

Jakub Chachulski

Institut Sztuki, Polska Akademia Nauk
ORCID: 0000-0002-8972-1490

Agenor i Strabon, Papageno i Sarastro

Lwowskie meandry operowej biografii Wojciecha Bogusławskiego

Abstract

Agenor and Strabo, Papageno and Sarastro: The Lviv Meanders of Wojciech Bogusławski's Operatic Biography

This article refers to Zbigniew Raszewski's findings regarding Wojciech Bogusławski's acting roles in Lviv productions of the opera *Amazonki* (Amazons), the first joint work of Bogusławski as librettist and the composer Józef Elsner. Based on incomplete information from Bogusławski's *Dzieła dramatyczne* (Dramas), Raszewski concluded that the librettist played the Greek king Agenor. The analysis of the musical and literary elements of the opera generally confirms this, but it also suggests

significant fluctuations in the author's casting ideas. The aim of the article is to identify Bogusławski's personal traces in the roles of both Agenor and Strabo. Hypotheses are also put forward regarding the moment in time and the reasons for changing the casting concept. The article expands the research on Bogusławski's creative biography as an author, actor, and singer, using textual criticism (musical and literary sources), analyzing the cast in light of relevant operatic conventions, and employing analytical and interpretative tools of musicology and literary criticism, as well as comparative studies, to link fragments of the opera with Mozart's *The Magic Flute*. An important methodological premise is the hitherto neglected possibility of using musicological tools in research on Bogusławski's work and creative biography as a man of opera.

Keywords

Wojciech Bogusławski, Józef Elsner, opera, Wolfgang Amadeus Mozart, opera buffa, Singspiel

Abstrakt

Artykuł nawiązuje do ustaleń Zbigniewa Raszewskiego na temat aktorskiego udziału Wojciecha Bogusławskiego w lwowskich wystawieniach opery *Amazonki*, pierwszego wspólnego dzieła Bogusławskiego – jako librecisty – i Józefa Elsnera. Na podstawie niepełnych informacji z *Dzieł dramatycznych* librecisty Raszewski stwierdził, że Bogusławski występował w roli greckiego króla Agenora. Analiza muzycznego i literackiego współczynnika opery, zasadniczo potwierdzając to ustalenie, pozwala domyślać się istotnych fluktuacji w kształtowaniu się autorskich intencji obsadowych. Celem artykułu jest identyfikacja „osobistych” śladów Bogusławskiego obecnych zarówno w roli Agenora, jak i Strabona; postawione zostają także hipotezy dotyczące momentu i przyczyn zmiany koncepcji obsadowej. Artykuł rozwija badania nad biografią twórczą Bogusławskiego jako autora, aktora i śpiewaka, wykorzystując krytykę tekstu (źródła muzyczne i literackie), analizę obsady w świetle odpowiednich konwencji operowych, muzykologiczne i literaturoznawcze narzędzia analityczne i interpretacyjne, a także komparatystykę – by połączyć fragmenty opery z *Czardziejskim fletem* Mozarta. Istotnym założeniem metodologicznym jest wykorzystanie zaniedbywanej dotąd możliwości odwołania się do narzędzi muzykologicznych w badaniach twórczości i biografii twórczej Bogusławskiego jako człowieka opery.

Słowa kluczowe

Wojciech Bogusławski, Józef Elsner, opera, Wolfgang Amadeusz Mozart, opera buffa, Singspiel

Po badaniach Jerzego Gota¹ i Zbigniewa Raszewskiego² lwowski okres działalności Wojciecha Bogusławskiego wydaje się obszarem opisanym wyczerpująco i gruntownie. Wyłaniający się z ich prac obraz pozostaje jednak rekonstrukcją, iluzją ciągłej, lekkim piórem prowadzonej narracji maskującą oparcie się na oderwanych od siebie, często szczątkowych informacjach uzupełnianych domysłem, hipotezą, twórczym wczuciem się badacza-pisarza w mentalność epoki. Trudno się dziwić, iż na pierwszy plan wysuwają się tu wydarzenia utrwalone jako przełomowe już w zapiskach z epoki (w tym przez samego Bogusławskiego) bądź ujmowane jako takie w perspektywie historycznoteatralnej: druga sceniczna realizacja *Krakowiaków i Górali*, pierwszy polski *Hamlet*, pierwszy (rzekomo) polski melodramat *Iskahar, król Guaxary*. Mniej szczęścia miał kolejny, z punktu widzenia historyka opery nieporównywalnie ważniejszy owoc nawiązanej we Lwowie współpracy Bogusławskiego z młodszym, niespełna trzydziestoletnim Józefem Elsnerem: heroiczno-komiczna opera *Amazonki, czyli Herminia*³. Got i Raszewski piszą o sztuce oszczędnym piórem, zwięźle przedstawiając zarys intrygi, odnotowując spektakularnie inscenizowaną batalistykę i przywołując spostrzeżenia muzykolożki Aliny Nowak-Romanowicz o rozmachu partii wokalnych⁴. Przyczyną pobieżnego charakteru tych uwag był prawdopodobnie lekki i „gminny” ton libretta, które Raszewski uznał za mizoginiczną i parodystyczną trawestację heroicznego toposu mitycznych Amazoнок, utrzymaną w niewybrednym stylu podmiejskich teatrów wiedeńskich⁵. W innym miejscu zaproponowałem pewną korektę tego obrazu, uzupełniając go o wnioski płynące z analizy muzycznego współczynnika utworu⁶. Dowodziłem, że wizerunek Amazoнок pozbawiony jest elementu parodii, lecz ilustruje widoczne w librecie napięcie pomiędzy heroicznym a sentymentalnym, współczynnik komiczny

¹ Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971).

² Zbigniew Raszewski, *Bogusławski* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982).

³ Tytuł utworu przyjmuję za lwowskimi partyturami Elsnera; publikując libretto w 1823, Bogusławski odwrócił kolejność członów, podając tytuł *Herminia, czyli Amazonki*. Streszczenie libretta znaleźć można na Portalu Muzyki Polskiej, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/4349-elsner-jozef/kompozycje/3934-amazonki-czyli-herminia>.

⁴ Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner: Monografia* (Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1957), 59–65.

⁵ Raszewski, *Bogusławski*, 334.

⁶ Jakub Chachulski, „Heroiczne – komiczne – sentymentalne: Muzyczny obraz Amazoнок w najstarszej zachowanej operze Józefa Elsnera i Wojciecha Bogusławskiego”, *Studia Chopinowskie* 4 (2019): 7–29, <http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/103/7>.

działa zaś poprowadzony został niezależnie przez dwie „krotofilne”, jak pisze Bogusławski, postaci: błazna Strabona i tchórzliwego Orobatesa⁷. Określenie „opera heroiczo-komiczna” i deklaracja Bogusławskiego, że utwór utrzymany jest w panującym we Lwowie „guście wiedeńskich wielkich oper”⁸, niekoniecznie zresztą wskazywać muszą na repertuar podmiejskich teatrów cesarskiej stolicy jako jedyny wzorzec gatunkowy. Równie istotne wydaje się odniesienie dzieła Elsnera i Bogusławskiego do świata wiedeńskiej opery buffa i jej odmiany *dramma eroicomico* łączącej poważną tematykę z elementami muzycznego komizmu, parodii czy intertekstualnej gry muzycznymi i literackimi konwencjami opery seria⁹. Z rozmachem pomyślana kompozycja Elsnera dorównać miała włoskim operom hero- czy tragicomicznym w rodzaju granego już przez zespół Bogusławskiego *Axura* Salieriego. Tak stawia sprawę sam Elsner, pisząc o wystawieniu spolszczonego *Axura*: „od tego przedstawienia datować można polską wielką operę”, by zaraz nazwać *Amazonki* „pierwszą oryginalną polską wielką operą”¹⁰.

Przełomowe znaczenie *Amazonek* nie znalazło odbicia w życiu scenicznym – przy zaledwie dwóch późniejszych wystawieniach warszawskich¹¹ w roku 1800 opera pozostała wydarzeniem prowincjonalnym, nigdy nie zajmując na narodowej scenie miejsca porównywalnego z największymi autorskimi spektaklami Bogusławskiego. Wśród szeregu inscenizacji wyznaczających węzłowe punkty narracji Raszewskiego o twórczym życiu ojca polskiego teatru *Amazonek* nie znajdziemy. Ani Raszewski, ani Got nie interesują się także udziałem Bogusławskiego-aktora w wystawieniu opery.

Co o udziale tym faktycznie wiemy? Bogusławski, podając obsady poszczególnych utworów w drukowanych ponad dwadzieścia lat później *Dziełach dramatycznych*, z reguły pomija swoje nazwisko. Dotyczy to również ról męskich z *Amazonek*: dowiadujemy się jedynie, że Dominik Kaczkowski śpiewał partię

⁷ Możliwość ujęcia libretta *Amazonek* w kluczu gatunkowym melodramatu dowodzi z kolei Daniel Stachuta, zob. „«Melpomeny podrzucone dziecię» oraz «Grand monstre»: Porównanie dramatycznej architektоники dzieł Wojciecha Bogusławskiego *Herminia*, czyli *Amazonki* oraz *Izkahar*, król *Guaxary*”, *Pamiętnik Teatralny* 66, z. 3 (2017): 16–42.

⁸ Wojciech Bogusławski, *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 12 (Warszawa, 1823), 418, <https://polona.pl/item/dziela-dramatyczne-wojciecha-boguslawskiego-oryginalne-i-tlumaczenia-t-12,NTEyMzgx/214/#item>.

⁹ W najwęższym i najbardziej precyzyjnym sensie – jako podgatunek opery buffa – termin ten ujęty jest przez Mary Hunter, „The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa 1770–1800: Anelli and Piccini’s *Griselda*”, *Music & Letters* 67, no. 4 (1986): 363–380, <https://doi.org/10.1093/ml/67.4.363>.

¹⁰ „Von dieser Aufführung kann man die grössere poln[ische] Oper datiren” i „Die *Amazonen* aber waren nun die erste grosse poln[ische] Original-Oper”. Józef Elsner, „Geschichte des polnischen National-Theaters in Warschau”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr 20 (13 maja 1812), szp. 326, tłum. J.Ch.

¹¹ Eugeniusz Szwanowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814* (Warszawa: Zakład im. Ossolińskich, 1954), 246.

czułego Ifikratesa, Jan Nepomucen Szczurowski – tchórzliwego Orobatesa, Andrzej Rutkowski zaś trefnisia Strabona¹². Got i Raszewski nie dotarli do innych źródeł. Ten ostatni niemal mimochodem odnotowuje logiczne przypuszczenie, iż Bogusławskiemu przypaść musiała rola Agenora, greckiego króla i ukochanego tytułowej następczyni amazońskiego tronu. Odpowiedzi na postawione pytanie szukać można jednak także poprzez analizę literackich i muzycznych materiałów źródłowych pod kątem scenicznych zwyczajów i upodobań Bogusławskiego jako aktora i śpiewaka, biorąc pod uwagę dość precyzyjne wymagania wokalne stawiane przez poszczególne partie. Jeśli wziąć przy tym w nawias podane przez Bogusławskiego informacje obsadowe, poszukiwania takie prowadzą do wniosków niejednoznacznych: obecność śladów librecisty-aktora nie tylko w postaci Agenora, ale i Strabona sugeruje niestabilność intencji autorskich dotyczących premierowej obsady utworu.

