa *Echa* odzwierciedla w ten sposób w miniaturze dość typową budowę dwuaktowej opery *buffa*, w której pierwszy finał służył maksymalnemu skomplikowaniu i zapętleniu

³⁶ Ibid., s. 90–92.

– aż do muzycznego uszeregowania w końcowej stretcie – komediowego *imbroglio*, stopniowo rozplątywanego potem w akcie drugim³⁷. (Ściśle zresztą koresponduje to z użyciem w pierwszym duecie – jest on faktycznie czymś w rodzaju finału pierwszego „półaktu” – tonacji *G-dur*, najdalej oddalonej od ramowego *Es-dur*.)

ECHO W LESIE – PARTYTURA JÓZEFA ELSNERA I KWESTIA WERSJI UTWORU

Jeśli chodzi o muzyczny współczynnik dzieła, dysponujemy dziś eleganckim i starannym – przynajmniej co do walorów estetycznych, o którym to zastrzeżeniu za chwilę – odpisem partytury powstałym po roku 1835, który do zbiorów Biblioteki Narodowej³⁸ trafił ze zbiorów Aleksandra Polińskiego³⁹. Przekaz ów sporządzono z widoczną dbałością o estetykę, czytelnie i z bardzo dokładnymi oznaczeniami artykułacyjnymi, zawiera on jednak nader liczne drobne i większe błędy, z których wiele sprawia wrażenie efektów mechanicznego, bezmyślnego przepisywania⁴⁰. Kopista ewidentnie nie przykładął także wagi do umieszczania sylab dokładnie pod odpowiadającymi im nutami, w efekcie podłożenie słów miejscami wymaga daleko idącej rekonstrukcji. Z braku jakichkolwiek dopisków i adnotacji wykonawczych⁴¹ (w tym prostujących wspomniane błędy) wnioskować by można – z pewną ostrożnością – iż rękopis nie służył nigdy wykonaniom opery. Połączenie wymienionych faktów z częściowo zatartym wpisem własnościowym na kaligraficznej stronie tytułowej („z Biblioteki J:Pana [?]imkiewicza”) skłania ku przyjęciu, iż był to prywatny egzemplarz kolekcjonerski.

Kompletność i spójność postaci utworu przekazanej w dwóch zachowanych źródłach nie jest jednak oczywista: partytura podaje tekst w znaczącej części różny od tego w zachowanym rękopisie libretta, przy czym zmiany dotyczą początku pierwszego duetu oraz całej drugiej arii Lubina. Ślady tych samych modyfikacji odnajdujemy w zapisie libretta, zawierającym wnoszone w dwóch lub trzech etapach oznaczenia zmian tekstu; są to:

1. skreślenia fragmentów brązową kredką,
2. atramentowe oznaczenia „vide” (odsyłające zapewne do zapisanych oddzielnie nowych tekstów),
3. atramentowa „korekta” zbyt szerokiego skreślenia z punktu pierwszego (drobne przekreślenia brązowej kreski) oraz dopisane słowo „dotąd” i symbol gwiazdki na oznaczenie nowego miejsca przejścia na oddzielnie zapisany tekst (sens kroku 3. to

37 Por.: M. Hunter, *The Culture of Opera Buffa*, s. 210–211, a także: Ch. Rosen, *Styl klasyczny*, s. 369.

38 Sygn. Mus. 78.

39 Zob.: S. Wronkowska, „Elsneriana zachowane”, s. 50, 71, a także opis źródła w katalogu RISM <https://opac.rism.info/search?id=300041238>, dostęp 2 II 2020.

40 Poza licznymi pomyłkami położenia nut na pięciolinii, są to także jeszcze błędy, jak przesunięcia i zdublowania taktów, mechaniczne przeniesienie fragmentów jednych partii do drugich itp.

41 Wyjątkiem są trzy znaki „x” dopisane czerwoną kredką przy początku partii Fl 2do, Fg i Timp uwertury.

pozostawienie dialogu poprzedzającego arię Lubina w postaci oryginalnej, wbrew zbyt szerokiemu skreśleniu dokonanemu w kroku 1.),

4. atramentem skreślono także niektóre strofy, skracając w ten sposób część numerów muzycznych⁴².

Ostateczny sens tych wskazówek, wziętych łącznie, niemal w pełni odpowiada postaci tekstu przekazanej w partyturze. Jedyna istotna niezgodność to fakt, iż w librecie skreślenie kredką arii Lubina obejmuje także następujący po niej duet, który jednak w partyturze zawiera tekst oryginalny. Rozbieżność tę o tyle tłumaczyć można niedopatrzaniem, iż dla tekstu numeru muzycznego i tak ostatecznym źródłem była partytura, stąd zaś korekta błędnej poprawki w librecie mogła nie mieć aż tak istotnego znaczenia jak w przypadku nieobecnego w partyturze dialogu mówionego.

Jak dotąd zatem uznać wolno, iż oba źródła dokumentują jednolitą i spójną postać dzieła, choć brak cech mogących jednoznacznie zaświadczyć o dokładnym czasie jej powstania⁴³. Z przekazanym w partyturze tekstem literackim związane są jednak dalsze, a przy tym nieusuwalne defekty, nie dające się złożyć na karb braku należytej staranności kopisty:

1. druga strofa nowego tekstu drugiej arii Lubina jest w oczywisty sposób zepsuta, zarówno co do ciągłości sensu jak i wersyfikacji, w sposób sugerujący niefortunne skrócenie nieco dłuższego, nieznanego nam tekstu poetyckiego⁴⁴;

2. nieporadny literacko – zgoła nieprzystający do poziomu oryginalnego tekstu Pękalskiego – jest nowy fragment tekstu pierwszego duetu, a sposób, w jaki łączy się on z poprzedzającym go oryginalnym dialogiem, także uznać należałoby za raczej niezręczny, aż po postawienie pod znakiem zapytania spójności tego połączenia;

3. w końcowym fragmencie tegoż numeru (tj. w miejscu opartym już na tekście oryginalnym, nie podmienionym na nowy) kilkakrotnie poprzestawiano kwestie z oryginalnego dialogu Lubina i Doryny w sposób odbierający im sens;

42 Opisujący egzemplarz libretta („egzemplarz teatralny” wg nomenklatury teatrologów) służył więc – być może wspólnie z innymi zapisami (luźnymi kartami z nowym tekstem?) – ustaleniu ostatecznej wersji tekstu (egzemplarz cenzorski i autorski), trudno natomiast powiedzieć, czy był używany w toku przygotowań przedstawienia. Z oznaczeń specyficznych dla egzemplarza reżyserskiego, aktorskiego, suflerskiego bądź inspicjenckiego zawiera on jedynie różnego rodzaju znaki wskazujące na to, które części libretta przeznaczone były do śpiewu, por.: Diana Poskuta-Włodek, „Egzemplarz teatralny – między repertuarem a archiwum”, *Pamiętnik Teatralny* 65 (2016) nr 1–2, s. 61–62.

43 Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w Warszawie przechowuje rękopis muzyczny (sygn. 945) opisujący w literaturze jako autograf partii klarnetu z opery *Echo w lesie*, zob.: A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, s. 292. Źródło tego rodzaju pozwoliłoby zapewne rozstrzygnąć kwestię pierwotnej postaci opery. Faktycznie jest to jedna karta zawierająca niespełna dziesięć taktów oznaczonych nagłówkiem „Echo. Clar. in B Primo”; głos ten nie odpowiada żadnemu fragmentowi znanemu nam *Echa*, bez trudu natomiast zidentyfikować go można jako partię klarnetu sekcji „Echo I” wydzielonej z orkiestry w 10. numerze (wedle numeracji przechowywanej w tejże bibliotece pod sygn. 910 partytury) I aktu opery Elsnera *Leszek Biały, czyli Czarownica z Eyszej Góry*.

44 „Wadliwe” teksty z pkt. 1. i 2. oraz związane z nimi problemy demonstrujemy w dalszym toku artykułu.

4. w pozostawionym bez zmian tekście drugiego duetu (finału) pozostały oryginalnie umieszczone tam przez Pękalskiego przywołania fragmentów oryginalnego – niezachowanego w nowej wersji – fragmentu tekstu pierwszego duetu, w nowym kontekście pozbawione sensu.

Skonstatować należałoby więc (z niejakim żalem): dysponujemy dziś z jednej strony skończoną wersją literackiego tekstu Pękalskiego – atrakcyjnym (oceniając w kontekście konwencji gatunkowych swojego miejsca i czasu), niewątpliwie wartościowym utworem dramatycznym – z drugiej zaś spójnym przekazem oryginalnego i dość wyrafinowanego (co pokazać mamy nadzieję w dalszym toku artykułu) utworu scenicznego Elsnera, organicznie złączonego jednak z nową wersją libretta, nie tylko w kilku miejscach pozostającą literacko znacznie poniżej oryginalnego tekstu Pękalskiego, lecz także miejscami gubiącą logikę i konsekwencję oryginału.

Nie mamy pewnych podstaw do wnioskowania, czy modyfikacji tekstu dokonano jeszcze przed jego umuzycznieniem, czy też zaistniała początkowo jakaś wersja muzyczna oparta na oryginalnej postaci libretta. Fakt, iż zawarte w drugim duecie „cytaty” z oryginalnego – usuniętego – tekstu posługują się fakturą zbliżoną do odpowiednich fragmentów duetu pierwszego, interpretować można na obydwa sposoby. Pewną wskazówką, mogącą skłaniać ku uznaniu, iż oryginalna postać libretta przekazuje kształt współczynnika literackiego poprzedzający jakąkolwiek współpracę z kompozytorem, jest fakt, iż kolejne fragmenty drugiego duetu opisano tam muzycznymi terminami „mellodram”, „recitativo” i „duo”, podczas gdy w znanej nam partyturze tenże sam, oryginalny tekst rozpoczyna się jako recytatyw *accompagnato*, „melodrama” zaś (tj. tekst mówiony na tle muzyki instrumentalnej bądź takąż przeplatany) nie występuje tam w ogóle.

Przypuszczenie, iż Pękalski miałby być autorem nowych, znacznie słabszych a miejscami niepoprawnych tekstów – tych znanych nam tylko z partytury – graniczy z niepodobieństwem, niekoniecznie jednak znaczy to, iż nowa wersja tekstu powstała dopiero po jego śmierci w 1817 r., czy też poza środowiskiem warszawskim. Pękalski znany był jako człowiek zapracowany, a jego ożywiona działalność tłumacza i autora odbywała się niejako na marginesie pracy urzędniczej: w l. 1807–09 pełnił funkcję sekretarza biura ministra sprawiedliwości Księstwa Warszawskiego – z tego powodu kilkakrotnie jeździł w tym okresie do Petersburga – a niezależnie od tego w 1808 r. podjął się obowiązków sekretarza Rady Nadzorczej Szkoły Prawa i Administracji Publicznej⁴⁵. Jeśli z jakichś powodów nie był w stanie (bądź nie chciał) zająć się zmianami *Echa*, których domagał się Elsner czy Szczurowscy jeszcze przed premierowym wystawieniem, niefortunny początek drugiego duetu mógłby być chyba dziełem samego kompozytora lub kogoś innego z kręgów warszawskiego teatru,

45 Zob. Elżbieta Aleksandrowska, „W. Pękalski h. Odrowąż”, w: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/wojciech-pekalski-h-odrowaz>, dostęp 2 II 2020.

a całkiem zgrabny klasycyzujący wiersz „przebijający” spod okaleczonej wersji przekazanej w arii Lubina zapożyczony mógł zostać z jakiegoś innego źródła.

W dalszym ciągu artykułu przybliżymy te dwa spośród sześciu numerów muzycznych intermezza, których dotyczą wspomniane wyżej zmiany tekstu: pierwszy duet („Jeśli żądasz mej wartości”) i drugą arię Lubina („O nieśmiertelne bogi”). Przyświecać będą nam przy tym dwa cele. Pierwszym będzie demonstracja cech utworu korespondujących z przedstawioną w pierwszej części artykułu hipotezą dotyczącą Elsnerowskiej koncepcji „polskiego intermezza”, a więc zarówno ewidentnych pokrewieństw stylistycznych z obszarem opery *buffa*, jak i pewnych bardziej wyrafinowanych technik kreacji muzycznego komizmu.

Przy tej okazji ukazą się dalsze argumenty przemawiające za uznaniem znanej nam postaci dzieła za wersję wystawioną na premierze w 1808 r. – w szczególności poprzez wykazanie, iż przeprowadzone zmiany libretta nie mają charakteru doraźnych modyfikacji motywowanych kwestiami praktycznymi, ani też tak częstych w przypadku komediooper „zmian aktualizujących i lokalizujących”⁴⁶, lecz – niezależnie od literackich słabości – są to modyfikacje głębsze, wyraźnie celowe i przemyślane, spójne z początkową koncepcją a zarazem pozwalające ją uwydatnić – także przez umożliwienie realizacji konkretnych pomysłów kompozytorskich.

DUET

Pierwszy duet pojawia się jako muzyczne rozwinięcie rozmowy Lubina i Doryny, do której dochodzi po pierwszych dwóch numerach solowych – myśliwskiej piosence gajowego (tej z tytułowym echem – tj. Doryną dośpiewującą Lubinowi mniej lub bardziej obraźliwe rymy do słów kończących trzecią zwrotkę) i romancy, którą – jak dowiadujemy się z krótkiego monologu – Doryna ma nadzieję zwabić do siebie „nieznajomego”. Romanca przynosi oczekiwany skutek – Lubin pojawia się znowu na scenie; w pierwszych zdaniach Doryna przedstawia się jako „wójtówna Rozyna”, Lubin zaś jako „książęcy koniuszy”. Zapisany w rękopisie libretta krótki dialog (mówiony) kończy się nieco obcesowym pytaniem Lubina: „Ale powiedzże mi najprzód, czyżeś ładna?”. Następujący z kolei tekst duetu po śmiałej odpowiedzi Doryny

Żem ładna, gromada cała
Sto razy mi powtarzała,
Ale powiem panu szczerze,
Zwierciadłu nawet nie wierzę

⁴⁶ Zob.: Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019, s. 229.

podaje kolejne pytania Lubina o wiek i liczbę zalotników „Rozyny”, nim dojdzie wreszcie do zasadniczej części, w której obie postaci opowiadają niestworzone rzeczy o majątku, jaki mają nadzieję otrzymać od ojca (rzekoma wójtówna) bądź księcia (rzekomy koniuszy).

Przekazany w partyturze tekst duetu rozpoczyna się jednak zdecydowaną deklaracją Doryny:

Jeśli żądasz mej wartości,
Daję słowo, że się dowiesz,
Ufaj, mówię, mej szczerości,
A wtenczas dopiero się dowiesz,

po której podjęte zostają od razu kwestie „majątkowe”, a po chwili pojawia się końcowa część pierwotnego tekstu. W efekcie całość ulega istotnemu skróceniu. Uznając zachowane źródła za wiarygodne – włącznie z poprawkami w rękopisie libretta, poświadczającymi podmiannę tekstu duetu lecz utrzymującymi poprzedzający dialog w pierwotnej wersji do samego końca – uznać należałoby chyba, iż zacytowana kwestia Doryny wraz z dalszym ciągiem (podanym nieco niżej – patrz tabela) stanowić miała próbę ominięcia tematu urody „wójtówny” i skierowania rozmowy od razu na tory majątkowe. Nieco niejasny pierwszy wers znaczyć miałby chyba tyle co „jeśli chcesz znać moją wartość”, całość zaś miałaby sens następujący: Doryna zrazu droczy się z Lubinem, zapewniając o swojej szczerości i odwołując się na zadane pytanie, by ostatecznie narzucić nowy przedmiot rozmowy, oświadczając, iż tą spośród jej „wartości”, która powinna Lubina naprawdę interesować, jest jej majątkowe uposażenie. Jest to drobna, lecz nie bez znaczenia zmiana treściowa libretta, do której sensu jeszcze wrócimy.

W porównaniu z pierwotną postacią libretta nowy tekst wydaje się dość niezgrabny, miejscami wręcz nie do końca poprawny⁴⁷, posługuje się przy tym też wersami o różnej liczbie sylab – w oryginalnym tekście niespotykanymi. Ten literacko ułomny tekst stał się jednak podstawą jednego z bardziej brawurowych kompozytorsko fragmentów *Echa* – tego, w którym najbardziej wprost odwołuje się Elsner do emblematycznych składników idiomu stylu *buffò*, w pierwszym rzędzie charakterystycznego dla włoskiej opery komicznej zastosowania zmienności pulsacji rytmicznej i faktury dla oddania zmian charakteru akcji/dialogu z uprzywilejowaną osią zróżnicowania na kwestie wypowiedane „wprost” i te „na stronie” – przy czym „ukryty” charakter tych ostatnich jest oczywiście absolutnie umowny. Struktura tego fragmentu – odpowiadającego mniej więcej pierwszej połowie duetu – przedstawia się następująco:

47 Wątpliwości budzi chociażby omówiony już pierwszy wers („jeśli żądasz mej wartości”) czy zawierające niezgrabną redundancję sformułowanie „w to co mówisz wierzę tobie”.

tekst	takty	materiał muzyczny	istotne cechy materiału muzycznego
D: Jeśli żądasz mej wartości, daje słowo że się dowiesz, / wierzej, mówię, mej szczerości, a wtenczas dopiero się dowiesz / x2	1–12	A	pulsacja 2/2, nieciągły akompaniament orkiestry zbliżony do <i>recitativo accompagnato</i> , deklamacyjna linia wokalna z elementami stylu wysokiego
L: Ach, wiem już teraz co to znaczy, / że się niebożętko tak (szczerze) tłumaczy. / etc.	13–18	B	dynamika <i>piano</i> , pulsacja 4/4, wokalistyka typowa dla <i>basso buffo</i> i odpowiedni akompaniament
L: W to, co mówisz, wierzę tobie, bo chce ufać twej osobie.	19–21	A	jak A powyżej
L: / ...bo chcę ufać twej osobie, w to, co mówisz, wierzę tobie / etc.	22–25	B'	<i>pianissimo</i> , partia wokalna <i>buffo</i> , zredukowana faktura orkiestrowa typu B
D: Teraz powiem rzecz prawdziwą, tylko chwila cierpliwości... L: Jedna z dziewcząt jest szczęśliwa, żem jest dla niej bez zawziętości.	26–35	A/B''	Faktura orkiestrowa typu B zagęszczona i rozbudowana, partia Doryny typu A dostosowana do pulsacji 4/4
D: Masz wiedzieć, żem jest bogata.	36–38	C	pulsacja 2/2, idiomatyczny styl wokalny typu <i>serio</i> , unisono smyczków
L: No to nieźle, że jest bogata, / może się człek poswata. / etc.	38–46	D	Nowy, energiczny materiał orkiestrowy (rytmy punktowane), pulsacja 4/4, partia Lubina <i>buffo</i> (szeroko rozstrzelone sylaby)
D: / Zobacz więc, co ma mój tata. / x2	47–51	C	jak C powyżej

Poniżej przedstawiono dwa fragmenty tego odcinka. W pierwszym z nich (przykł. 1a) widać, jak w ramach nominalnie jednego metrum i tempa (*andante* 2/2) Elsner przeplata ze sobą dwie płaszczyzny silnie skontrastowane fakturą i pulsacją: wyrazisty styl deklamacyjny w pulsie dwudzielnym, z partią orkiestry zbliżoną do *recitativo accompagnato* – dla wypowiedzi „wprost” (t. 9–11 – Doryna, t. 18–19 – Lubin, materiał A z tabeli) i lekkie 4/4 z udziałem typowej wokalistyki *buffo* (drobne wartości, mechaniczna powtarzalność krótkich motywów bądź pozbawiony walorów melodycznych wartki strumień szybkich nut) dla ironicznych komentarzy Lubina (t. 12–17, materiał B). Materiał typu B powraca także (*pianissimo*) jako komiczne rozszerzenie poważnego zapewnienia Lubina, iż wierzy w szczerść „wójtówny” – jakby gajowy od tej zrazu pełnej powagi deklaracji od razu „na stronie” ironicznie się dystansował. Od t. 26 obie

plaszczyny zlewają się: deklamacyjny styl Doryny pojawia się na tle lżejszej pulsacji, spotykając się z Lubinem w końcowej wymianie zdań. To przyśpieszenie tempa (intensyfikacja?) rzeczywistego dialogu wiedzie już do komicznie pompatycznej deklaracji Doryny, poprzedzonej przy tym sugestywną kadencją i pierwszym zatrzymaniem toku muzycznej narracji duetu. „Masz wiedzieć, zem jest bogata” – śpiewa wójtówna (przykł. 1b.); widać tu typowe dla opery *buffa* parodystyczne w intencji przywołanie najbardziej charakterystycznych znamion stylu wysokiego związanego z operą *seria*⁴⁸ – otwarcie frazy wokalne w wysokim rejestrze, nuty o długich wartościach w takcie *alla breve*⁴⁹ kroczące po rozłożonym akordzie, unisono orkiestry⁵⁰. (Zwróćmy zresztą uwagę, iż już w pierwszym odcinku A w partii Doryny pojawił się oktawaowy opadający pochod utrzymywany w rytmie punktowanym, o jednoznacznych konotacjach z operowym stylem wysokim – ominięty, gdy materiał ten powrócił w partii Lubina. To Doryna jest w duecie stroną dominującą, autorytatywnie narzucającą przebieg dialogu.) I znów odpowiedzią jest muzycznie skonstrastowane „na stronie” gajowego, tym razem przywołujące także idiomatyczne dla stylu *buffo* szerokie rozstrzelenie pojedynczych sylab tekstu na tle żywego akompaniamentu⁵¹. W tym kontekście zabieg ten zyskuje także walor komicznej trawestacji szerokiego rytmu otwierającego poprzedzającą kwestię Doryny. Niespodziewana zmiana faktury i dynamiki (*fortissimo*) w t. 42 nie da się wytłumaczyć inaczej, niż jako komiczne uwydatnienie słowa „poswata”.

Zarysowany tu i w dużej części zademonstrowany odcinek duetu (t. 1–51) stanowi równie typowy co błyskotliwy przykład tak specyficznej dla języka muzycznego klasycyzmu zmienności fakturalnej i rytmicznej w ramach stałego tempa i metrum, zastosowanej jednak nie dla celów kreacji rozumianej czysto muzycznie formy, lecz nakierowanej na stworzenie muzycznego ekwiwalentu akcji⁵². Choć w zachowanej spuściźnie operowej Elsnera, szczególnie w swoich początkach obracającej się w orbicie opery wiedeńskiej (zwłaszcza takie opery jak *Amazonki* czy *Sultán Wampum*), nietrudno o przykłady szeroko rozumianych pokrewieństw ze stylem *buffo*, opisany fragment w swej kalejdoskopowej niemal zmienności pozostaje pod tym względem bez paraleli.