Proponowane tu podejście badawcze zakłada przeważający wpływ Bogusławskiego na integralny kształt opery. Spojrzenie takie przełamuje dotychczasowe rozwarstwienie badań nad *Amazonkami*, opisywanymi bądź jako libretto Bogusławskiego (Raszewski, Got, Stachuła), bądź też jako opera Elsnera (Nowak-Romanowicz). Współczesna operologia precyzyjnie rozpoznała ograniczenia ujęcia dzieła operowego jako autonomicznego wytworu kompozytora, dla którego tekst literacki stanowić miałby jedynie swoisty półprodukt – w szczególności rezygnując z narzucania tego modelu operze osiemnastowiecznej, kształtowanej zwykle twórczym wpływem nie dwóch, lecz większej liczby osób¹³. Zważywszy na dominującą pozycję Bogusławskiego w zespole, wielość ról jakie równolegle pełnił (librecisty i tłumacza, antreprenera i reżysera, aktora i śpiewaka), jego znajomość opery włoskiej ugruntowaną blisko dwiema dekadami aktywności, autorytet, jaki zdobył za drugiej antreprzyzy warszawskiej, nie najlepszą znajomość polszczyzny Elsnera¹⁴, a także na wskroś skonwencjonalizowany charakter włoskiej opery komicznej końca XVIII wieku¹⁵, widzieć należałoby w Bogusławskim twórcę nie tylko struktury dramatu, lecz także zasadniczej koncepcji jej muzycznego „wypełnienia” – w szczególności dyspozycji ściśle określonych typów

¹² Nie podaje także obsady reprodukowany w książce Gota afisz lwowskiego wystawienia *Amazonek*. Zob. Got, *Na wyspie Guaxary*, po 208.

¹³ James Webster, „Understanding Opera Buffa: Analysis = Interpretation”, w: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, eds. Mary Hunter and James Webster (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 340–341.

¹⁴ Elsner wspominał później, jak Bogusławski objaśniał mu treść libretta i „położenia sceniczne” w *Iskaharze*. Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, tłum. Kazimierz Lubomirski, oprac. Alina Nowak-Romanowicz (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957), 102.

¹⁵ Ronald J. Rabin, „Figaro as Misogynist: On Aria Types and Aria Rhetoric”, w: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 232–233; Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: Poetics of Entertainment* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 34–42.

numerów muzycznych¹⁶. W takim ujęciu na przykład pochwały za konstrukcję pierwszego numeru muzycznego *Amazonek* należą się Bogusławskiemu, nie zaś – jak u Nowak-Romanowicz¹⁷ – Elsnerowi, szczególnie gdy dostrzeże się pokrewieństwo koncepcyjne z *introduzione*¹⁸ opery Martina y Solera *Una cosa rara*, przywiezionej przecież do Lwowa przez warszawski zespół¹⁹. Tym bardziej na muzyczny kształt tworzonej dla siebie samej roli mieć musiał Bogusławski wpływ przeważający.

1.

Rozpatrywana w świetle osiemnastowiecznych konwencji i gatunków dramatycznych postać Strabona ujawnia heterogeniczną, kilkuwarstwową budowę. Na tle struktury obsadowej osiemnastowiecznej opery buffa Strabon mieści się dość dobrze w typie sprytnego służącego: Figara czy Scapina – pomysłowego, obdarzonego inicjatywą, górującego nad innymi postaciami rozeznanie w sytuacji i nigdy niezapominającego języka w gębie. Takim jawi się błazen już w rozmowie z Orobatesem (scena 9), gdy dworuje sobie niemiłosiernie z tchórzostwa rycerza, choć zaraz potem cierpliwie poucza go, jakimi kłamstwami wybrnąć z tarapatów. Chcąc wspomóc rozpaczającego nad losem Herminii Agenora, Strabon przebiera się w kobiece suknie i przekrada do miasta Amazonek, a choć zostaje przez nie schwytany i uwięziony, przekazuje oblegającym miasto Grekom wiadomość, iż córka Taliestris nie została jeszcze stracona. Tym sposobem doprowadza do zwycięskiego ataku na miasto.

Zarazem jednak jest Strabon głównym źródłem gminnego humoru obcego raczej konwencji opery włoskiej, bliższego zaś wspomnianym przez Raszewskiego „podmiejskim teatrom wiedeńskim”. Na wzmiankę przerażonego

¹⁶ O kluczowej roli librecisty w kształtowaniu finału oper buffa zob. np. Lorenzo Da Ponte, *Pamiętniki*, tłum. Jerzy Popiel, postowie Bohdan Pocię (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987), 108–109.

¹⁷ Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, 64.

¹⁸ Oba numery poza wieloodcinkowością łączy obecność symetrycznych ram ustępów chóralnych i obszerny recytatyw *accompagnato*, w obu przypadkach należący do partii królowej. Na nieoczywisty, wskazujący na progresywne tendencje charakter *introduzione* opery Martina y Solera wskazuje John Platoff, „A New History for Martin's *Una Cosa Rara*”, *The Journal of Musicology* 12, no. 1 (1994): 107, <https://doi.org/10.2307/763939>.

¹⁹ Co prawda w wykazie repertuaru lwowskiego z 1794, a więc sprzed przyjazdu Bogusławskiego (Got, *Na wyspie Guaxary*, 334) figuruje zagadkowy zapis: „*Una cosa rara*, część II(?)”, chodzi jednakże z pewnością nie o operę Martina y Solera (jak domniemał Got), lecz o parodystyczną, singspielową „kontynuację” opery zatytułowaną *Der zweiter Theil von Cosa rara, oder Der Fall ist noch weit seltner, oder die geplagten Ehemänner* (Rzecz jest jeszcze rzadsza, albo znękanie mężowie) autorstwa Benedicta Schacka. Zob. David J. Buch, „The Choruses of *Die Zauberflöte* in Context: Choral Music at the Theater auf der Wieden”, *The Choral Journal* 46, no. 12 (2006): 9, <http://www.jstor.org/stable/23556458>.

Orobatesa o dokonanej ongi przez Amazonki eksterminacji mężczyzn trefniś odpowiada lekko: „Bo to mężowie byli. Już one teraz poznały błąd swój i czują, jak im przykro żyć w samotności”²⁰. Podobne i znacznie grubsze żarty można by cytować bez końca, a istną kanonadę mizoginicznego humoru pociąga za sobą klasyczny chwyt przebrania mężczyzny za kobietę. Rubaszny Strabon, przeobraziwszy się w staruszkę, śpiewa:

Otóż jest baba, stara dewotka
Tak ubranego choć kto mnie spotka,
Będzie rozumiał, że chęć mnie bierze,
Iść do kościoła klepać pacierze.²¹

Schwytyany tłumaczy pewne niedoskonałości swojego przebrania:

Wierzcie mi, pozór was mami,
Wieleż to kobiet z wąsami?²²

Stanąwszy zaś przed trybunałem („Sąd kobiecy!” – „Ach, to gorzej niż trybunał rozjuszonych diabłów”²³), opowiada: „siedząc na wałach ogrodowych, przypatrywałam się srebrnym promieniom księżyca, i rozpamiętywałam, jak przyjemnie podobne wieczory trawiłam w mojej młodości... Ach, to wspomnienie łyzy mi wyciska”²⁴. Wreszcie dla uwiarygodnienia kobiecego przebrania opowiada ze szczegółami o swym upodobaniu do mężczyzn, śpiewając falsetem piosenkę tak frywolną, iż w warszawskim druku libretta trzeba ją było opuścić²⁵.

W galicyjskiej stolicy rubaszna twarz Strabona to oczywiście echo postaci Hanswursta, uparcie rugowanej z wiedeńskich teatrów i równie uparcie powracającej w rozmaitych wcieleniach jeszcze do końca XVIII wieku i później²⁶. Posiłkowanie się mitologicznymi postaciami i wątkami opery seria jako

²⁰ Bogustawski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, 343.

²¹ Bogustawski, 358. Przywrócono pierwotne „kościół” w miejsce „świątyni” wg tekstu partytury (modyfikacje dokonane przez Bogustawskiego w warszawskiej publikacji libretta omawia Got, *Na wyspie Guaxary*, 215–216).

²² Bogustawski, 366.

²³ Bogustawski, 385.

²⁴ Bogustawski, 387.

²⁵ Incipit „Kiedy miałam lat trzynaście, bardzo mężczyzny kochałam”. Zachowany tylko w partyturze tekst przedrukowuje Got, *Na wyspie Guaxary*, 416–419. Dostępne lwowskie wersje tekstów śpiewanych świadczą, że także mówione fragmenty libretta – znane nam tylko z późniejszego wydania Bogustawskiego – na premierowym przedstawieniu mogły brzmieć znacznie bardziej dosadnie.

²⁶ Improwizowanym Haupt- und Staatsaktionen – macierzystemu środowisku Hanswursta – formalnie kres położył edykt Marii Teresy z 1752 regulujący działalność wiedeńskich teatrów.

surowcem dla parodystycznych ujęć ekscesów Hanswursta było chlebem powszednim wiedeńskich Haupt- und Staatsaktionen pierwszej połowy XVIII wieku²⁷, w lwowskim teatrze austriackim zaś relikty tradycji improwizowanej wiedeńskiej „hanswurstiady” utrzymywały się aż do ostatniej dekady stulecia²⁸. Zespół Franza Bulli miał w repertuarze znaczącą część singspieli z Theater auf der Wieden Emanuela Schikanedera i kilka z konkurencyjnego Theater in der Leopoldstadt – popularnych scen wiedeńskich, które duch Hanswursta, nieznacznie tylko zakamuflowany, nawiedzał bez przeszkód²⁹.