48 O stylu wysokim, średnim i niskim w operze włoskiej II poł. XVIII w. zob.: Marita P. McClymonds, „Opera Buffa? Opera Seria? Genre and Style as Sign”, w: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, red. M. Hunter, J. Webster, Cambridge–New York 2000, s. 197–231; Mary Hunter, „The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa 1770–1800: Anelli and Piccinni's *Griselda*”, *Music & Letters* 67 (1986) nr 4, s. 363–380.

49 W muzykologii anglosaskiej dla tego elementu stylu wysokiego przyjęła się nazwa „stylu białych nut” (white notes style), zob.: Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago 1983, s. 17, 83, 122.

50 Powtórzenie metrum w partyturze na początku t. 36 może sugerować ominiętą przez kopistę zmianę tempa – jeśli tak, zapewne na nieco szybsze (*Allegro moderato?*).

51 Por. np. podobnie rozstrzelone trzykrotne „si”, powracające kilkakrotnie w arii „Aspettare a non venire” otwierającej intermezzo *La serva padrona* Paisiella.

52 Zob.: John Platoff, „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale”, *The Journal of Musicology* 7 (1989) nr 2, s. 193.

[♩ Andante] Doryna

Wie - rzaj, mó - wię, mej szcze - roś - ci, a wten -

Vni

Bassi

- czas, a wten - czas do - pie-ro się do-wiesz.

Lubin

Ach, wiem już te - raz co to zna - czy, ach, wiem te - raz, co to

zna - czy, że się nie - bo - żąt - ko tak szcze - rze - tu - ma - czy, tak, że się tak szcze - rze - tu -

- ma - czy, tak, że się tak szcze - rze - tu - ma - czy w to, co mó - wisz, wie - rzę to - bie

Przykł. 1a.⁵³ J. Elsner, *Echo w lesie*, duet „Jeśli żądasz mej wartości”, t. 9–20

53 Wszystkie przykłady pochodzące z intermezza Elsnera sporządzono na podstawie opisywanej wyżej partytury, przechowywanej w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Pisownię uwspółcześniono. Bardzo liczne, często budzące wątpliwości oznaczenia artykulacyjne pozostawiono bez zmian. W przykł. 1a

Doryna

Masz wie - dzieć, masz wie - dzieć, zem jest bo - ga - ta!

Archi *ff* *p*

Detailed description: This system shows the first vocal line for Doryna and the piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are 'Masz wie - dzieć, masz wie - dzieć, zem jest bo - ga - ta!'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with chords and moving lines. Dynamics include *ff* and *p*.

Lubina

No to nie -

Detailed description: This system shows the first vocal line for Lubina and the piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are 'No to nie -'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include *ff* and *p*.

- zle, że jest bo - ga - ta, mo - że się człek po - swa - ta, mo - że się po -

ff

Detailed description: This system continues the piano accompaniment and vocal line for Lubina. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are '- zle, że jest bo - ga - ta, mo - że się człek po - swa - ta, mo - że się po -'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include *ff*.

Doryna

- swa - ta, mo - że się po - swa - ta. Zo - bacz, zo - bacz więc co

ff *p*

Detailed description: This system shows the second vocal line for Doryna and the piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are '- swa - ta, mo - że się po - swa - ta. Zo - bacz, zo - bacz więc co'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include *ff* and *p*.

Przykł. rb. J. Elsner, *Echo w lesie*, duet „Jeśli żądasz mej wartości”, t. 36–48

poprawiono następujące błędy: wszystkie smyczki: ósemka na 3. miarę taktu w t. 2 zmieniona na ósemkę jak w t. 3, 10, 11; *bassi*: t. 6–10 zapisane błędnie o takt wstecz (poprawiono wg zapisanej bez błędu partii altówki, dublującej partię *bassi*). Podłożenie tekstu do partii Lubina w t. 5–9 zrekonstruowano (w źródle w dużej mierze nieczytelne i niedostosowane do liczby nut).

Jak widać w ostatnich taktach przykł. 1b, komiczna w swej pompatyczności formuła Doryny powraca, kontynuując podjęty wątek. Rozdźwięk pomiędzy muzycznym „stylem wysokim” a towarzyszącym mu tekstem przy kolejnym zdaniu jeszcze się powiększa; podane z pełnym patosem słowa „Słuchaj więc, co ma mój tata!” otwierają oryginalnie pomyślaną drugą część duetu, w której, wzajemnie wchodząc sobie w słowo, „koniuszy” i „Rozyna” opowiadają o posiadanych (lub spodziewanych) majątku i zapewniają o swej prawdomówności.

Typowa trajektoria ansamblu *buffo* zwykła wychodzić od dłuższych, często bardziej zindywidualizowanych kwestii o solowym charakterze, stopniowo zgęszczając się do śpiewu *stricte* ansamblowego (w obszerniejszych ansamblach czy, szczególnie, finałach, cykl ten mógł być kilkakrotnie powtórzony)⁵⁴. Charakterystyczny był przy tym moment przejścia od fazy dialogu – najczęściej wartkiego już i ożywionego – do fazy finałowej (zwana czasem *stretta*), w którym chwilowe unieruchomienie akcji dramatycznej – niekiedy dzięki rozwiązaniu konfliktów, częściej nawet poprzez skrzepnięcie w zapętlonym stanie „nierozwiązanym” – pozwalało wysunąć się na pierwszy plan czysto muzycznym czynnikiem formotwórczym, przy przeważającym udziale homofonicznego śpiewu wszystkich postaci. O ile omówiony już pierwszy odcinek duetu zawiera typowe dla wstępnej części ansamblu rozbudowane kwestie wypowiedziane oddzielnie przez Lubina bądź Dorynę, kolejny łączy w sobie cechy i funkcje zarówno wartkiego dialogu o wysokim napięciu dramatycznym, jak i końcowej *stretty*, przy tym zaś zdradza znamienne – choć po wszystkim, co dotąd napisano, raczej mało zaskakujące – źródło kompozytorskiej inspiracji.

Otóż dość klasyczną realizację opisanego powyżej modelu prezentuje finałowy duet pierwszej części⁵⁵ *La serva Padrona* Paisiella – jedyne „duodramatycznego” włoskiego intermezza funkcjonującego na warszawskiej scenie w omawianym okresie, ze Szczurowską w jednej z dwóch ról⁵⁶. Blisko środka numeru – tam, gdzie muzyczno-dramatyczna interakcja między postaciami staje się już ożywiona i wartka, lecz przed pojawieniem się „*stretty*”⁵⁷ – znaleźć można dość atrakcyjny tyleż dramatycznie co muzycznie moment, w którym rezolutna Zerbina, wyśpiewawszy zachętę do podziwiania swej urody („Spójrz tylko, zwróć tu oko / ujrzysz szlachetność wysoką”) przechodzi na ostatniej sylabie w dłuższy, choć niewirtuozowski raczej melizmat,

54 Zob.: M. Hunter, *The Culture of Opera Buffa*, s. 158–159. Przejście od dialogu do homofonicznej *stretty* z grubsza odpowiada przejściu od fazy „akcji” do fazy „ekspresji” w ujęciu Johna Platoffa, zob. tegoż, „Musical and Dramatic Structure”, s. 193–194.

55 „*Parte prima*”, choć niektóre źródła mówią także o pierwszym i drugim akcie – tak w polskim przekładzie Bogusławskiego, zob.: *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 10, Warszawa: Glücksberg, 1832.

56 Grana w l. 1803 i 1806, zob.: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 301. Rolę Huberta (Uberto) śpiewał Bogusławski.

57 W odniesieniu do duetu termin „*stretta*” może wydawać się nieściśły, jako że dotyczy on zasadniczo ansamblu finałowych o znacznie liczniejszej obsadzie – używamy go tu z pełną świadomością tego problemu, ograniczając jego znaczenie do wskazania na tę część ansamblu, w której stopniowo intensyfikujący się element dramatyczny (dialogiczny) ustępuje miejsca czysto muzycznemu sposobom organizacji czasu.

na tle którego oszołomiony Hubert konstatuje: „Ach! Już mięknę, już durzeję, / Już niedługo oszaleję!”⁵⁸ (zob. przykł. 1c).

[Allegro presto]

Zerbina

uj - rzysz szła - chet - ność wy - so - ką
(ve' - che brio, che ma - e - sta)

Bassi

Hubert

Ach, już mięk - nę już du - rze - ję,
(Ah, co - stei mi va ten - tan - do,

już nie - dłu - go o - sza - le - ję.
(quan - to val che me la fa.)

Przykł. 1c. G. Paisiello, *La serva padrona*, duet „Lo conosco”⁵⁹, t. 81–95 (partie wokalne i bassi). Rekonstrukcja polskiej adaptacji W. Bogusławskiego (zob. przyp. 58), miejsca modyfikacji tekstu muzycznego (rozbicia nuty na dwie krótsze wartości) zaznaczono gwiazdką

Elsner planowo i systematycznie, choć i nie bez fantazji rozwija pomysł Paisiella, wywodząc z niego praktycznie cały omawiany odcinek, nadając przy tym temu ostatniemu cechy i funkcje zarówno wartkiego dialogu, jak i końcowej strettę. Żywe wymiany krótkich zdań (często Lubin po prostu powtarza po Dorynie ostatnie jej słowa) kilkakrotnie przeplatają się z dłuższymi odcinkami, w których „wójtówna” przechodzi

58 Polski tekst podają wg oryginalnego przekładu Bogusławskiego, śpiewanego przez Szczurowskich, zob.: *Dziela dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 10, s. 289. Nadliczbowa sylaba dodana w przekładzie na końcu kwestii Zerbiny spowodowała najpewniej rozbicie półnuty w t. 84 (przykład poniżej) na dwie ćwierćnuty.

59 Przykład sporządzono na podstawie partytury z Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella w Neapolu, sygn. NA0059 Rari Cornicione 131–132.

na wdzięczno-zalotne, mające chyba naśladować perlisty śmiech wokalizy, na ich tle zaś Lubin podejmuje samodzielne tyrady w typowym dla *basso buffo* terkocie szybko wyszczekiwanym ósemką (zob. przykł. 1d).

[e] Doryna

...i o - by - dwa zło - te ro - gi, hi, hi, hi, _____

Lubin

i o - by - dwa Słu - chaj - że mnie, co ja

Archi

zna - czę,

to ci za - raz wy - thu - ma - czę, mój pan, mój ksią - że ko -

- cha - ny, pod - hug pos - po - li - tej wieś - ci, jest to bo - gacz za - wo - ła - ny, ma wsi ty - siąć, miast trzy - dzieś - ci

Przykł. 1d. J. Elsner, *Echo w lesie*, duet „Jeśli żądasz mej wartości”, t. 68–77

Lekki, błyskotliwy kształt wokaliz Doryny jest już oczywiście pomysłem Elsnera – oryginalna idea Paisiella rozwija się w rękach polskiego kompozytora nie do poznania, zachowując swój sens dramatyczny (patrz poniżej), lecz zarazem osiągając poziom autonomicznie muzycznej kształtności i atrakcyjności, pozwalający temu odcinkowi pełnić funkcję analogiczną do efektownej stretty. Powtarzalność jednotaktowych komórek i jednostajność ich tonalnego uszeregowania (oscylacja dominantowo-toniczna, z rzadka urozmaicona subdominantą) nadaje całości lekki rys zawrotności i zapamiętania: beztraska zabawa w – póki co pozbawione konsekwencji – majątkowe konfabulacje znajduje swój pełen uroku wyraz muzyczny, a przez to zapewne udziela się także i widowni. Cały ten odcinek góruje nad resztą opery walorem, rzec by można, czystej muzycznej rozrywki⁶⁰.

Podobnie jak wokalizy Zerbiny pojawiają się u Paisiella w pełnej zgodzie z sytuacją dramatyczną, jako swoiste rozwinięcie jej wypowiedzi, muzyczny wyraz kobiecej dominacji nad Hubertem⁶¹, tak i śpiewny śmiech Doryny wybucha trzykrotnie w sposób absolutnie naturalny i w momentach w pełni uzasadnionych – bezpośrednio po wstępnej zapowiedzi utrzymanej jeszcze w parodystycznym *serio*, fantastycznej relacji o posiadanym przez ojcu baranie, co to „wełnę ma srebrzystą i obydwa złote rogi”, wreszcie zaś po zapewnieniu, iż „z całej duszy” wierzy w opowieści rzekomego koniuszego. Choć jednak wydaje się, iż to Doryna w najlepsze bawi się naiwnością Lubina, ten faktycznie nie pozostaje jej dłużny – asymetria charakteru muzycznego obu partii nie tyle reprezentuje tu charakterystyczny dla włoskiej opery komicznej układ błaznowatego *basso buffo* wodzonego za nos przez sprytną subretkę, co oddaje różnice charakterów, zarazem z dużą muzyczną celnością unaczynając taki rozwój sytuacji, w którym obie postaci nie śpiewają już faktycznie do siebie nawzajem, lecz każde z osobna bardziej zajęte jest rozwijaniem własnej narracji. Emblematyczne dla tego charakteru duetu pozostają ostatnie zdania, śpiewane niby to razem, lecz przecież, jak głosi rękopis libretta, „każde sobie” :

Ach, jakże go/ją oszukuję,
 Ach, jakie mu/jej baśnie prawię,
 Tę rozkosz w kłamstwie znajduję,
 Że się do woli nabawię.

60 Atrakcyjna brzmieniowo, w dużej mierze unikatowa faktura wokalnego dwugłosu wypływa w pierwszym rzędzie z czysto ornamentальной, choć przecież nie wirtuozowskiej linii wokalnej Doryny, którą prawdopodobnie interpretować należałoby jako efekt kongenialnego dostosowania się kompozytora do pozostających do jego dyspozycji „środków wykonawczych”: Joanna Szczurowska nigdy nie należała do wiodących śpiewaczek zespołu, a przecież wypadła jej – jako głównej postaci muzycznie ambitnej sztuki – przyznać jakiś rodzaj czysto wokalnego popisu. Także i publiczność z pewnością czekała na choć odrobinę koloratury. Oryginalne rozwiązanie wybrane przez Elsnera prawdopodobnie pozwalało Szczurowskiej pokazać się z najlepszej wokalnie strony, nie zmuszając jej zarazem do wątpliwej w skutkach rywalizacji z „prawdziwymi” śpiewaczkami warszawskiego zespołu.

61 Bogusławski jako tłumacz stanął tu chyba na wysokości zadania – jak w oryginalnym librecie wokalizy pojawiają się jako przedłużenie słowa „maesta”, tak w polskim przekładzie wypływają ze słowa „wysoką”.

ARIA

Rozochocony Lubin pyta Dorynę, co też robiłaby jako żona „koniuszego” – na co słyszy arię-piosenkę o życiu miejskich „pań modnych”. Zapytany wzajem, jak też poczyniłby sobie jako małżonek Rozyny, rzekomy koniuszy powiada: „O, nie wiesz jeszcze jakie ja mam zalety – Posłuchaj, jak ja wierszami prawię – Zdziwisz się”, po czym na stronie zapowiada: „Zaśpiewam jej, com się z jakiej tam książki nauczył”.

Następująca tu aria stanowi przełomowy punkt w konstrukcji intrygi intermezza – stąd umieszczamy ją tutaj w całości (zob. przykład 2a). Jej pierwotna wersja tekstowa oznaczona została w librecie jako „Arya bravour” – a więc aria popisowa, najeżona wokalnymi trudnościami mającymi dać aktorowi szansę olśnienia publiczności śpiewaczą wirtuozerią. Choć adnotacji tej nie znajdujemy już przy nowej, przekazanej w partyturze arii, odnotujemy, iż autorzy początkowo przewidzieli w tym miejscu numer muzyczny pochodzący z obszaru stylistycznego opery poważnej.

Adagio

Vni, Fl in 8va

Tutti

Vni

Cor, Ob in 8va

Lubin

f

O, nie - śmier - tel - ne

8

bo - gi, i wy mi - łość - czu - je - cie, wyż tej bo - gi - ni dro - giej nad

13

na - mi moc da - je - cie.

Czym - że - są te - ciej -

36 Fl, Ob

40

44

49

ry, szczęś - liw - szej pa - ry, szczęś - liw - szej pa - ry,

Przykł. 2a. J. Elsner, *Echo w lesie*, aria „O nieśmiertelne bogi” (całość)⁶²

Zatrzymajmy się na pierwszym czterowierszu, stanowiącym zarazem pierwszy kompletny, z czterech fraz złożony okres (t. 7–14). O ciężeniu ku stylowi wysokiego świadczą takie cechy linii wokalne, jak szeroki rysunek melodyczny (pochody akordowe), mocne rytmy punktowane podkreślone akcentami, czy rozległy skok decymy przed ostatnim, konkluzywnym wersem strofy ozdobionym małą pasażową koloraturą (t. 12). Niemniej nie jest to styl *serio* w czystej postaci, do którego aluzje widzieliśmy np. w duecie (zob. przykł. 1b). Profil rytmiczny⁶³ bliższy jest naturalności i bezpośredniości sentymentalnego stylu średniego, bez śladu długo przetrzymywanych nut, przejrzyste oddający wersyfikacyjną i akcentową strukturę czterowiersza, tym zaś zbliżający się do stylu pieśniowego. Symptomatyczne jest tu zresztą samo metrum, charakterystyczne raczej dla lekkich, często „piosenkowych” arii należących do ról komicznych – utrzymanych jednakowoż wtedy w szybszych tempach *allegro* czy *allegretto*, nie, jak tu, *adagio* – raczej niespotykane natomiast w typowych numerach *serio*.

Istnieje jednak dość dobrze określony, specyficzny typ arii odpowiadający charakterystyce metrycznej numeru Lubina – co ciekawe, także o pewnych zbieżnościach treściowych. Spotykamy go w dwóch wiodących, regularnie wznawianych produkcjach operowych warszawskiej sceny tego czasu, obu przy tym proweniencji wiedeńskiej i późnoosiemnastowiecznej – mowa tu o *Axurze* Salieriego i *Flecie czar-*


62 Poprawiono błędy: t. 7, Lubin, 4. nuta: *as* (poprawiona na *g*); t. 10, Vno I, przednutkę przy 1. nucie przeniesiono do poprzedniego taktu wg głosu wok.; t. 11, Lub., 2.: *f* (poprawione na *g*); t. 21, Vno I, 9.–10.: *d-f* (zamienione na *es-g*); t. 24, Lub., 1. ćwierćnuta rozbita na ósemki wg podpisanych słów; t. 28–29, bassi, powtórzone t. 30–31, poprawiono wg V1a (dublującej bassi); t. 32, Lub., 4.–8.: *d-d-d-es-f* poprawiono wg t. 33; t. 33, Lub., wątpliwy tekst nutowy pierwszej połowy taktu zachowano bez zmian, podłożenie tekstu zrekonstruowane, belkowanie w drugiej połowie taktu poprawiono wg t. 32; t. 34, Lub., z trzech ósemek *es* (z przepisanych zapewne mechanicznie z partii instrumentalnych) usunięto 2. i 3.; t. 38–39, Vno I i II, tremolando ósemkowe zamieniono na szesnastkowe wg t. 45–46. Dla czytelności w kilku miejscach ominięto mniej istotne partie instrumentów dętych.

63 Termin ten (ang. „rhythmic profile”) przyjmujemy za Jamesem Websterem, zob. tegoż: „The Analysis of Mozart Arias”, w: *Mozart Studies*, red. Cliff Eisen, Oxford 1991, s. 133–140.

noksięskim. Opery te zawierają po jednej powolnej arii w metrum 2/4 (odpowiednio *andantino* i *larghetto*): są to śpiewane przez postaci kapłanów (Arteneusza i Sarastra) i cechujące się pokrewnym rodzajem szlachetnej prostoty „Come ape ingegnosa” oraz „In diesen heil’gen Hallen”. Ta druga interesować nas będzie znacznie bardziej, jako bliższa wyuczonemu popisowi gajowego wolniejszym tempem, pokrewnym elsnerowskiemu *adagio*, i podobnym co w arii Lubina udziałem drobnej ornamentyki grup szesnastkowych czy trzydziestodwójkowych. Głębokie pokrewieństwo obu numerów staje się oczywiste, gdy tylko zestawimy ze sobą rysunek pierwszych okresów obu arii (przykł. 2b) – identyczny jest profil rytmiczny⁶⁴, struktura tonalna pierwszej połowy okresu (dalej Mozart moduluje do dominanty podczas gdy Elsner wraca do toniki), bliska identyczności druga fraza i charakter zdobień czwartej. Mozart jednak rezygnuje z ewokacji choćby i elementów stylu wysokiego, w istocie wychodząc już poza rozgraniczenia stylów i stanów charakterystycznych dla osiemnastowiecznej opery włoskiej: Sarastro sięga wyżyn szlachetności i dobroci, pozostając w obrębie bezpośredniości stylu średniego – odzegnując się od arystokratycznej czy monarszej wyniosłości ewokowanej przez styl wysoki, zamiast tego zaś odwołując się do natury ludzkiej jako takiej (por. końcowe „Ein Mensch zu sein”). Jeśli grodkowski kompozytor czyni inaczej – w istocie, wprowadzone przez niego elementy stylistyki *serio*, przede wszystkim zamasyzty kształt pierwszej i trzeciej frazy, stanowią o najwyraźniejszej różnicy melodycznej między zestawionymi fragmentami – powody wydają się oczywiste i wynikają z pewnej dwoistości kompozytorskich zamiarów: Elsner odwołuje się do określonego typu, a może i tej właśnie konkretnej arii – jednocześnie jednak elementami ekspozycji możliwości wokalnych podkreślić chce absurdalne aspiracje Lubina do śpiewu w nieodpowiednim dla niego „wysokim” stylu.