Te dwie wiedeńskiej proveniencji twarze greckiego trefnisia nie pozostają ze sobą w sprzeczności, lecz raczej uzupełniają się, podobnie jak konwencje włoskiej opery i tradycje ludowego teatru w popularnym wiedeńskim singspielu ostatnich dekad XVIII wieku. Spotkamy jednak w *Amazonkach* scenę odsłaniającą kolejną twarz Strabona – przeblysłk innych konwencji teatralnych i innego podłoża ideowego. W całości muzyczna scena 11 aktu pierwszego ukazuje rozpaczającego po utracie ukochanej Agenora i radzących nad jego nieszczęściem przyjaciół i podwładnych. Ostatecznie Strabon – za lekką namową, choć nie opierając się zbyt – decyduje się przekraść w przebraniu do fortecy. Swoje postanowienie podkreśla sentencjonalnym dwuwierszem: „Idźmy, nieść ulgę dla nieszczęśliwych / jest to rozkoszą ludzi cnotliwych”, do którego dołączają pozostali z nieznacznie zmienioną wersją tekstu: „Śpiesz się, nieść ulgę... [etc.]”³⁰. Całość śpiewana jest w homofonicznej fakturze przez masywny zespół siedmiu głosów męskich (Ifikrates, Orobates, Strabon i czterech Bardów), a dotychczasowa przejrzysta i lekka faktura *buffo* ustępuje w tym miejscu pompacznemu stylowi wysokiemu (tremola niskich smyczków, charakterystyczna figura z synkopą w głosach górnych, nieobecna wcześniej sekcja dęta w pełnym składzie). Pozostając w orbicie teatru wiedeńskiego, widzieć należałoby tu środki operowej artykulacji maksymy moralnej, dziedzictwo programowo moralistycznego profilu cesarskiego National-Singspiel z lat 1778–1783 jako pokłosia idei Gottscheda i Lessinga³¹. W kontekście operowej działalności Bogusławskiego scena ta budzi

²⁷ Zob. Eva Badura-Skoda, „The Influence of the Viennese Popular Comedy on Haydn and Mozart”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973): 185–189, <https://doi.org/10.1093/jrma/100.1.185>.

²⁸ Got, *Na wyspie Guaxary*, 217.

²⁹ Praktycznie wszystkie singspiele wystawiane przez teatr Schikanedera zawierały postaci w typie Hanswursta. Z tej grupy Mozartowski Papageno wybija się jako wyjątkowo pozbawiony wulgarnych naleciałości tej tradycji, zob. Martin Nedbal, *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven* (London: Routledge, 2017), 149; Egon Komorzynski, „Ist Papageno ein «Hanswurst»?”, *Österreichische Musikzeitschrift* 12, no. 6 (1957): 225–229. Repertuar lwowski zob. Got, *Na wyspie Guaxary*, 331–403.

³⁰ Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, 354.

³¹ O teorii teatralnych maksym moralnych Lessinga i jej zastosowaniu w pisaniu dla National-Singspiel *Urowadzeniu z Seraju* zob. Nedbal, *Morality and Viennese Opera*, 58–62. W kolejnych partiach tej pracy autor

jednak nieuniknione skojarzenia z wątkami pierwszego aktu *Woziwody* (*Les deux journées*) Cherubiniego, a sama sentencja brzmi jak wyjęta z ust woziwody Mikelego, stając obok wersów z takich jak:

Nic mnie ustraszyć nie zdoła,
Gdy bliźni o pomoc woła.

Nie ma w życiu nic tak miłego,
Jak dobrze czynić w potrzebie;
Gdy mogę mówić sam do siebie:
Jam wyrwał z nędzy bliźniego.

O, co za rozkosz będzie moja,
Tych biednych gdy poratuję.³²

Choć *Woziwoda* miał powstać w trzy lata później, a polskiej premiery doczekać się po kolejnych czterech, skojarzenie to nie jest całkiem chybione. Spod błazeńskiej czapki Strabona przebłyskuje tu typ postaci bliższy oświeceniowej dramie francuskiej niż włoskiej operze buffa czy wiedeńskiemu singspielowi, łączący niski status społeczny i potencjał komiczny z dużą godnością moralną – czyli ulubiony przez Bogusławskiego typ „mędrca z ludu”, reprezentowany również przez Starego Dominika z *Taczki occiarza*, Ferdynanda Kokla z *Henryka VI na łowach* oraz Bardosa z *Krakowiaków i Górali*³³. Konserwatywnemu w sprawach społecznej hierarchii światu wiedeńskiej opery idea połączenia niskiej roli komicznej z głównym autorytetem moralnym sztuki była obca. Biograf Antonia Salieriego John A. Rice, pisząc o pierwszym wiedeńskim wystawieniu *Les deux journées* (1802), wskazuje na absolutną nowość tego typu postaci w stolicy cesarstwa³⁴. W tym kontekście „przebłysk” oblicza takiego bohatera w wielkiej operze heroiczno-komicznej powstałej we Lwowie na pięć lat przed wiedeńskim *Woziwodą* byłby pozbawionym precedensu wydarzeniem w muzycznym teatrze kręgu wiedeńskiego. Tak czy inaczej ślad ręki ojca polskiego teatru jest tu zupeł-

demonstruje dalsze funkcjonowanie tych środków w kręgu wiedeńskiego singspielu, w tym w *Czarodziejskim flecie* Mozarta.

³² Wojciech Bogusławski, *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 2 (Warszawa, 1820), 330, 327, 326, <https://polona.pl/item/dziela-dramatyczne-wojciecha-boguslawskiego-oryginalne-i-tlumaczenia-t-2,-nDcXOT13/3/#info:metadata>.

³³ Raszewski, *Bogusławski*, 266–268; por. także Marek Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2001), 74.

³⁴ John A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 566.

nie wyraźny: sentencja Strabona przesuwają go w stronę grupy „osobistych” ról Bogusławskiego o tyle, o ile przemieszcza sens działania błazna z posłusznego wypełnienia rozkazu na dobrowolną, z nakazu serca płynącą pomoc nieszczęśliwemu. W konsekwencji także funkcja Strabona w konstrukcji dramatu zbliża się do Bardosa i Mikelego (nieco mniej Dominika i Kokla) – postaci niedotkniętych osobiście koleją wydarzeń dramatu, zanim, własnowolnie angażując się dla dobra innych, staną się *spiritus movens* wypadków.

Z osobistymi rolami Bogusławskiego łączy Strabona także uprzywilejowana pozycja osoby komentującej i osądzającej: tradycyjnie wpisana w postać błazna (w kręgu wiedeńskim zaś przysługująca Hanswurstowi³⁵) wolność wygłaszania prawd oczywistych, choć niewygodnych, kwestionowania hierarchii stanowej i przyganiań własnemu władcy okazuje się w praktyce niemal nieodróżnialna od swobody krytyki zepsutych stosunków społecznych, na jaką Koklowi, Dominikowi czy Bardosowi pozwala osiągnięta na drodze doświadczeń i wyrzeczeń wolność od spraw „świata przewrotnego”. Jeśli nawet gminny humor i komiczne perypetie przesłaniają to pokrewieństwo, wybrzmiewa ono tym mocniej w osobliwym wodewilu końcowym przybierającym kształt błazeńskiego trybunału: Strabon, uciszwszy bezceremonialnie pochwalny śpiew czterech Bardów, przygania wszystkim postaciom bez wyjątku. Podobny sąd dyrektora teatru nad dwoma zwaśnionymi plemionami publiczność lwowska pamiętała z pewnością bardzo dobrze – *Krakowiaków i Górali* w roku poprzedzającym premierę *Amazonek* grano we lwowskim amfiteatrze przeciętnie raz w miesiącu³⁶.

O szczególnym miejscu Strabona wśród postaci dramatu świadczyć może jeszcze jedna decyzja Bogusławskiego: gdy pozostali bohaterowie noszą imiona historycznych lub mitologicznych starożytnych wojowników czy władców, błazen swoje przejął po antycznym geografie Strabonie³⁷, którego *Geographica hypomnemata* zawiera opis krainy Amazonek, a zarazem jeden z ważniejszych przekazów antycznego mitu. Można w tym dojrzeć gest przyznania postaci szczególnej pozycji zewnętrznego obserwatora, przekraczającej immanencję przedstawianych wydarzeń.

Bez dociekania intencji Bogusławskiego i dyskusji o faktycznej obsadzie premierowego przedstawienia opery stwierdzić wolno tyle, że wpisał on w rolę Strabona niebłahy pierwiastek typu scenicznego, w który najchętniej się wcielił

³⁵ Zob. Elizabeth Coen, „Hanswurst’s Public: Defending the Comic in the Theatres of Eighteenth-Century Vienna”, *Theatre History Studies* 38 (2019): 8, <https://doi.org/10.1353/th.2019.0001>.

³⁶ Got, *Na wyspie Guaxary*, 356. O „sądzie” Bardosa zob. Raszewski, *Bogusławski*, 283–284.

³⁷ Ewa Wipszycka, red., *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu*, t. 1 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1979), 112–113.

w pierwszej połowie dekady i z którym najsilniej się utożsamiał. Potwierdza to także piosieczka „Prawda jest gorzką potrawą”, wyraźnie wpisująca się w linię piosenek Bardosa, Dominika i Kokla kupletowym charakterem i identyczną strukturą wiersza. Zbliży ją do nich także ton i społeczno-moralna tematyka, choć w śpiewce Strabona po raz pierwszy pojawia się rys ironii, potwierdzający, iż postać błazna można włączyć do grupy tamtych trzech ról jedynie jako mocno farsową odmianę typu. Jest rzeczą zastanawiającą, że piosieczkę tę, rozpowszechnioną w Galicji w odpisach i przekazach ustnych³⁸, zaliczano do tekstów, które poprzez swoje „stopienie z tradycją” przesądziły o randze Bogusławskiego w historii polskiej literatury³⁹, jakby nie zauważając, iż – jeśli dać wiarę informacjom autora o obsadzie *Amazonek* – jako jedyna z tej grupy nie była śpiewana przez niego na scenie.

2.

Nęcące sensacyjną nutą przypuszczenie, iż rolę Strabona stworzył Bogusławski dla siebie i sam ją odegrał, choć w dwie dekady później wyparł się tego rozdziału swojej scenicznej biografii, nie wytrzymuje konfrontacji z dyspozycją męskich partii w partyturze Elsnera⁴⁰. Po odrzuceniu zaawansowanych wokalnie ról Ifikratesa i Orobatesa, z pewnością przeznaczonych dla Dominika Kaczkowskiego i Jana Nepomucena Szczurowskiego, oraz pobocznych ról czterech Bardów, których obsadę znamy z notatki w autograficznej partyturze Elsnera⁴¹, do rozdysponowania pomiędzy tenora Rutkowskiego i barytona Bogusławskiego pozostają partie Strabona i Agenora; przy tym zaś ambitus obu partii (Strabon – *c-g*¹, Agenor – *G-f*¹) przesądza sprawę na korzyść stwierdzenia Bogusławskiego z „Uwag” i domniemania Raszewskiego. Znajdziemy jednak w partyturze dwa szczegóły domagające się baczniejszej uwagi.

³⁸ Por. Raszewski, *Bogusławski*, 588; Got, *Na wyspie Guaxary*, 216.

³⁹ Ryszard Wierzbowski, „Cud Wojciecha Bogusławskiego – polityka i artyzm: W kręgu genezy, pogłosów i paralel”, *Prace Polonistyczne* 41 (1985): 155.