W. A. Mozart
„In diesen heil’gen Hallen”
(przekł. W. Bogusławskiego)


[Larghetto]



W tym tu przy-byt - ku świe - tym zems - ta ser - cem nie
(In die - sen heil' - gen Hal - len kennt Man die Ra - che

J. Elsner
„O nieśmiertelne bogi”

[Adagio]



O, nie - śmier - tel - ne bo - gi, i wy mi - łość czu -

64 Porównujemy oczywiście arię Lubina z pokazaną w przykładzie rekonstrukcją polskiej postaci „In diesem heil’gen Hallen”. W oryginalnym tekście niemieckim zastosowano naprzemiennie rymy żeńskie i męskie – tych ostatnich poezja polska nie zaakceptowała do drugiej/trzeciej dekady XIX w. (jeszcze dla Elsnera piszącego wydaną w 1818 r. *Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego* był to aksjomat). Był to podstawowy problem przy spolszczaniu przez Bogusławskiego włoskich librett – wersom z rymami męskimi dodawano w takich przypadkach dodatkową sylabę, zob.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 119.

wła - da, a czło - vek gdy u - pa - da, z li - toś cią jest przy - je - tym.
 nicht, und ist ein Mensch ge - fahl - en, führt Lie - be ihn zur Pflicht)

je - cie, wyż tej bo - gi - ni dro - giej nad na - mi moc da - je - cie.

Przykł. 2b. W.A. Mozart, *Zauberflöte*, aria „In diesen hei’gen Hallen”⁶⁵, t. 3–10, rekonstrukcja polskiej adaptacji W. Bogusławskiego⁶⁶; J. Elsner, *Echo w lesie*, aria „O nieśmiertelne bogi”, t. 7–14. Tylko partie wokalne. Aria Mozarta dla wygody porównania przetransponowana z *E-dur* do *Es-dur*. Gwiazdką zaznaczono miejsca modyfikacji tekstu muzycznego przy podłożeniu tekstu polskiego: oryginalnie w t. 6 dwie ósemki pod łukiem dla jednej sylaby „nicht”, w t. 10 ćwierćnuta *B* zamiast dwóch ósemek

Wraz z dalszym rozwojem arii parodystyczna intencja staje się coraz wyraźniejsza, a utrzymanie się gajowego w quasi-sarastrowskim szlachetnym, *semplice* – najwyraźniej coraz trudniejsze. Od t. 15 akompaniament ucieka w figlarne figuracje, z kolei trzeci wers o „składaniu ofiary”, ze swoim przejrzystym akompaniamentem drewna i synkopowanymi uderzeniami smyczków i rogów zdaje się już przywoływać elementy idiomu *buffo*. Jeszcze bardziej znamienne są mechaniczne (choć niedokładne i budzące wątpliwości co do poprawności przekazu) powtórzenia kadencyjnych t. 22–23, 32–33, (także później, w t. 48–51) w obrębie zarówno stylu wysokiego, jak i „szlachetnej” odmiany stylu średniego zdecydowanie nie na miejscu⁶⁷.

Czysto karykaturalny wreszcie jest finalny odcinek koloraturowy, w istocie wirtuozowski (a więc jednak *aria di bravura?*), rozpoczęty kuriozalnym skokiem na subdominantę (wejście na akcentowaną nutę z przedtaktowej odbitki bez zmiany sylaby). Obok fragmentów dość wiernie odwołujących się do koloraturowych figuracji opery *seria* (zamięte zgrabną kadencją t. 39–47) prezentuje on także absurdalnie bezkształtne w kontekście wymogów stylu – bo nieróżnicowane motywicznie – proste przebiegi gamowe; zwłaszcza powtarzający się „zjazd” z *c'* na *As* (zważywszy na parodystyczną intencję można wyobrazić tu sobie coś w rodzaju groteskowego glissanda), otwierający odcinek i kulminujący w powtarzanej z komiczny uporem kadencji w t. 48–51. W tych ostatnich taktach

65 Przykład sporządzony wg: Wolfgang Amadeusz Mozart, *Die Zauberflöte*, red. Gernot Gruber, Alfred Orel, Kassel 1970 (= Neue Mozart Ausgabe III/5/19).

66 Polski tekst arii Sarastro w przekładzie Bogusławskiego podajemy za: Zbigniew Raszewski, *Staroświeccyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 214. Więcej o tym zasadniczo niezachowanym przekładzie zob.: Michał Witkowski, „Flet czarnoksiężski w przekładzie Bogusławskiego: odszukane fragmenty tekstu”, *Pamiętnik Teatralny* 16 (1967) nr 3/4, s. 450–457.

67 O powtarzalności jako istotnej cesze stylu *buffo* zob.: M. Hunter, *The Culture of Opera Buffa*, s. 20; zob. także: Ronald J. Rabin, „Figaro as Misogynist: On Aria Types and Aria Rhetoric”, w: *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*, red. M. Hunter, J. Webster, Cambridge–New York 2000, s. 232–260, zvl. s. 245–246.

partia orkiestry – dotąd utrzymująca się w granicach dość neutralnego akompaniamentu użytego w pierwszej strofie arii – uderzając w *fortissimo*, podejmuje nagle znacznie frywolniejszy idiom, kojarzący się znów raczej z operą *buffa*. Ostatnim akordem parodii są końcowe takty, otwarte zwodniczym rozwiązaniem na obniżony VI stopień, w których ciężkim rytmom punktowanym osadzonej wreszcie w miejscu partii basisty towarzyszy objawiający się tu znienacka – jedyny raz w operze – charakterystyczny synkopowany akompaniament smyczków należący do ścisłego obszaru wysokiego stylu *serio* (t. 52–54). W zamknięciu arii dobitnie uwydatnione punktowanym rytmem akcenty podłożone są komicznie pod włos (*nie masz, nie masz szczęśliwszej pary*).

Choć gra zderzanymi ze sobą elementami stylu wysokiego i niskiego, podobnie jak parodystyczne użycie konwencji opery *seria* – jako chybionych aspiracji postaci dramatu – należały do typowych zabiegów późnoosiemnastowiecznej opery *buffa* i gatunków pokrewnych (szczególnie uprzywilejowane były *drammi eroicomici*, w tym często w Warszawie grywane *Król Teodor w Wenecji* czy *Palmira, królowa Persji*) opisywana aria nawet na tym tle uderza skoncentrowaniem nieprzystających do siebie płaszczyzn, kontrastami zarówno horyzontalnymi (następstwa czasowe), jak i wertykalnymi (nieprzystające do siebie partie wokalna i orkiestrowa). Absurdalne są nie tylko wokalne aspiracje gajowego jako takie, ale i jego brak orientacji w stylu, którym usiłuje się posługiwać. Operowa wirtuozeria wokalna eksponowana w ostatnim „brawurowym” odcinku, choć konwencjonalna, miała jednak zawsze pewne funkcje semantyczne – wiązała się z intensyfikacją gwałtownych emocji, emanacją siły, demonstracją posiadanej władzy itp., nijak natomiast nie przystaje do klasycyzującej pochwały miłości, jaką widzimy w tekście arii. Wysoki charakter tego rodzaju poetyki jest zgoła innego gatunku – gdy Elsnerowi poprzedni raz przydarzyło się umuzyczniać podobny tekst, umieszczony przez Bogusławskiego – także w parodystycznej intencji – w operze *Amazonki* („Miłości, o bożku dzielny / czuje cię każdy śmiertelny...”), kazał czterem bardom śpiewać w archaizującym ścisłym czterogłosie *a cappella*.

Czy parodystyczna intencja kompozytora miała być ewidentna już na początku arii? Spójrzmy raz jeszcze na pierwsze takty. Krótki wstęp instrumentalny ze swoimi drobnymi motywami i nieco kapryśnym biegiem bardzo wyraźnie mieści się w polu stylu średniego, faktycznie w swej eleganckiej lakoniczności wiele ma wspólnego z jeszcze krótszym wstępem do przywoływanej arii Mozarta. Zawiera jednak coś jeszcze – a mianowicie wyraziste i jednoznaczne odwołanie do toposu muzyki myśliwskiej: pierwszy motyw, grany przez wzmocnione obojami rogi w idiomatycznym dla tych instrumentów dwugłosie. Tym wyrazistsza jest wymowa tego odwołania, iż waltorniowy topos myśliwski, u początku opery jednoznacznie wyartykułowany w *allegro* uwertury⁶⁸ i „arii z echem”, powraca teraz po stosunkowo długiej nieobecności, podczas której usłyszeć mogliśmy liryczną romancę, duet *buffo* i nawiązującą

68 Por.: A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, s. 126.

do komediooperowej piosenki arię. Już pierwsze takty zadają kłam wokalnemu aspiracjom Lubina, myśliwską nutą demaskując go jako gajowego.

Zjadliwy choć wyrafinowany zarazem paradoks, ofiarą którego – za kompozytorskim zrzędzeniem – pada w tym miejscu biedny Lubin, polega jednak na czymś więcej niż sama nieprzystawalność – nie tak jaskrawa zresztą – myśliwskich konotacji orkiestrowego wstępu i elementów stylu wysokiego w zamaszystej pierwszej frazie arii. Ta ostatnia bowiem już w samej swej muzycznej substancji demaskuje gminne pochodzenie Lubina: niezależnie od wymienionych wyżej znamion stylu wysokiego w jej rysunku melodycznym bez trudności rozpoznać można czołowy motyw otwierającego uwerturę sielankowego *adagio*⁶⁹. Docenić należy kompozytorską zręczność widoczną w drobnych przekształceniach, które pozwoliły nadać frazie nowy charakter, nie zamazując czytelności rysunku: wystarczył dobitniejszy rytm pierwszego pochodu w górę oraz niewielka pozornie modyfikacja ostatniego dźwięku, zmieniająca oryginalnie raczej miękkie rozwiązanie toniczne na zamaszysty powrót do dominantowego punktu wyjścia (przykł. 2c). Nawiązanie do uwertury ma podwójne znaczenie, z jednej strony określone treściowo – poprzez ewokacje „leśnej” nastrojowości wstępu – z drugiej strukturalne: Elsner zwykł konsekwentnie stosować reminiscencje materiału dla wskazania kluczowych momentów opery⁷⁰.

Uwertura t. 1-2

Andante *vno* I

„O nieśmiertelne bogi”
t. 6-8

Adagio Lubin

O, nie - śmier - tel - ne bo - gi,

Przykł. 2c. J. Elsner, *Echo w lesie*, uwertura, t. 1–2; aria „O nieśmiertelne bogi”, t. 7–8

Tekst arii, spisany z partytury, pozbawiony powtórzeń, poprawiony z drobnych usterek i opatrzonej domyślną interpunkcją, przedstawia się następująco:

O nieśmiertelne Bogi,
I wy miłość czujecie,
Wyż tej bogini drogiej
Nad nami moc dajecie.
Czymże są te cierpienia,
Które śmiertelnym dają,

69 O sielankowości *adagia* uwertury pisała już Nowak-Romanowicz (*Józef Elsner*, s. 126).

70 Czy też, ujmując rzecz na odwrót, umieszczał w uwerturze cytaty z kluczowych momentów opery, por. np. *Łokietka* (początek sławnej sceny „snu Hinkona”), *Amazonki* (emblematiczna dla wymowy opery deklaracja Królowej Amazonek z arii „Niech się pleć męska przekona”), *Ofiarę Abrahama* (powrót tematu uwertury bezpośrednio przed sceną ofiarowania Izaaka).

Gdy składa wam ofiary,
Czuła miłość w jedności,
Natenczas nie masz szczęśliwszej pary.

Jak zaznaczono we wstępnej części artykułu, trudno przypuścić, by drugą strofę, z jej brakami co do gramatyki i sensu oraz piątym wersem – nadmiarowym i za długim – mógł wypuścić spod swojego pióra ceniony tłumacz i autor, jakim był Wojciech Pękalski. Wszystko wskazuje na to, iż całość ta jest efektem usunięcia poszczególnych wersów czy ich części z całości składnej i zgrabnie ułożonej; „natenczas” mogłoby chyba być pozostałością takiego ominiętego wersu, a „nie masz szczęśliwszej pary” – oryginalnym ostatnim wersem, siedmiosylabowym jak pozostałe.

Niezależnie od wspomnianych braków, warto zatrzymać się nad samym tekstem – przede wszystkim zaś porównać go z pierwotnym wierszem, który z tym miejscu libretta umieścił Pękalski, każąc początkowo Lubinowi śpiewać jak następuje:

Wy góry, nieba, bory i doliny,
Wy moich przysiąg będziecie świadkami!
Jeżeli kiedyś zapomnę Rozyny,
zdradzonej, wtenczas bądźcie mścicielami.

Niechaj się błąkam po waszych przestworach,
Niechaj mnie rozpacz krok w krok prześladowuje
Niechaj w natury tak rozlicznych tworach
Wyrzuty, ucisk i karę znajduję.

Lecz wam przysięgam, góry i doliny,
Iż nigdy mojej nie zdradzę Rozyny.

Wiersz ten w swoich cechach nie jest nawet sentymentalny, lecz już ewidentnie preromantyczny, zastąpiono go zaś – jak widzieliśmy – wytartą kliszą oświeceniowego klasycyzmu. Jak bombastycznie i niewiarygodnie nie brzmiałby pierwotny tekst w ustach gajowego Lubina, w swej osobistej wymowie ma on – także dzięki naturalnym dla gajowego odwołaniom do świata przyrody – pewne pozory prawdy, których ewidentnie brakuje nowemu, od pierwszych słów skazanemu na farsę. Inaczej mówiąc – parodystyczna intencja starszego tekstu nie jest całkowicie oczywista, opiera się raczej na psychologii konkretnej postaci, nie zaś, jak w przypadku nowszego, na z góry przesądzających sprawę sztywnych regułach stanowego *decorum*, wzbraniających prostym gajowym wygłaszać klasycyzujące inwokacje do antycznych bogów. To jeszcze jeden zwrot ku estetyce osiemnastowiecznej – w tym ku wiedeńskiej operze *buffa*, tak lubującej się w przewrotnej grze rozłącznymi obszarami stylistycznymi użytymi jako wyznaczniki przynależności postaci do określonej warstwy społecznej. Kierunek zmiany libretta w oczywisty sposób współgra z charakterem muzycznej parodii opisanej powyżej, stąd nie byłoby chyba bez podstaw ostrożne przypuszczenie, iż nowy tekst dopisany mógł być po to właśnie, by parodystyczną intencję posłużenia

się operowym stylem wysokim uczynić bardziej ewidentną. Trudno powiedzieć, jaką muzykę mógł mieć na myśli Pękalski, pisząc pierwotny tekst – z pewnością wychodząc od osiemnastowiecznych pojęć i rozróżnień estetycznych da się odnaleźć w wierszu pewne elementy literackiego stylu wysokiego („przysięgi”, „mściciele”, „przestwo-ry”, kunsztowny szyk przestawny w zakończeniu pierwszej strofy), tak iż nie byłoby chyba dysonansu w obróceniu go w typową arię *seria* – chociażby właśnie *di bravura*. Niemniej w swym osobistym tonie i inwokacji do świata przyrody wybiega on historycznie naprzód, każąc myśleć raczej o prostszej, a przez to bardziej bezpośredniej, pieśniowej linii melodycznej, niekłócej się zatem z pozycją społeczną Lubina jako taką – stąd zaś dającej mniej sposobności do muzycznej parodii. Być może podobnej do tych pieśni Elsnera, w których pojawiają się podobne motywy i nieco podobny ton (*Zdrada* do słów Fr. Karpińskiego) a nawet podobne zwroty do świata natury (*Duma Ludgardy* do słów tegoż).

Wróćmy jeszcze na moment do kwestii wybranego przez Elsnera typu arii, czy też – być może – czytelnego nawiązania do „In diesen heil’gen Hallen” z dobrze przecież w Warszawie znanego *Fletu czarnoksięskiego*. Czemu wybrał kompozytor ten akurat, stylistycznie pośredni model metryczny, skoro tekst arii ze swymi mitologicznymi nawiązaniem odwoływał się do czystego stylu wysokiego – wprowadzanego zresztą potem, na swoistą „dokładkę”, z pomocą innych elementów muzycznych? Najprawdopodobniejsza odpowiedź wskazywałaby na intencję jednej jeszcze aluzji, opartej na korespondencjach już nie tylko muzyczno-literackich, lecz także i scenicznych. W Warszawie od pierwszych wystawień *Fletu* rolę Sarastra kreował nie kto inny a sam Szczurowski, zaś „In diesen heil’gen Hallen”, ze swoim niepowtarzalnym tonem głębokiego, szlachetnego liryzmu i potencjałem ekspozycji niskiego rejestru basowego, najpewniej traktowane było jako jego popisowy numer w tej operze. O ile trudno doszukiwać się ścisłych korespondencji treściowych pomiędzy pochwałą miłości śpiewaną przez Lubina a wezwaniem do wyrzeczenia się zemsty z arii Mozarta, nagły „przebłysk” doskonale znanej widowni postaci szlachetnego Szczurowskiego-Sarastra spod farsowego Szczurowskiego-Lubina – i to w momencie, gdy ten ostatni popisać miał się właśnie „wyuczoną” arią – byłby zabiegiem tyleż błyskotliwym co zrozumiałym.

Wyjaśnienie takie ma jeszcze jedną zaletę. Pokrewieństwa tekstu muzycznego są niewątpliwie wystarczające, by uznać, iż Elsner pod pewnymi istotnymi względami wzorował się na arii Mozarta – niekoniecznie jednak, by stwierdzić, iż miała tu zaistnieć czytelna dla widowni aluzja. Jeśli jednak nagie nawiązanie metro-rytmiczne czy prozodyczne przywdziewało na siebie całą wykonawczą aurę – niepowtarzalny tembr głosu, ten sam typ ekspresji, ten sam wykonawczy „gest” – różnice melodyczne i nieporównywalnie prostszy akompaniament orkiestry traciły na znaczeniu, a pomyłka w odczytaniu muzycznej aluzji stawała się mało prawdopodobna. Co ciekawsze, odniesienie do konkretnego wykonawcy pozwala także dodać nowy kontekst

dalszej części arii – tej, w której znienacka pojawiają się elementy koloratury. W liście do *Gazety Warszawskiej* 1815 nr 66 anonimowa autorka krytykuje wykonanie arii „In diesen heil’gen Hallen” przez Szczurowskiego, wskazując, iż „mądrość Zoroastra [tj. Sarastra – J.Ch.], jego godność, spokojność duszy, świętość rzeczy [...] nie dozwala, jak miemam, tych rulad i upiększeń. Podobne miejsca najlepiej jest oddawać prosto, czysto, z godnością, słowem, jak napisano [...]”⁷¹. Jeśli solistyczne dodatki warszawskiego śpiewaka datowały się od początku warszawskiego życia opery Mozarta, koloratury elsnerowskiej arii mogły mieć dodatkowy wymiar aktorskiej autoparodii.

Kierunek zmian dokonanych w librecie, a przede wszystkim słów omawianej tu arii, ma niebagatelne znaczenie dla całościowej wymowy utworu. Główna oś komediowej intrygi, skonstruowana wokół tematu niewierności małżeńskiej, kontrpunktowana jest – z początku delikatnie, lecz konsekwentnie – czytelnymi, z ducha russowskimi aluzjami antyurbanistycznymi. I tak, w otwierającym sztukę monologu Lubina trapiące zdradzanych mężów poroże przedstawione jest niczym choroba cywilizacyjna, nieodłącznie związana z miejskim trybem życia; służąc w mieście właśnie – jak dowiadujemy się z mówionych przerywników romancy – Doryna nauczyła się „robić intrygi”; ostatecznie zaś kwestia ta postawiona jest wprost w komediooperowej piosence Doryny o urokach życia miejskich kobiet, urokach nieodłącznie związanych – jakżeby nie – z rzeczoną ozdobą męzowskich głów. Ów moralnie podejrzany świat miasta jest jednak zarazem ewidentnie atrakcyjny, o tyle przynajmniej, iż przynależność do niego – czy choć związki z nim – pozwalają zaimponować drugiej stronie leśnego flirtu. Ale i – momentami przynajmniej – nie do końca wiadomo, czy to rzekomy awans społeczny służyć ma powodzeniu w miłości, czy też na odwrót: takie jest przecież znaczenie wątków „majątkowych”, którym w późniejszej wersji pierwszego duetu przyznano wyłączne miejsce.

W odróżnieniu od pierwotnie umieszczonej tam przez Pękalskiego romantycznej przysięgi pseudoklasyczna – „wyuczona” i „książkowa” – aria Lubina pozwala doprowadzić ten wątek do przewrotnej kulminacji: to właśnie wybujałe aspiracje gajowego do świata miejskiej kultury wysokiej zdradzają go przed żoną, która, wnioskując z pierwszych zdań następującego teraz recytatywu – „Co za nuta! Co za słowa! Ta pieśń dla mnie nie jest nowa!” – nieraz już musiała wysłuchiwać nieporadnych wysiłków wokalnych męża. To rozpoznanie daje wreszcie pełne już chyba wyjaśnienie sensu dwóch spiętrzonych niemal jedna na drugiej reminiscencji (otwarcia uwertury i doskonale publiczności znanej arii Szczurowskiego-Sarastra) z początku numeru: o ile w dalszych partiach arii intencja muzycznej karykatury – uwydatnionej zapewne także wykonawczo – zdecydowanie przeważa, z początku to nie ona jest na pierwszym miejscu, lecz właśnie podwójna muzyczna aluzja, mająca zapewnić widowni możliwie silny, choć niepozabawiony przecież domieszki komizmu ekwiwalent do-

71 Cyt. za: *Recenzje teatralne*, s. 400.

świadczenia Doryny – rozpoznania nuty znajomej a zarazem absurdalnie nieprzystającej do sytuacji⁷².

Na marginesie zasadniczego wywodu możemy teraz nieco uzupełnić rozważaną u początku artykułu kwestię pochodzenia i datowania znanej nam wersji intermezza. Choć nadal nie mamy absolutnie pewnych podstaw, by odrzucić możliwość zaistnienia wersji muzycznej opartej na pierwotnej, znanej nam z wrocławskiego rękopisu wersji libretta, logika, z jaką dopasowano nowy tekst arii Lubina do konstrukcji sztuki, muzyczne możliwości, jakie on daje, powiązanie arii z uwerturą i, poprzez arię Sarastra, z postacią Szczurowskiego – wszystko to czyni tę hipotezę coraz mniej prawdopodobną. Przyjawszy, iż znana nam wersja związana jest ze Szczurowskim, należałoby bądź datować ją na warszawską premierę *Echa* poprzedzającą wyjazd małżeństwa aktorów, bądź też przyjąć zaistnienie przyczyny, która skłoniła Elsnera do ponownego wzięcia na warsztat intermezza po ich powrocie do Warszawy, ze względu na dalsze życie sceniczne sztuki. Taką zaś trudno sobie wyobrazić, skoro później grano *Echo* jedynie sporadycznie – zaledwie czterokrotnie w l. 1809–11⁷³.