⁴⁰ Autograf partytury w dwóch częściach (Akt I i II) przechowuje Biblioteka Narodowa w Warszawie (sygn. Mus. 8g/1-2), skonsultowano także przechowywany tam rękopis (częściowy autograf) wyciągu wokalnego (sygn. Mus. 9o/1-2). Źródła dostępne na portalu Polona, odpowiednio: Mus. 8g/1, <https://polona.pl/item/les-amazones-opera-en-deux-actes,Mj1001qzMjI/>; Mus. 8g/2, <https://polona.pl/item/amazonki-atto-secondo,Mj10011501c/>; Mus. 9o/1, <https://polona.pl/item/amazonki-opera-akt-i,Mzc1MzgyMw/>; Mus. 9o/2: <https://polona.pl/item/amazonki-opera-akt-ii,Mj1hMjk1MjM/>.

⁴¹ Byli to: Maciej Każyński, Franciszek Niewiarowski, Stanisław Nowicki i Józef Indyczewski. Zob. także Got, *Na wyspie Guaxary*, 366.

Pierwszym jest zapis partii Strabona w kluczu basowym. Biorąc pod uwagę, iż tenorowa tożsamość Rutkowskiego była już dobrze ugruntowana, a ostateczna wersja partytury przewidywała go jako wykonawcę roli, fakt ten musi zastanawiać, domagając się rozpatrzenia na gruncie operowych konwencji obsadowych.

W operze buffa głos basowy związany był z główną rolą komiczną, tenorowy zaś z postacią operowego amanta. Drugą, współbieżną konotacją opozycji głos wysoki / głos niski była hierarchia stanowa – do czasu Mozartowskich postaci hrabiego Almavivy i Don Giovanniego praktycznie nie spotkamy we włoskiej operze innej niż tenorowa *parte seria*⁴². Także oba dzieła Mozarta poświadczają zresztą w pewnej mierze siłę tej konwencji – Julian Rushton pisze o „arystokratycznym prawie” Don Giovanniego do śpiewania powyżej partii służącego⁴³. Głos basowy łączył się z najniższymi klasami społecznymi⁴⁴. Pojawiające się tenorowe role komiczne miały charakter poboczny (od tej reguły praktycznie nie ma wyjątków), a przy tym najczęściej zachowywały jakiś element społecznego prestiżu należny głosowi wysokiemu⁴⁵. Choć w operze wiedeńskiej ostatnich dekad XVIII wieku konwencje te nie mogły już funkcjonować jako nieprzekraczalne zakazy – by przywołać chociażby przypadek *sui generis*, jakim był tragikomiczny *Axur* z wiodącym *buffo caricato* Francesco Benuccim, obsadzonym w groteskowo-tragicznej roli Axura, i tenorowym Biscromą jako główną postacią komiczną – niemniej musiały one przedstawiać istotne punkty odniesienia, w obliczu których uczynienie rubasznego i gminnego Strabona – komicznego nerwu całego spektaklu – tenorem mogło być nie do pomyślenia.

Wskazać można jednak także trop bardziej precyzyjny. Rola greckiego błazna, pozbawionego arii, lecz wypowiadającego się solowo w stroficznej piosence, oddala się od obszaru szeroko pojętej opery włoskiej, zbliża zaś do „piosenkowych” ról komicznych z podmiejskich teatrów wiedeńskich, szczególnie zaś do hanswurstowskich w charakterze partii z wystawianych także we Lwowie czarodziejskich singspieli z kręgu Theater auf der Wieden – postaci takich jak Scherasmin (*Oberon*), Lubano (*Der Stein der Weisen*), Mandolino (*Der wohlthätige Derwisch*), Metallio (*Der Spiegel von Arkadia*), Colifonio (*Der Königssohn aus*

⁴² Julian Rushton, „Buffo Roles in Mozart’s Vienna: Tessitura and Tonality as Signs of Characterization”, w: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*, 424–425. Pomijam tu swoistą deklasację, jaką było przedstawienie reprezentanta klasy wyższej czy średniej jako *buffo caricato* – jak w przypadku Mozartowskiego Don Bartola, zob. Rushton, „Buffo Roles in Mozart’s Vienna”, 425.

⁴³ Rushton, 414.

⁴⁴ Rushton, 425.

⁴⁵ Charakterystyczne są tu role drugich, często lekko komicznych, z reguły odrzuconych amantów – Kawalierzy (Cavaliere Giocondo) z *Fraskatanki*, Cavaliere Armidoro z *Czekiny* (nieobecny w polskiej adaptacji Bogustawskiego), Sumers z *Włoszki w Londynie*, Corrado z *Rzeczy rzadkiej*. Tego rodzaju rolę jest też zapisana w kluczu basowym partia Don Orlando z *Giannina e Bernardone* (w Polsce jako *Johanka i Bernardon*).

Ithaka) i, oczywiście, Papageno⁴⁶. Role te, nominalnie basowe, lecz pisane raczej wysoko, powstawały z myślą o barytonowym głosie Schikanedera i odróżniały się zarówno charakterem, jak i tessiturą od partii „prawdziwego” basisty wiedeńskiej trupy, jakim był Franz Xaver Gerl – pierwszy Sarastro. Wiele wskazuje na to, iż przeznaczoną dla Rutkowskiego partię Strabona pomyślano jako tego rodzaju rolę singspielową, podniesioną w stosunku do zakresu i tessitury ról Schikanedera o mniej więcej cały ton. Choć jest ona wykonalna dla głosu tenorowego⁴⁷, nie eksponuje solowo wysokich rejestrów bardziej niż partia Agenora. Oba wspomniane numery utrzymane są w barytonowej tessiturze, nieco wyżej – jedynie libertyńska piosneczka Strabona-staruszki, śpiewana i tak falsetem.

Jak wskazuje Rushton⁴⁸, wiedeńska praktyka operowa ostatnich dekad XVIII wieku, wykorzystując rodzaj głosu jako czynnik charakterystyki postaci, odwoływała się raczej do ogólnego typu i związanej z nim stylistyki niż indywidualnych warunków głosowych konkretnego śpiewaka. Przy niewielkich co do zakresu wokalnemu wymaganiach partii komicznych pozwalało to lepszym członkom zespołów na pewną uniwersalność – chociażby przywoływany przez autora Francesco Bussani występował jako tenor i *basso buffo*. W rozwiązaniu Elsnera i Bogusławskiego widać podobne podejście: tenora Rutkowskiego potraktowano, na ile było to możliwe, jak głos barytonowy, choć w sytuacji, gdy w ansamblach śpiewał on powyżej barytonowej partii Agenora, miało to w dużej mierze symboliczne jedynie znaczenie⁴⁹.

Niepełne dopasowanie tworzonej opery do składu przewidzianego zespołu jest w danym miejscu i czasie decyzją wysoce nietypową, którą najłatwiej wytłumaczyć jako świadectwo ewolucji pierwotnej koncepcji dzieła. Zauważmy, że stały układ dwóch nominalnie basowych głosów trupy Schikanedera, z komicznym barytonem, przedkładającym jednak idiom quasi-ludowej piosenki nad farsowy żywioł *buffo caricato*, oraz głosem niższym, któremu przypadały role poważniejsze i bardziej zaawansowane wokalnie (władców, kapłanów, czarnoksiężników etc.), w zastanawiający sposób odpowiada konstelacji dwóch „basistów” polskiego zespołu: Jana Nepomucena Szczurowskiego – wybitnego śpiewaka o zdecydowanie niskim głosie, przy tym zaś nieszczęśliwego

⁴⁶ Singspiele te pozostają wciąż dość skąpo opisane, najszerszym ujęciem muzykologicznym jest odpowiedni rozdział monografii Davida J. Bucha, *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater* (Chicago: University Chicago Press, 2009), 245–314.

⁴⁷ Partia ta nie schodzi nigdy poniżej c, a bardzo rzadko poniżej e.

⁴⁸ Rushton, „Buffo Roles in Mozart’s Vienna”, 419, 425.

⁴⁹ Odwrotny przypadek odnotowuje Rushton w *Cyryliku sewilskim* Paisiella, określając rolę hrabiego Almaviviego jako „nominalnie” tenorową, faktycznie zaś dostępną głosowi barytonowemu – jak Stefana Mandiniego, który wykonywał ją w Wiedniu. Rushton, 409.

aktora – oraz barytona Bogusławskiego, wybitnego komika, którego upodobania do „piosneczek” nie trzeba przypominać⁵⁰. Jeśli klucz basowy przy partii Strabona wskazuje na tradycję Schikanederowskich ról z Theater auf der Wieden, w tej samej mierze uznać go można za swoisty relikwiarz pierwotnej koncepcji obsadowej, przewidującej przyszłego warszawskiego Papagena⁵¹ jako odtwórcę roli błazna.

Drugi interesujący nas szczegół dotyczy piosneczki „Prawda jest gorzką potrawą”, którą zanotowano w dwu różnych tonacjach: w partyturze w C-dur, a w wyciągu fortepianowym w D-dur. Dopisek „in D” przy początku numeru w partyturze potwierdza, że jest ona źródłem wcześniejszym i że przed sporządzeniem wyciągu (a także zapewne niezachowanych głosów orkiestrowych) zapadła decyzja o zmianie tonacji, tak odnotowana w partyturze. Linia wokalna piosneczki mieści się w ramach oktawy odpowiednio *c-c'* (wersja wcześniejsza) lub *d-d'* (wersja ostateczna). Taka transpozycja nie miała znaczenia dla barytonu Bogusławskiego, była jednak zapewne istotna dla tenorowego głosu Rutkowskiego: zamykające zwrotkę diatoniczne zejście do *c* mogło wypadać zdecydowanie słabo, a przecież było to przekorne zakończenie pointowej frazy „pochlebiaj, będziesz szczęśliwy”⁵².

Przypuszczenie, że modyfikacja wynikała z zamiany ról między aktorami już po powstaniu muzycznego współczynnika dzieła, jest w oczywisty sposób nonsensowne: jeśli dla Rutkowskiego kłopotliwe było małe *c*, tym bardziej nie mógł myśleć o wykonaniu schodzącej jeszcze niżej partii Agenora. Hipoteza, iż Elsner napisał dla Rutkowskiego nieodpowiednią partię, którą później musiał poprawiać, nie jest jednak wiele lepsza. Wnioskując z położenia reszty partii Strabona, tonacja Es-dur czy E-dur byłaby dla Rutkowskiego jeszcze wygodniejsza.

Aby zaproponować rozsądną interpretację tej sprawy, musimy cofnąć się nieco w czasie. Piosenka Strabona wpisuje się w linię cieszących się w Warszawie ogromnym powodzeniem piosenek Bogusławskiego jako Dominika, Kokla i Bardosa. O pokrewieństwie treściowym i poetyckim tych trzech numerów

⁵⁰ Często spotykane stwierdzenie, iż włoskie partie *basso buffo caricato* odpowiadały zasadniczo skali barytonu, należy traktować z pewną ostrożnością: ich ruchliwy charakter wymagał ograniczonego użycia dolnego zakresu skali, niemniej typowo basowa barwa współtworzyła komiczny charakter roli (Rushton, „Buffo Roles in Mozart’s Vienna”, 407; także uwagi o roli Guglielmiego: 424–425). Struktura obu wspomnianych zespołów, z głównymi rolami komicznymi obsadzonymi przez baryton, różniła się więc istotnie od typowego układu włoskich zespołów *buffo*.

⁵¹ Po 1800 roku pojawiają się zresztą w repertuarze Bogusławskiego kolejne role singspielowo-hanswurstowskiej proveniencji, jak Colifonio w *Telemaku*.

⁵² Poza tym numerem *c* pojawia się w partii Strabona jedynie raz: w drugim odcinku sceny 11 aktu pierwszego. Ambitus partii Jonka w *Krakowiakach* i *góralach* sięga u dołu właśnie *d*.

pisano wielokrotnie⁵³. W innej pracy zwróciłem uwagę⁵⁴, że realizują one bliskie warianty tego samego modelu metrorytmicznego, sugerując, iż Bogusławski świadomie zdecydował się na muzyczną sztampowość, pomagając publiczności błyskawicznie zidentyfikować numer jako jedną z „tych” piosneczek. Wydaje się pewne, iż już przy drugiej z nich – Kokla – liczył na natychmiastowe skojarzenie nowej śpiewki z typem ustanowionym w *Taczce occiarza*.

Piosenka Strabona ściśle mieści się w metrorytmicznym typie poprzednich trzech piosneczek. Można uznać ją więc za czwartą, a zarazem pierwszą ironiczną reprezentantkę tej grupy – co więcej, podejmującą przewrotny dialog z najstarszą śpiewką: zamykający każdą ze strof zwrot „pochlebiaj, będziesz szczęśliwy” zdaje się kpić zarówno z powtarzającej się piosence Dominika frazy: „ja zawsze pcham taczkę moją, i jestem z nią szczęśliwy”, jak i z wezwania „pracuj i bądź poczywi” umieszczonego w szóstym wersie pierwszej strofy, tuż przed kupletowym dystychem.

We wspomnianym artykule wykazałem bliskie pokrewieństwa formuł melodycznych piosneczki Bardosa z „Wenecjanką” (melodią piosneczki z *Taczki occiarza*) oraz popularnym numerem z opery *Una cosa rara*, sugerując zarazem, iż Bogusławski, traktując piosneczki jako atrybut własnej osobowości scenicznej, mógł mieć ambicję tworzenia ich w integralnej, słowno-muzycznej postaci. W dwóch pierwszych przypadkach dobrał do tekstów i zaadaptował istniejące melodie, w trzecim – sam ją ułożył, wykorzystując pasujące do przyjętego szablonu zwroty melodyczne⁵⁵. Melodia piosenki Strabona na pozór nie zdradza śladów podobnych zapożyczeń. Jakie jednak nie byłoby jej źródło, hipoteza, iż przyjęta została ona jeszcze w toku pracy nad librettem, przed modyfikacją koncepcji obsadowej, wydaje się najlepszym wyjaśnieniem zmiany tonacji. Wersja w C-dur, starsza od reszty muzyki *Amazonek*, przeznaczona była dla Bogusławskiego, Elsner zaś przeniósł ją do partytury bez zmian, założywszy, iż prosta piosenka wykonalna będzie dla każdego rodzaju głosu.

Przypuszczenie takie można zresztą pociągnąć jeszcze dalej: piosneczka Strabona poprzedzić mogła nie tylko powstanie muzyki, lecz także reszty libretta *Amazonek*. Za hipotezą taką przemawia jej słabe umocowanie treściowe w całości dramatu. Śpiewka greckiego trefnisia nie jest osadzona w osi głównego konfliktu ideowego dramatu – napięcia pomiędzy heroicznym

⁵³ Raszewski, *Bogusławski*, 267–268.

⁵⁴ Jakub Chachulski, „«Tiolemo su'el fagoto» i piosneczki Wojciecha Bogusławskiego, czyli o weneckim pierwowzorze warszawskiej «Wenecjanki»”, *Muzyka* 66, nr 1 (2021): 105–125, <https://doi.org/10.36744/m.798>.

⁵⁵ Co ciekawe, skłonność do samodzielnego komponowania melodii własnych partii miał także Schikaneder, zob. David J. Buch, „Emanuel Schikaneder as Theater Composer, or Who Wrote Papageno's Melodies in *Die Zauberflöte?*”, *Divadelní revue* 26, no. 2 (2015): 160–167.

a sentymentalnym – nie stanowi też szczególnego wyrazu etosu śpiewającej ją postaci („nastrojowej esencji roli”, jak określa rzecz Raszewski⁵⁶), jako że Strabon w rzeczywistości postępuje dokładnie odwrotnie do jej zaleceń. Logikę wplecenia jej w tok rozmowy Strabona z Orobatesem można łatwo podać w wątpliwość. Błazen radzi rycerzowi, by ukrył swe tchórzostwo, uciekając się do kłamstwa, gdy zaś ten wzbrania się, Strabon raczy go dwuznaczną moralnie nauką zwieńczoną słowami:

Jeżeli chcesz być szczęśliwym, nie dozywaj prawdy ze studni, w którą się jej skryć kazali dawni mędrzy nasi. Niech tam ona moknie szczęśliwie, a ty pamiętaj, że u dworu jesteś. Chwal co pan lubi; gań co mu się nie podoba, cierp, nadskakuj, podchlebiaj, a wkrótce wyjdiesz na człeka.⁵⁷

I tu rozbrzmiewa piosneczka. Pochlebstwo postawione zostaje w miejsce kłamstwa jako mocno chybione *pars pro toto*, nijak niemające się do rzeczywistego kłopotu Orobatesa i konkretnej rady udzielonej mu przez Strabona. Scena staje się jedynie pretekstem dla atrakcyjnej – bo poruszającej nośne społecznie kwestie – piosenki, antycypując sposób, w jaki podobne śpiewki umieszczane będą w komediooperach Ludwika Adama Dmuszewskiego. Nie ma to jednak wiele wspólnego z dotychczasowym *modus operandi* Bogusławskiego, przyznającego zwykle piosneczkom miejsce szczególne i zawierającego w nich istotną część ideowej wymowy utworu.

Mógł więc Bogusławski ułożyć piosneczkę z myślą o innym, nienapisanym nigdy utworze – może chciał umieścić ją w *Spazmach modnych?* – albo bez związku z jakimkolwiek dziełem. Swoisty załączek pomysłu znajdujemy zresztą w *Krakowiakach i Góralach* – „o ten człowiek nie zdał się wcale na dworaka / nie umie coś podchlebiać”, mówi Bardos o Bryndasie⁵⁸. Umieszczając piosneczkę w *Amazonkach*, myślał zapewne Bogusławski o własnym jej wykonaniu, przeznaczając dla siebie rolę Strabona jako farsowego pobratymca Dominika, Kokla i Bardosa. Rezygnację z tej roli jeszcze w toku pracy nad librettem można by z kolei powiązać z wzmocnieniem ludycznej i rubasznej twarzy błazna, ostatecznie bliższej Jonkowi granemu w *Krakowiakach* przez Rutkowskiego niż Bardosowi. Bogusławski nawet w swoich popisowych „niskich” rolach unikał przesadnej gminności. Poświadcza to późniejsza recenzja jednego z warszawskich Iksów;

⁵⁶ Raszewski, *Bogusławski*, 267–268.

⁵⁷ Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, 345.

⁵⁸ Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, oprac. Mieczysław Klimowicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005), 67.

porównując kilka kreacji roli Mikelego w operze *Woziwoda* przeciwstawia ona „wesołość [...] i ton łagodny, niejako okrzesany” Bogusławskiego, dające „obraz jakowyś idealny” – wesołości „gminnej, rubasznej, grubszej i pospolitszej u ludu” aktora Méesa z bawiącej w Warszawie w 1815 roku trupy francuskiej oraz cechującej się większym jeszcze realizmem grze paryskiego odtwórcy roli, Antoine’a Jullieta⁵⁹.

3.

Opuszczając obszar domysłów, poprzestać można na stwierdzeniu, iż Bogusławski, tworząc rolę Strabona w *Amazonkach*, odstąpił czy też wypożyczył Rutkowskiemu niektóre swoje najbardziej osobiste atrybuty, z piosneczką i przywilejem moralnego osądu włącznie. Nie wiemy, jak tę szansę wykorzystał Jonek z *Cudu mniemanego* i „pamiętny Biskroma”⁶⁰, niemniej brawurowa rola Strabona nie musiała być wyzwaniem ponad siły Rutkowskiego. Zachowała się zresztą pochlebna ocena aktora jako lwowskiego Biskromy właśnie, pasująca także do roli Strabona: „pokazał pan Rutkowski, jak umie połączyć niezrównanego bufona z współczującym przyjacielem, i zasłużył sobie na szczególny poklask”⁶¹.

Pozostaje pytanie, czym powetował sobie to „ustępstwo” Bogusławski. Rola Agenora stanowi swoistą parę z rolą Ifikratesa: obaj Grecy dręczeni są obawą o amazońskie ukochane i znieść muszą nieprawdziwą wiadomość o ich śmierci, by przy końcu sztuki szczęśliwie je odzyskać. Gdy jednak Ifikrates pozostaje ekstrawertycznym, nieco rozgadany, dużo i efektownie śpiewającym tenorowym amantem z domieszką heroizmu odpowiadającą wybitnym zdolnościom wokalnemu Kaczkowskiego, Agenor jest przede wszystkim bohaterem cierpiącym, przytłoczonym utratą Herminii. Jego całkowita pasywność w pierwszym akcie przywodzi wręcz na myśl typ ówczesnych bohaterów sentymentalnych: biernych, lecz ogniskujących wokół siebie działania innych postaci. W drugim akcie grecki władca, otrząsnąwszy się z marazmu, chce spalić miasto, daje się jednak przekonać Ifikratesowi, iż nie godzi się przelewać krwi poddanych dla osobistej zemsty. Tę rutynową dla klasycznej tragedii rozterkę unieważnia przekazana przez Strabona wiadomość, iż Herminia żyje – tu Agenor prowadzi Greków do zwycięskiego ataku.

⁵⁹ Jacek Lipiński, red., *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819* (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956), 322.

⁶⁰ Bogusławski, *Dzieje teatru narodowego*, 57.

⁶¹ Cyt. za: Got, *Na wyspie Guaxary*, 87.