Przyjmując ten tok myślenia, możemy podjąć próbę dokładniejszej rekonstrukcji kolei wydarzeń. Wiemy, że tekst Pękalskiego został wstępnie zaakceptowany w teatrze, skoro sporządzono jego odpisy – w tym egzemplarz cenzorski, którym dziś dysponujemy⁷⁴. Musiało to chyba mieć miejsce w pierwszej połowie marca 1808 r., skoro akceptacja cenzora datowana jest na 18 III – nieco ponad miesiąc przed premierowym przedstawieniem. Trudno przypuszczać, by kompozytor otrzymał tekst dopiero w postaci jednego z odpisów teatralnych – zostawiałoby to jedynie miesiąc na kompozycję i nauczenie się utworu przez śpiewaków. Bardziej chyba prawdopodobne, iż Elsner dostał tekst wcześniej lub też dostawał go partiami. Tak czy inaczej, w okresie z grubsza rzecz biorąc miesiąca przed premierą, narodzić się musiał pomysł lepszego, bardziej efektownego rozegrania kluczowej sceny utworu, z wykorzystaniem innych tropów stylistycznych, przy tym zaś postanowiono skrócić początek pierwszego duetu. Niewykluczone, iż miało to miejsce przy pierwszych przymiarkach wykonawczych, stąd możliwy wniosek, że pierwotna wersja muzyczna rzeczywiście

72 Pomysł tego rodzaju muzycznej aluzji, popartej przy tym tożsamością wykonawcy, mogła Elsnerowi podsunąć scena z finału *Don Giovanniego*, z cytatem z arii „Non più andrai” z *Wesela Figara*. Grający Leporella Francesco Benucci – wcześniej jako Figaro śpiewający rzeczoną arię – kwitował cytat słowami „Questa poi la conosco pur troppo”. Elsner przygotowywał i prowadził *Don Giovanniego* z niemieckim zespołem teatralnym we Lwowie, zob.: J. Elsner, *Sumariusz*, s. 98.

73 Zob.: E. Swankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 258. Warto też wspomnieć, iż w przywoływanym wyżej tekście publikowanym na łamach *Allgemeine Musikalische Zeitung* pisze Elsner o warszawskich wystawieniach *Echa* mających miejsce po powrocie Szczurowskich do Warszawy, nie wspominając o żadnych dodatkach czy przeróbkach, podczas gdy w przypadkach niektórych innych oper zdarza mu się je – szczególnie jeśli były jego autorstwa – odnotowywać.

74 O sporządzaniu egzemplarzy teatralnych zob.: Zbigniew Raszewski, „Dokumentacja przedstawienia teatralnego”, w: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, red. Jadwiga Czachowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 287–303.

powstała, choć nigdy nie była wykonana. Oznaczałoby to też, iż sam impuls czy załączek zmiany wyjść mógł niekoniecznie od Elsnera, lecz także od Szczurowskiego czy Szczurowskiej. Czasu było niewiele, stąd, jeśli Pękalski nie mógł akurat w tym momencie zająć się poprawianiem libretta, musiano poradzić sobie bez jego pomocy. Co do cenzora zaś, trudno wyobrazić sobie, by sprawiał miał jakiegokolwiek problemy, skoro był nim Jakub Adamczewski, autor niedawno zapewne ukończonego libretta *Urojenia i rzeczywistości* – przekładu z francuskiej *opéra-comique* Étienne Aignana – które jako jednoaktówka z muzyką Elsnera debiutować miało na warszawskiej scenie razem z *Echem*⁷⁵.

~

Zidentyfikowane w *Echu* wpływy stylu *buffo* zasadniczo nie pozostawiają wątpliwości co do trafności naszych wstępnych przewidywań dotyczących charakteru „polskiego intermezza” pierwszej dekady XIX w. – elementów tego rodzaju nie znajdziemy w znanych nam komediooperach Elsnera (np. *Siedem razy jeden*) ani też w operowych jednoaktówkach komicznych, jak wspomniane właśnie *Urojenie i rzeczywistość*⁷⁶. Teza o literalnym naśladownictwie starszych wzorców włoskich byłaby jednak nieco chybiona – sprawę lepiej ująć, mówiąc o podjęciu pewnej szerzej i bardziej ogólnie rozumianej tradycji, stawiającej nacisk na wszechstronne zastosowanie muzyki jako równorzędnego względem słowa, a często samodzielnego środka kreacji komicznych jakości przedstawienia. Formuła taka obejmuje zarówno dosłowne nawiązania do stylu *buffo*, jak i bardziej wyrafinowane elementy muzycznego humoru: intertekstualne odniesienia gatunkowe i stylistyczne, korespondencje z innymi utworami (ale i ich konkretnymi wystawieniami i wykonawcami), zabiegi kompozytorskie o podwójnym dnie – stosowane przewrotnie, przesadnie, ironicznie czy parodystycznie.

Tego rodzaju liczne elementy odnajdziemy i w innych numerach intermezza, na których szczegółowe omówienie zabrakło tu miejsca. Romanca Doryny podejmuje przewrotną grę z francuską konwencją operową, przyznającą tego rodzaju numerom szczególną rolę sugestii prawdziwej tożsamości postaci występującej w przebraniu⁷⁷ – u Elsnera, odwrócona na opak, staje się sposobem kreacji fikcyjnej postaci romansowej „Rozyny”. Intertekstualną grę popierają czytelne koneksje z popularną podówczas w Warszawie romancą Heleny z opery Mehula o tym samym tytule – monotonna pulsacja daktyliczna, elementy stylu *musette*, ta sama tonacja *g-moll*⁷⁸.

75 Zob.: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 310.

76 *Gazeta Warszawska* 13 (1808) nr 34, dodatek.

77 David Charlton, „The Romance and its Cognates”, w: tegoż, *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*, London–New York 2016, s. 59.

78 O popularności opery i zawartej w niej romancy zob.: [Józef Elsner], „Geschichte des polnischen National-Theaters in Warschau”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 14 (1812) nr 50, s. 809; zob. także: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 265.

W drugim solowym numerze Doryny – piosence o stylu życia miejskich „pań modnych” – Elsner, po jednoznacznym otwarciu we właściwej dla tematu poetyce komediooperowej śpiewki, brawurowo przełamuje przyjęty idiom, przekształcając numer w deklamacyjną „arię subretki”. Wreszcie ujęta w postać *recitativo obbligato* końcowa kłótnia małżonków (początek drugiego duetu) obfituje w ewidentnie przesadne, komicznie hiperboliczne środki muzyczne: sugestywne w swym dramatyzmie przejście do *es-moll* w momencie wzajemnego rozpoznania, czy następujące niemal zaraz potem krótkie wtrącenie przenikniętego głębokim smutkiem *cantabile* tam, gdzie librecista kazał swym postaciom „załamywać ręce z płaczem”. W uwerturze napotykamy cytat głównego tematu uwertury *Oberona* Paula Wranitzkiego z 1789 r. – jednego z głośniejszych czarodziejskich singspielu wiedeńskich⁷⁹ – którego sens trudno zrekonstruować. Może nawiązanie do baśniowego nastroju „lasu gęsto zarosniętego” („ein dicht bewachsenen Wald”, jak głoszą didaskalia I aktu *Oberona*), miejsca małżeńskich swarów Oberona i Tytanii, uzupełnić miało grającą tak istotną rolę w *Echu* nocną scenerię o nieobecny przecież w librecie rys romantycznej już fantastyczności?

Nie znamy innego utworu Elsnera w podobny sposób skrzącego się bogactwem muzycznych nawiązań i aluzji – pod tym względem trudno wątpić, iż zastosowane środki pomyślane były jako muzyczna przeciwwaga czy ekwiwalent dla rozkwitającego podówczas w obszarze komicznych jednoaktówek nurtu aktorskiej wirtuozerii, to jest teatralnego stylu *brilliant*. Warto przy tym zauważyć, iż tak jak prąd ów znajdował często swój wyraz w rozluźniającej spójność dramatyczną konwencji spektaklu *quod libet*, tak i dyspozycja czterech numerów solowych intermezza Elsnera jako barwnego przekroju „gatunków charakterystycznych”, silnie nacechowanych treściowo i odwołujących się do bogatego bagażu operowych tradycji i konwencji, zdaje się nie tyle (a w każdym razie nie tylko) wynikać ze struktury intrygi, co w równej mierze stanowić jej pierwotne założenie. Są to bez wyjątku gatunki stosowane w ówczesnej muzyce scenicznej na zasadzie „utworu w utworze”: pastoralna piosenka myśliwska, operowa romanca, miejska piosenka komediooperowa (wodewilowa) oraz regularna aria *seria*, pojawiająca się jednak wewnątrz przedstawionego świata jako rzeczywisty popis wokalny postaci dramatu. Można powiedzieć, iż konsekwentne utrzymanie muzyki wszystkich numerów solowych w funkcji tego, co przedstawiane – nie zaś, jak w duetach, środka przedstawiającego – posłużyć miało skutecznemu wciągnięciu muzyki w krąg świadomej uwagi widzów, przesunięcia jej z funkcji służebnych bądź

79 Główny temat uwertury Wranitzkiego pojawia się u Elsnera jako temat drugi (t. 67–81). Nie mógł raczej Elsner liczyć na rozpoznanie cytatu przez warszawską widownię, choć sam pamiętać musiał *Oberona* dość dobrze z czasów lwowskich – była to jedna z pierwszych prowadzonych przez niego oper po objęciu stanowiska dyrektora orkiestry teatru w 1794 r. – ale chyba także i z Wiednia, gdzie dwudziestoletni wówczas kompozytor zawitał teje samej jesieni, gdy w prowadzonym przez Emanuela Schikanedera Theater an der Wien po raz pierwszy grano singspiel Wranitzkiego.

zbieżnych względem tekstu (towarzyszącej, dookreślającej czy wyrażającej) na pozycję semantycznie samodzielnego współczynnika dzieła. Niemniej uprawnione jednak wydaje się spojrzenie interpretujące tę cechę jako znamię muzycznego *quod libet*, w którym to ujęciu dramatyczna intryga staje się jedynie pretekstem dla przekrojowej „antologii” numerów muzycznych – choć oryginalnych, jednak reprezentujących pewne obiegowy typy, w których najbardziej celowali wykonawcy intermezza.