Podczas gdy quasi-barytonowy charakter partii Strabona ma swoje źródło w Schikanederowskich rolach singspielowych, barytonowa tożsamość Agenora odsyła do innej, stosunkowo nowej tradycji narodzonej w łonie włoskiej opery wiedeńskiej. Zdaniem Stefana Rohringera przełamujący dychotomię bas–tenor głos barytonowy, jako odrębny typ partii wokalne odpowiadający określonej charakterystyce postaci, pojawił się na wiedeńskiej scenie wraz z Don Giovannim i hrabim Almavivą Mozarta. Stanowić miał on wedle Rushtona muzyczny wyraz przekroczenia elementu pasywności, naiwności bądź niewinności wpisane go w stereotyp tenorowego amanta z *dramma giocoso*⁶². W ten sposób zapewne rozumieć należy różnice pomiędzy dwiema *parti serie* w *Amazonkach*: pomimo początkowej bierności to Agenor jest postacią gatunkowo cięższą, obdarzoną rzeczywistą sprawczością. Ifikrates pozostaje bohaterem pokroju Mozartowskiego Don Ottavia. Tradycyjne konotacje opozycji między głosem wyższym a niższym ulegają osłabieniu, a sporadycznie – nawet odwróceniu: w tercecie „Niech dzielność mego oręża” najniżej położona partia wyróżnia Agenora jako dowódcę prowadzącego żołnierzy do walki, podczas gdy ponad nim śpiewają obaj podwładni: nie tylko – co naturalne – tenor Ifikrates-Kaczkowski, lecz także – co może i powinno zaskakiwać – niski bas Orobates-Szczurowski⁶³.

Tak rozumiana rola Agenora jest pierwszą nowoczesną barytonową – to jest niekomiczną i nominalnie należącą do *parte seria* – rolę zarówno w dorobku Bogusławskiego, jak i w historii polskiego zespołu⁶⁴. Dwie wcześniejsze operowe role Bogusławskiego o częściowo poważnym charakterze – Lubina z *Una cosa rara*⁶⁵ i Axura – osadzone były silnie w tradycji *buffo caricato*⁶⁶. Trudno powiedzieć, na ile zamierzone było podjęcie przez obu twórców mozartowskiej

⁶² Zob. Stefan Rohringer, „Don Ottavio and the History of the Tenor Voice”, w: Julian Rushton, Stefan Rohringer, Sergio Durante, and James Webster, *Dramma Giocoso: Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas* (Leuven: Leuven University Press, 2012), 49. Rohringer zwraca uwagę, iż obie wymienione postaci pojawiają się w starszych operach (*Barbiere di Sevilla* Paisiella i *Don Giovanni* Guglielmiego) jako tenorowe.

⁶³ Zależność ta w partyturze wokalne (Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus 90/2) oddana jest także układem partii (od góry: Ifikrates, Orobates, Agenor).

⁶⁴ Pisane dla Bogusławskiego role z polskich „oper wiejskich” – z Bardosem na czele – uznać należy za wyrostę z jednej strony z jego *emploi basso buffo*, z drugiej – z tradycji singspielu.

⁶⁵ Dotychczasowa biografistyka Bogusławskiego nie odnotowuje faktu, iż także rola Lubina – nie tylko Axura – stanowiła krok poza jego dotychczasowe *emploi*, tj. *buffo caricato*. Faktycznie bliska jest już ona roli sentymentalnej (*mezzo carattere*), choć o ma plebejski rodowód i delikatny rys komizmu, podczas gdy właściwym *buffo caricato* opery Martín y Solera jest Tita. Aria „Kiedym jeszcze paśł barany” („In quegli anni in cui solea”), o której popularności pisze Bogusławski w *Dziejach teatru narodowego*, należy do partii Tity, nie Lubina, zob. Vicente Martín y Soler, *Una cosa rara ossia bellezza ed onesta*, oprac. Gerhard Allroggen (München: Henel Verlag, 1990), 104. Z *Dziejów teatru narodowego* nie wynika, jak chce Raszewski, że arię śpiewał Bogusławski, a jedynie, iż była ona bardzo popularna. Zob. Raszewski, *Bogusławski*, 248; Wojciech Bogusławski, *Dzieje teatru narodowego* (Warszawa: Drukarnia Natana Glücksberga, 1920), 76.

⁶⁶ O elementach *buffo* wprowadzanych do opery podczas opracowywania na nowo przez Salieriego francuskiego pierwowzoru opery (*Tarare*), zob. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, 415–416; Axur, *re d'Ormus*,

tradycji ról barytonowych. Elsner znał jednak z pewnością gruntownie *Don Giovanniego* – w *Sumariuszu* z wyraźną dumą wspomina, jak przygotowywał go na początku swojej współpracy z lwowskim zespołem Bulli⁶⁷.

Got odmalowuje Bogusławskiego z czasu powstania *Amazonek* jako człowieka u szczytu sił życiowych, rozpiętego energią i pomysłowością⁶⁸. Sięgająca po nowe obszary ekspresji aktorskiej rola Agenora dobrze wpisuje się w ten obraz. Postać rozłączanego z ukochaną amanta, a zarazem wojskowego dowódcy w oczywisty sposób kontynuuje linię rozpoczętą Montalbanem z *Lanassy*. Montalban realizował się jednak w działaniu, podczas gdy cierpienia greckiego wodza w pierwszym akcie *Amazonek* otworzyły pole zupełnie nowych wyzwań pogłębionej ekspresji scenicznej. Jej apogeum następuje w brawurowej scenie 11, gdy bliski szaleństwa Agenor oczami wyobraźni widzi Herminię płonąca już na stosie – umieszczony w tym miejscu rozbudowany recytatyw *accompagnato*⁶⁹ z dramatycznymi interwencjami orkiestry dominuje nad rolą Agenora w pierwszym akcie. Tego rodzaju sceny graniczącej z szaleństwem rozpaczy stały się normą w operze seria drugiej połowy XVIII wieku⁷⁰, przenikając także do opery komicznej (*La Finta Gardiniera* Mozarta) oraz ambitniejszych form opery niemieckiej (*Alcesta* Christoph'a Martina Wielanda i Antona Schweitzera⁷¹). Choć śpiew recytatywny w polskiej operze był nabytkiem raczej nowym, bo na szerszą skalę użyty dopiero w *Axurze*, rozbudowane, ekspresyjne recytatywy *accompagnato* znajdziemy w rolach Bogusławskiego z innych wystawianych wcześniej w Warszawie oper⁷². Agenor, choć jest jedną z głównych postaci, nie ma w pierwszym akcie żadnej arii, co narusza konwencje opery włoskiej, poza tym ściśle w *Amazonkach* przestrzegane. Rezygnacja z numeru solowego na rzecz tego rodzaju sceny jest ciekawym świadectwem werystycznego (używając terminu w szerokim, ahistorycznym sensie) podejścia twórców do tej postaci – ale chyba także samoświadomości Bogusławskiego, lepszego aktora niż śpiewaka. Scena ta dyskutować miała zapewne jego zdolności w sugestywnym

Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0005317>. Autor nazywa tytułowego władcę „tyranem buffo”.

⁶⁷ Elsner, *Sumariusz*, 98.

⁶⁸ Got, *Na wyspie Guaxary*, 213.

⁶⁹ Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, 67.

⁷⁰ Ich początki łączą się z teatrem weneckim i kompozytorami takimi jak Pasquale Anfossi czy Baldassare Galuppi. Zob. Helen Geyer, „Wielanda koncepcja «niemieckiego» singspielu: Między tradycją a nowoczesnością (na przykładzie *Alceste* w opracowaniu muzycznym Antona Schweitzera)”, tłum. Jerzy Michniewicz, *Muzyka* 49, nr 1 (2004): 19–20.

⁷¹ Scenę szczegółowo omawia Geyer, „Wielanda koncepcja «niemieckiego» singspielu”, 19–24.

⁷² Rozbudowane recytatywy zawierają partie Lubina z *Rzeczy rzadkiej* (*Una cosa rara*) i Błażeja ze *Szkoły zazdrosnych* (*La Scuola da gelosi*).

śpiewie recytatywnym, o których mówi pośrednie świadectwo odnalezione przez Jerzego Gota⁷³.

4.

Wróćmy jednak do postawionego pytania: czy przez rolę Agenora przebijają się osobiste inklinacje Bogusławskiego, jego skłonność do wykraczania poza teatralną fikcję i występowania w roli moralnego autorytetu – wyraziciela pozycji ideowej, której dawał wyraz w swoich „osobistych” rolach powstałych w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, ale także w *Lanassie* i *Iskahrze*? Ślad takiego momentu osobistego daje się wyczuć w arii z drugiego aktu. Napięcie pomiędzy osobistymi pragnieniami a obowiązkami władcy należało do *loci communes* klasycznej tragedii, a w konsekwencji i opery seria – szczególnie metastazjańskiej – która tego rodzaju dylematom często przyznawała miejsce w osobnych ariach. Tu klasyczny problem rozwiązany zostaje faktycznie jeszcze przed arią, a przy tym w obrębie nowszych kategorii pojęciowych:

AGENOR A więc jej śmierć niepomszczoną ma zostać? Mająż te hydry piekielne triumfować z niegodnych podstępów, przez które ją na spalenie skazano?... Nie... Jako rycerz, kochanek, jako król nareszcie, chcę pomścić się niewinności zgnębionej.

IFIKRATES (*łagodnie*) Ale jako człowiek, zechcesz przelewać krew narodu twego dla rzeczy już nienadgrozonej?⁷⁴

W argumentacji Ifikratesa bez trudu rozpoznajemy humanistyczne, oświeceniowe, może i wolnomularskie sympatie ideowe Bogusławskiego. Przekonany Agenor, wydawszy rozkaz odwrotu, podsumowuje swą decyzję zwięzłą arią:

Te świetne tronu ozdoby
Łatwo nas czynią wielkimi,
Bo nam podają sposoby,
Przez które dobrze czynimy.

⁷³ Zob. Got, *Na wyspie Guaxary*, 85.

⁷⁴ Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, 380.

Lecz kto miłości wrodzonej
 Zrzeka się w ludu potrzebie,
 Jest większym nad blask korony,
 Bo wielkość swoją ma z siebie.⁷⁵

Tekst ilustruje i rozwija użytą przez Ifikratesa argumentację: monarsza godność i przysługujące jej środki działania, uznane za zewnętrzne i przygodne – zgoła inaczej więc niż w antropologii klasycznej tragedii⁷⁶ – zostają jednoznacznie oddzielone od tego, co umocowane w naturze człowieka. Wielkość płynąca z moralnego zwycięstwa odniesionego na tej wewnętrznej, wspólnej całej ludzkości płaszczyźnie przewyższa wszystko, co uczynić może władca mocą monarszych prerogatyw. Pozbawiona stylistycznych ozdób i retorycznej przesady aria w klarowny sposób przeprowadza to rozumowanie, puentując je w ostatnim wersie.

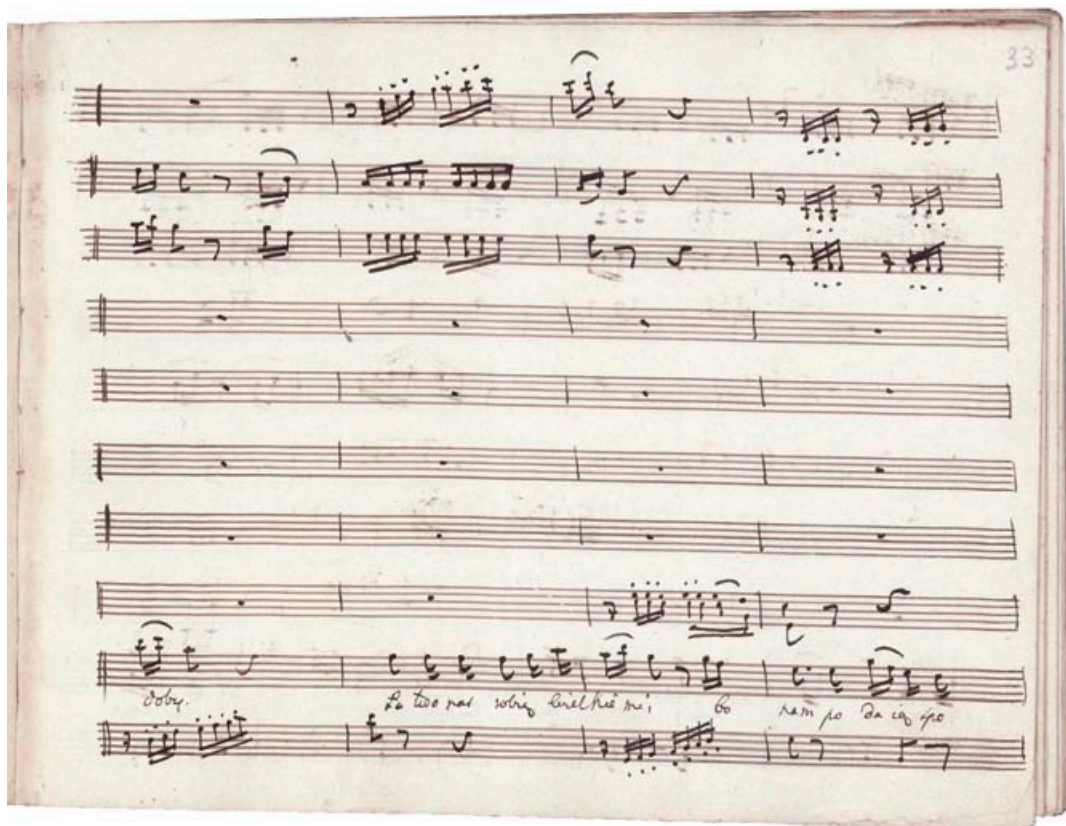
Muzyczny współczynnik arii cechuje zarówno odpowiadająca charakterowi tekstu szlachetna prostota, widoczna w regularnym, quasi-pieśniowym ukształtowaniu linii wokalne, jak i elementy kunsztowności, wyraźne szczególnie w dialogach kontrapunktycznie potraktowanych partii smyczków, fletu i fagotu. Nie zaskakuje, że jest to typowy styl średni, towarzyszący w operze buffa *mezzo carattere* i wątkom sentymentalnym nasilającym się od połowy stulecia⁷⁷. Mniej oczywisty jest fakt, iż numer zdradza wyraźne cechy arii *d'affetto* nierozzerwalnie związanej z wyrazem uczuć miłosnych – umiarkowanie wolne tempo, metrum 2/4, eksponowany udział instrumentów dętych drewnianych. Koncertująca niemal partia fagotu łączy arię Agenora z pożegnalną arią gotującej się na śmierć Herminii, „O, drogie wyobrażenie” (akt II, scena 10). Wymienione elementy odnoszą się raczej do postaci Agenora jako takiej niż samej treści arii, konotując greckiego wodza jako postać w najgłębszym sensie sentymentalną.

Cechy muzycznego uposażenia numeru nie wyczerpują się jednak w elementach szablonu arii *d'affetto*: kontrapunktyczna kunsztowność, materiał muzyczny i elementy ukształtowania formalnego odsyłają do konkretnego wzoru. Jest nim aria Sarastra „In diesen heil'gen Hallen” z *Die Zauberflöte* czy też – posłużmy się tytułem późniejszego przekładu Bogusławskiego – *Fletu czarnoksiężskiego*. Wprawdzie elementy sztafażu arii *d'affetto* u Mozarta obecne są znacznie słabiej, jednak szesnastkowe pochody gamowe, imitacyjnie rozwijające

⁷⁵ Bogusławski, 380.

⁷⁶ Por. np. Mark Griffith, „The King and Eye: The Rule of the Father in Greek Tragedy”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, no. 44 (1998): 20–21, <https://www.jstor.org/stable/44696766>.

⁷⁷ O muzycznych wyznacznikach *parti buffe*, *parti serie* i *parti di mezzo carattere* zob. Marita P. MacClymonds, „Opera Buffa? Opera Seria? Genre and Style as Sign”, w: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 197–231; Hunter, „The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa”, 363–380.



IL. 1 Józef Elsner, *Amazonki*: Atto secondo (partytura, autograf). Aria „Te światne tronu ozdoby”

się pomiędzy pierwszymi skrzypcami a *basso* na tle szesnastkowego ostinata reszty smyczków, rozpoznajemy bez trudu jako dosłownie niemal zacytowany, choć uproszczony nieco przez Elsnera mozartowski wzór (IL. 1 i 2)⁷⁸. Identyfikacja niemal jest charakter linii wokalne: utrzymanej w stylu średnim, zasadniczo sylabicznej bądź z drobnymi melizmatami, przejrzystości oddającej prozodię tekstu. Zasadnicza odmienność strukturalna – powtórzenie dwóch strof z taką samą muzyką u Mozarta versus forma binarna u Elsnera – koresponduje z różnicą

⁷⁸ IL. 1: Józef Elsner, *Amazonki*: Atto secondo (partytura, autograf); Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 90/2, 33r. Aria „Te światne tronu ozdoby”, t. 10–13, <https://polona.pl/item/amazonki-atto-secondo,Mj10011501c/68/>. IL. 2: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte* K. 620 (partytura, autograf); Staatsbibliothek zu Berlin, sygn. Mus. ms. autogr. Mozart, W. A. 620, 139v. Aria „In diesen heil’gen Hallen”, t. 9–15, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN662630750&PHYSID=PHYS_0286.



IL. 2 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte* kv 620 (partytura, autograf). Aria „In diesen heil'gen Hallen”

między tekstami: obie strofy z libretta Schikanedera rozwijają tę samą myśl, podczas gdy Bogusławski buduje dwustrofową strukturę na zasadzie wyraźnego przeciwstawienia. Słowa obu arii ujęte są w muzykę niemal bez przekształceń i amplifikacji, za wyjątkiem powtórzeń uwydatniających zakończenia strof (obu u Mozarta, drugiej u Elsnera):

In diesen heil'gen Mauern,
 Wo Mensch den Menschen liebt,
 Kann kein Verräter lauern,
 Weil man dem Feind vergibt
 / Wen solche Lehren nicht erfreun
 Verdienet nicht, ein Mensch zu sein, / x3
 Ein Mensch, ein Mensch zu sein.⁷⁹

Lecz kto miłości wrodzonej
 Zrzeka się w ludu potrzebie,
 Jest większym nad blask korony,
 Bo wielkość swoją ma z siebie,
 / Jest większym nad blask korony,
 Bo wielkość swoją ma z siebie, / x2
 Ma z siebie.⁸⁰

I byłyby to szczegół niewiele znaczący, dość typowy dla prostszych, quasi-pieśniowych arii, gdyby nie uderzająca zbieżność, umieszczająca w ostatnim wersie i jego powtarzanym fragmencie odwołania do wrażliwości moralnej mającej swe źródło w głębi natury ludzkiej, obojętnej na względy hierarchii stanowej i monarszych godności.

Elsner notował w *Sumariuszu*, iż partia Sarastro „poruszyła podówczas wszystkich basistów, bowiem rola ta wymagała nie tyle dramatycznego talentu lub wielkiej znajomości muzyki, lecz bardziej pięknego i niskiego basowego głosu”⁷⁹. Dla Bogusławskiego jednakże równie uderzająca musiała być bliskość charakteru postaci do wskazań jego własnej ideowej busoli. Amerykański mozartolog Daniel Haertz ujmuje Sarastro i Tytusa z dwóch ostatnich oper Mozarta jako „personifikację masonskiej dobroci” („personification of masonic benevolence”), uwypuklając muzyczne pokrewieństwo ich arii mówiących o wybaczeniu i wyrzeczeniu się zemsty, połączonych nie tylko obecnością silnie zarysowanego pierwiastka kontrapunktycznego, lecz także tego właśnie materiału muzycznego, który Elsner zapożyczył do arii Agenora⁸⁰.

Bogusławski słyszał czarodziejski singspiel Mozarta po raz pierwszy chyba w 1793, grany po niemiecku przez zespół Bulli w Warszawie⁸¹, a później z pewnością wielokrotnie we Lwowie, prowadzony przez Elsnera. Gdy w 1802 roku dokonał polskiego przekładu sztuki, aria Sarastro weszła w skład pieśni polskiej masonerii i dzięki temu zachowała się – jako jeden z niewielu ocalałych fragmentów polskiej wersji libretta – w jednym z wolnomularskich śpiewników:

W tym tu przybytku świętym
Zemsta sercem nie włada,
A człowiek, gdy upada,

⁷⁹ Elsner, *Sumariusz*, 95. Poprawiono „poruszył” na „poruszyła” – chodzi o rolę, a nie o *Zaczarowany flet*; niemiecki oryginał *Sumariusza* zaginął, niemożliwa jest więc weryfikacja tłumaczenia Kazimierza Lubomirskiego z 1855 roku. Po niemiecku zarówno tytuł opery, jak i *die Partie* (rola) są rodzaju żeńskiego, stąd być może wynika pomyłka tłumacza.

⁸⁰ Daniel Haertz „La Clemenza di Sarastro: Masonic Benevolence in Mozart's Last Operas”, *The Musical Times* 124, no. 1681 (1983): 156, <https://doi.org/10.2307/963822>. Przeprowadzona przez Davida Bucha gruntowna i szczegółowo uargumentowana krytyka interpretacji doszukujących się w muzyce *Czarodziejskiego fletu* wolnomularskiej alegoryki i symboliki nie odbiera słuszności spostrzeżeniom Haerta dotyczącym głębokiego przepojenia obu postaci oświeceniowymi ideami humanistycznymi, tak charakterystycznymi dla masonerii, lecz mającymi przecież podówczas znacznie szerszy zasięg. David J. Buch, „Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales”, *Acta Musicologica* 76, no. 2 (2004): 193–219, <https://www.jstor.org/stable/25071239>.

⁸¹ Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta* (Warszawa: Arx Regia, 1995), 216.

Z litością jest przyjętym.
Przyjaźń mu rękę podaje
I w lepsze wprowadza kraje.