Wysunięte powyżej przypuszczenia co do znaczenia, jakie łączyć mógł kompozytor ze stworzonym przez siebie gatunkiem „polskiego intermezza”, potwierdza, choć jedynie poszlakowo, to, co wiemy dziś o *Benefisie*, kolejnym wspólnym utworze Elsnera i Pękalskiego. Krótkie omówienie premierowego wystawienia tego intermezza opublikował sam kompozytor w ramach swej systematycznej działalności krytyka muzycznego, jaką prowadził przez krótki czas na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*. Dowiadujemy się więc – po pierwsze – iż przez dwa lata dzielące oba utwory nie stracił Pękalski swego upodobania do ściśle symetrycznych konstrukcji: utwór przedstawia dwóch skłóconych aktorów, przypadkiem spotykających się u wspólnego znajomego w dzień swych benefisowych przedstawień; sprzeczka kończy się wyzwaniem, że zaś obaj woleliby jednak tego ważnego dnia pojedynku uniknąć, każdy z nich – w przebraniu, podając się za własnego sekundanta – próbuje drugiego odstraszyć od stawienia się na umówioną walkę. Dalsze zdania recenzji dają pewien wgląd nie w sam tylko utwór, lecz także w intencje kompozytora, ewidentnie pokrewne tym widocznym w *Echu*:

Uwertura zdaje się uwiadamiać o akcji, i przygotowuje słuchacza, jest bowiem w tonie lekkim i wesołym, kontrapunkt tu i ówdzie w niej dający się słyszeć obwieszcza niejako tę zmyśloną powagę i męstwo, które każdy z aktorów przyjmuje na siebie w tej sztuce. Aria wojskowa i duet wymagały, według myśli kompozytora, większego przesadzania w egzekucji. Całe dzieło daleko by większy skutek sprawiło, gdyby dwaj aktorowie walczący, zamiast zwyczajnej postawy, zechcieli i siebie i rzecz w karykaturze wystawić⁸⁰ [podkreśl. – J.Ch.].

Chcielibyśmy dziś znać ten utwór – jeśli podobny był do *Echa*, jego stratę uważać należy za jedną z bardziej nieodżałowanych wśród scenicznego dorobku Elsnera, wspólnie z zapewne z niezachowanymi intermezzami pisanymi dla Szczurowskich. Był chyba *Benefis* od *Echa* nieco uboższy muzycznie – Elsner wśród „istotnych części muzyki” wymienia jedynie uwerturę, duet i „arię dragona francuskiego, w której opisuje batalię”, musiał jednak posługiwać się podobnie wyrafinowanym komizmem muzycznym, skoro kompozytor narzeka, iż wykonawcy nie dość go uwydatnili, przyjmując „zwyczajną postawę” zamiast „i siebie, i rzecz w karykaturze wystawić”. Uwagi te odnosić należy chyba jedynie do muzycznej strony przedstawienia, w którym grali

80 *Pamiętnik Warszawski* 2 (1810) nr 2, s. 273–275; identyfikacja Elsnera jako autora zob.: J. Elsner, *Sumariusz*, s. 60. Krótkie streszczenie akcji intermezza wraz z fragmentem libretta wydrukowała także *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 14 (1810) nr 10, dodatek.

przecież Bonawentura Kudlicz i Ludwik Adam Dmuszewski – dwaj aktorzy wybitni, wytrawni i wszechstronni, ten drugi szczególnie związany z nurtem komicznej wirtuozerii aktorskiej eksponowanej w utworach w rodzaju *Siedem razy jeden*. Kompozytorskie zarzuty nie wynikły też raczej z niedostatków techniki wokalne aktorów – choć żaden z wymienionych nie był nigdy ceniony za naturalne warunki głosowe, obaj od blisko dekady należeli do trzonu warszawskiego zespołu operowego. Wnosić należałoby stąd chyba, iż tradycje komizmu wyartykułowanego muzycznie – poprzez muzyczne aluzje, parodie czy właśnie jak pisze Elsner, „karykatury”, wykorzystujące także rozpoznawalność obdarzonych konkretnymi konotacjami stylów i gatunków muzycznych – słowem, te najbardziej oryginalne i wyrafinowane środki należące do poetyki opery *buffa* II poł. XVIII w. bądź z niej wyrastające – na warszawskiej scenie początku wieku XIX stopniowo jednak zanikały. Nie zawsze już w każdym razie były identyfikowane, praktykowane i doceniane przez młodsze pokolenie aktorów-śpiewaków, które swe teatralne życie rozpoczynało – jak Dmuszewski i Kudlicz – wraz z początkiem nowego stulecia.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksandrowska, Elżbieta. „Wojciech Pękałski h. Odrowąż”. W: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/wojciech-pekalski-h-odrowaz>.
- Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- [Bogusławski, Wojciech]. *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*. T. 10. Warszawa: N. Glücksberg, 1832.
- [Bogusławski, Wojciech]. *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*. T. 15. Warszawa: N. Glücksberg, 1831.
- Carlson, Marvin. „*Il re alla caccia* and *Le Roi et le fermier*: Italian and French Treatments of Class and Gender”. W: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, red. Mary Hunter, James Webster, 82–97. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2000.
- Chachulski, Jakub. „«Zły smak i gminna przesada». Kilka uwag o muzyczno-dramatycznej konstrukcji opery *Sułtan Wampum* Józefa Elsnera na tle oryginalnego libretta Augusta von Kotzebue”, *Muzyka* 64, nr 4 (2019): 3–36.
- Chachulski, Jakub. „Heroiczne – komiczne – sentymentalne. Muzyczny obraz Amazońki w najstarszej zachowanej operze Józefa Elsnera i Wojciecha Bogusławskiego”. *Studia Chopinowskie* 2, nr 4 (2019): 7–29.
- Charlton, David. *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. London–New York: Routledge, 2016.
- Ciechowicz, Jan. *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Einstein, Alfred. *Mozart. Człowiek i dzieło*. Przekł. Adam Rieger. Kraków: PWM, 1983.

- Elsner, Józef. *Sumariusz moich utworów muzycznych*. Przekł. Kazimierz Lubomirski. Kraków: PWM, 1957.
- Got, Jerzy. *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Hunter, Mary. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. Poetics of Entertainment*. Princeton: Princeton University Press 1999.
- Hunter, Mary. „The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa 1770–1800: Anelli and Piccinni's *Griselda*”, *Music & Letters* 67, nr 4 (1986): 363–380.
- Jarząbek-Wasył, Dorota, Barbara Maresz. *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2019.
- Johnson, Jennifer E. „Domenico Cimarosa”. W: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05785>.
- Kürschner, Joseph. *Ellmenreich, Johann Baptist*. W: *Allgemeine Deutsche Biographie*. T. 6. Leipzig: Duncker & Humblot, 1877.
- Kutsch, Karl-Josef, Leo Riemens. *Großes Sängerlexikon*. T. 4. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.
- Lipiński, Jacek, red. *Recenzje teatralne towarzystwa Iksów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956 (= Materiały do Dziejów Teatru w Polsce 4).
- McClymonds, Marita. „Opera Buffa? Opera Seria? Genre and Style as Sign”. W: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, red. Mary Hunter, James Webster, 197–231. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2000.
- Nowak-Romanowicz, Alina. *Józef Elsner. Monografia*. Kraków: PWM, 1957.
- Platoff, John. „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale”. *The Journal of Musicology* 7, nr 2 (1989): 191–230.
- Poskuta-Włodek, Diana. „Egzemplarz teatralny – między repertuarem a archiwum”. *Pamiętnik Teatralny* 64, nr 1–2 (2016): 50–74.
- Rabin, Ronald J. „Figaro as Misogynist: On Aria Types and Aria Rhetoric”. W: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, red. Mary Hunter, James Webster, 232–260. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2000.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogusławski*. Warszawa: PIW, 1982.
- Raszewski, Zbigniew. „Dokumentacja przedstawienia teatralnego”. W: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, red. Jadwiga Czachowska, 287–303. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- Raszewski, Zbigniew, red. *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 1. Warszawa: PWN, 1973.
- Raszewski, Zbigniew. *Staroświecczyzna i postęp czasu*. Warszawa: PIW, 1963.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Styl polski w teatrze lat trzydziestych XIX wieku”. W: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Sześewski, Janina Tatarska. Poznań: PTPN, 2000.
- Rosen, Charles. *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*. Przekł. Rafał Augustyn. Warszawa–Kraków: NIFC–PWM, 2014.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954 (= Materiały do Dziejów Teatru w Polsce 1).

- Weaver, Robert Lamar, Susan Parisi. „Ferdinando Rutini”. W: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24180>, dostęp 2 II 2020.
- Webster, James. „The Analysis of Mozart Arias”. W: *Mozart Studies*, red. Cliff Eisen, 133–140. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Witkowski, Michał. „*Flet czarnoksiężski* w przekładzie Bogusławskiego: odszukane fragmenty tekstu”, *Pamiętnik Teatralny* 16, nr 3/4 (1967), 450–457.
- Wronkowska, Sonia. „Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji”. *Rocznik Biblioteki Narodowej* 45 (2014), 47–77.
- Żórawska-Witkowska, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Warszawa: Arx Regia, 1995.

JÓZEF ELSNER AND WOJCIECH PĘKALSKI'S *ECHO W LESIE* [THE ECHO IN THE WOOD]: A LATE REVERBERATION OF ITALIAN INTERMEZZI IN THE REPERTOIRE OF WARSAW'S NATIONAL THEATRE?

The paper presents Józef Elsner's one-act opera *Echo w lesie* [The Echo in the Wood] to a text by Wojciech Pękalski in the context of the generic term 'intermezzo', originally applied by both its authors to this work, similarly as to several other pieces by Elsner, written in 1808–10 and now considered lost. Most of these compositions were written for performance by Jan Nepomucen Szczurowski and Joanna Szczurowska, a married couple of actors-singers. The historical context justifies the interpretation of this term as an intentional reference to late 18th-century Italian *intermezzi buffi*. I therefore analyse fragments of *The Echo*, revealing the associations between its textual content and the 18th-century *opera buffa*, the presence of stylistic qualities and composition techniques characteristic of that repertoire, as well as of elements of musical allusion, parody, and other intertextual references which are typical of the *opera buffa*. Furthermore, I discuss the existing sources and their problems, such as the major discrepancies between the libretto manuscript of 1808 and the surviving copy of the score, made after 1835. These differences, along with conclusions from my analysis, suggest that the version of the work now known to us is the original (and the only) one, though in the current state of knowledge the opposite hypothesis might also be true.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Józef Elsner, Wojciech Pękalski, Jan Nepomucen Szczurowski, opera, intermezzo.

Dr Jakub Chachulski, uzyskał doktorat w dziedzinie sztuki na Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w 2014 r., jest autorem publikacji poświęconych problemom estetyki muzycznej i zagadnieniom teoretycznym związanym z wykonawstwem muzyki dawnej, także tłumaczem i redaktorem polskiej edycji dzienników muzycznych podróży Charlesa Burneya (2017 i 2018 r.). Od 2016 r. współpracował z Instytutem Sztuki PAN przy pracach w ramach serii *Monumenta Musicae in Polonia*, od 2018 pracownik tejże placówki. Autor katalogu tematycznego świeckich utworów J. Elsnera i publikacji dotyczących polskiej opery końca XVIII i początku XIX wieku. jakub.chachulski@ispan.pl

„Monumenta Musicae in Polonia”

Józef Elsner, Msze op. 26, 35, 42, 62, 75 / Masses Opp. 26, 35, 42, 62, 75
wydała / edited by Jadwiga Jasińska

www.ispan.pl
isnydawnictwo@ispan.pl

Nowa monografia projektu HERA „Sound Memories”

Antonio Chemotti

The Hymnbook of Valentin Triller (Wrocław 1555).
Musical Past and Regionalism in Early Modern Silesia

zamówienia: isnydawnictwo@ispan.pl
www.soundme.eu

Archiwalne zeszyty „Muzyki”

isnydawnictwo@ispan.pl