W tych świętych miejsc obwodzie,
Gdzie człowiek kocha człowieka,
Nie słyhać o niezgodzie,
Bo zdrada stąd ucieka.
A kto tych nauk nie ceni,
Próżno się człowiekiem mieni.⁸²

Choć w zestawieniu z piosneczką Strabona szwy są tu niemal niewidoczne, także sensu Mozartowskiej arii z jego ideowym kontekstem nie da się logicznie wywieść z sytuacji dramatycznej. Argument „z człowieczeństwa”, do którego ucieka się Ifikrates, sformułowany jest przecież zupełnie arbitralnie: równie dobrze można by odwrócić znaki, przeciwstawiając prywatne, a więc ludzkie właśnie (choć w innym nieco sensie) pragnienie zemsty klasycznie rozumianym obowiązkom władcy. Sztancę popularnej sentymentalistycznej etyki oświeceniowej dość dowolnie odcisnęto tu na klasycystycznym toposie metastazjańskiej opery seria. Znamienne jest i to, iż sentencjonalnej arii nie włożono w usta pouczającego Ifikratesa, lecz pouczanego Agenora, dla którego bardziej odpowiednia byłaby w tym miejscu rozbudowana aria obrazująca wewnętrzną rozterkę i przemianę. Uzasadnione wydaje się spojrzenie dostrzegające tu przekraczający immanencję utworu ślad osobowości, poglądów i upodobań scenicznych Bogusławskiego.

Hipotezę o szczególnym znaczeniu tej arii dla twórcy libretta potwierdzają także materiały źródłowe *Amazonek*. Autograficzna partytura drugiego aktu zawiera wszyty u samego końca zapis innego opracowania muzycznego arii, z tekstem rozszerzonym o początkową strofę:

Nie ten król wielki, co boju
Szuka swej sławy chciwy,
Ale ten który w pokoju
Chce lud swój widzieć szczęśliwy.⁸³

⁸² Cyt. za: Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu: O teatrze polskim (1765–1865)* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963), 214. Więcej o tym (w większości niezachowanym) przekładzie zob. Michał Witkowski, „Flet czarnoksiężski w przekładzie Bogusławskiego: Odszukane fragmenty tekstu”, *Pamiętnik Teatralny* 16, z. 3/4 (1967): 450–457.

⁸³ Elsner, *Amazonki: Atto secondo*, 183r–184v.

Ten autograf pochodzi z innej, starszej partytury; na kartach dołączonych do głównej części woluminu widać ślady wcześniejszego zużycia. W partyturze wokalne oraz późniejszym druku libretta w *Dzielałach dramatycznych* nie ma tej wersji arii. Najpewniej jest to więc kompozycja wcześniejsza, wyjęta z zapisu o charakterze brulionowym dla zachowania jej w finalnej partyturze jako numeru alternatywnego. Intencje stojące za dokonaną zmianą wydają się jasne i wyraźne. Pierwotna wersja sprawia wrażenie swoistego kompromisu pomiędzy wysokim stylem *seria* a koniecznością dostosowania numeru do skromnych możliwości wokalnych wykonawcy, co współbrzmi z tym, co wiemy o Bogusławskim-śpiewaku. O ile metrum i charakter partii orkiestry mieszczą się w najbardziej typowej postaci stylu wysokiego (metrum *alla breve*, tremolanda smyczków, charakterystyczny synkopowany akompaniament i szybkie przebiegi gamowe), partia wokalna realizuje te cechy w bardzo ograniczonym stopniu. Styl wysoki ewokowany jest w niej jedynie sporadycznie rysunkiem melodii, rytmami punktowanymi czy pojedynczym skokiem o decymę pod koniec numeru, dominują zaś krótkie, półtoraktowe frazy w sylabicznie potraktowanym diatonicznym ruchu ćwierćnutowo-ósemkowym.

Mamy wszelkie podstawy, by założyć, iż opracowanie to nie usatysfakcjonowało librecisty i wykonawcy zarazem. Elsner wypracował więc nową postać numeru, utrzymaną w sentymentalnym stylu średnim i podkreślającą swą postępową podbudowę ideową nawiązaniem do arii Sarastra. Przy okazji Bogusławski dodatkowo ujednoznaczniał jego wymowę, usuwając pierwszą strofę tekstu, zbyt zbliżoną do metastazjańskiej kliszy arii o obowiązkach władcy. Zachowanie starej wersji jako alternatywnej, choć pod względem muzycznym nie stanowiła ona istotnego osiągnięcia, świadczyć może z kolei – choć to już raczej daleko posunięty domysł – że nowo napisaną muzykę Elsner wiązał z osobą Bogusławskiego tak ściśle, iż postanowił zachować starą wersję na wypadek wykonania opery w innej obsadzie.

5.

Operową biografię ojca polskiego teatru konstruować można wzdłuż osi napięcia pomiędzy linią ról komicznych *caricato* – pierwszego operowego *emploi* Bogusławskiego, któremu aktor zawdzięczał osobistą popularność i powodzenie całego zespołu w czasach stanisławowskich – a serią ról „osobistych”, umożliwiających występowanie na scenie w charakterze autorytetu moralnego, zapoczątkowaną w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, na planie operowym zaś osiągnącą apogeum w *Woziwodzie* Cherubiniego z 1804 roku. Konstrukcja

postaci Strabona w *Amazonkach* wskazywać może na odosobnioną w dorobku Bogusławskiego próbę pełnego stopienia obu typów postaci, widoczną w interpretowanych wyżej śladach odnalezionych w tekście muzyczno-literackim i w zachowanych źródłach.

Mozartowskie nawiązanie w partii Agenora zwraca z kolei uwagę na warszawską realizację *Fletu czarnoksięskiego* jako szczególny rozdział w biografii Bogusławskiego, przebiegający niestety nie po myśli jej protagonisty. Rola Sarastra, tak zbieżna z przekonaniami i scenicznymi skłonnościami ojca polskiego teatru, staje się tu jego nieodwzajemnioną miłością ze względu na wpisane w nią wymagania głosowe. Niedostępne Bogusławskiemu, wyjątkowo niskie brzmienie basowe partii Sarastra stanowiło istotny element muzycznej charakterystyki postaci, a w przypadku omawianego tu emblematicznego numeru roli skutecznie niwelowało ewentualne skojarzenia z poetyką arii *d'affetto*, śpiewanej z reguły przez tenorowych, a w najlepszym razie barytonowych amantów.

Jeszcze w roku 1815 jeden z Iksów z uznaniem pisał o warszawskim odtwórcy Papagena: „Nikt po nim ptasznikiem być nie może. Piszczalka i klatka zawsze w jego rękę być powinny”⁸⁴. Trudno jednak oprzeć się myśli, iż Bogusławski chętniej pojawiłby się we *Flecie czarnoksięskim* jako dostoyny mentor Tamina i szlachetny przeciwnik autokratycznej Królowej Nocy.



Bibliografia

- Badura-Skoda, Eva. „The Influence of the Viennese Popular Comedy on Haydn and Mozart”. *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973): 185–199. <https://doi.org/10.1093/jrma/100.1.185>.
- Buch, David J. „The Choruses of *Die Zauberflöte* in Context: Choral Music at the Theater Auf Der Wieden”. *The Choral Journal* 46, no. 12 (2006): 6–21. <http://www.jstor.org/stable/23556458>.
- Buch, David J. „Emanuel Schikaneder as Theater Composer, or Who Wrote Papageno’s Melodies in *Die Zauberflöte*?” *Divadelní revue* 26, no. 2 (2015): 160–167.
- Buch, David J. *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Buch, David J. „*Die Zauberflöte*, Masonic Opera, and Other Fairy Tales”. *Acta Musicologica* 76, no. 2 (2004): 193–219. <https://www.jstor.org/stable/25071239>.

⁸⁴ Lipiński, *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, 38.

- Chachulski, Jakub. „Heroiczne – komiczne – sentymentalne: Muzyczny obraz Amazonek w najstarszej zachowanej operze Józefa Elsnera i Wojciecha Bogusławskiego”. *Studia Chopinowskie* 4 (2019): 7–29. <http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/103/7>.
- Chachulski, Jakub. „«Tioloemo su'el fagoto» i piosneczki Wojciecha Bogusławskiego, czyli o weneckim pierwowzorze «Wenecjanki»”. *Muzyka* 66, nr 1 (2021): 105–125. <https://doi.org/10.36744/m.798>.
- Coen, Elisabeth. „Hanswurst's Public: Defending the Comic in the Theatres of Eighteenth-Century Vienna”. *Theatre History Studies* 38 (2019): 7–27. <https://doi.org/10.1353/ths.2019.0001>.
- Dębowski, Marek. *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2001.
- Geyer, Helen. „Wielanda koncepcja «niemieckiego» singspielu: Między tradycją a nowoczesnością (na przykładzie *Alceste* w opracowaniu muzycznym Antona Schweitzera)”. Tłumaczenie Jerzy Michniewicz. *Muzyka* 49, nr 1 (2004): 3–32.
- Got, Jerzy. *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Griffith, Mark. „The King and Eye: The Rule of the Father in Greek Tragedy”. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, no. 44 (1998): 20–84. <https://www.jstor.org/stable/44696766>.
- Heartz, Daniel. „La Clemenza di Sarastro: Masonic Benevolence in Mozart's Last Operas”. *The Musical Times* 124, no. 1681 (1983): 152–157.
- Hunter, Mary. „The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa 1770–1800: Anelli and Piccinni's *Griselda*”. *Music & Letters* 67, no. 4 (1986): 363–380. <https://doi.org/10.1093/ml/67.4.363>.
- Hunter, Mary. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: Poetics of Entertainment*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Hunter, Mary, and James Webster, eds. *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Komorzynski, Egon. „Ist Papageno ein «Hanswurst»?” *Österreichische Musikzeitschrift* 12, no. 6 (1957): 225–229.
- Lipiński, Jacek, red. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1956.
- McClymonds, Marita. „Opera Buffa? Opera Seria? Genre and Style as Sign”. W: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 197–231.
- Nedbal, Martin. *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*. London: Routledge, 2017.
- Nowak-Romanowicz, Alina. *Józef Elsner: Monografia*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1957.

- Platoff, John. „A New History for Martín’s *Una Cosa Rara*”. *The Journal of Musicology* 12, no. 1 (1994): 85–115. <https://doi.org/10.2307/763939>.
- Rabin, Ronald J. „Figaro as Misogynist: On Aria Types and Aria Rhetoric”. W: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*, 232–260.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogusławski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- Raszewski, Zbigniew. *Staroświecczyzna i postęp czasu: O teatrze polskim (1765–1865)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.
- Rice, John A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Rice, John A. „Axur, re d’Ormus”, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005317>.
- Rohringer, Stefan. „Don Ottavio and the History of the Tenor Voice”. W: Julian Rushton, Stefan Rohringer, Sergio Durante, and James Webster, *Dramma Giocoso: Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas*, 33–58. Leuven: Leuven University Press, 2012.
- Rushton, Julian. „Buffo Roles in Mozart’s Vienna: Tessitura and Tonality as Signs of Characterization”. W: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*, 406–425.
- Stachula, Daniel. „«Melpomeny podrzucone dziecię» oraz «Grand monstre»: Porównanie dramatycznej architektoniki dzieł Wojciecha Bogusławskiego *Herminia*, czyli *Amazonki* oraz *Izkahar, król Guaxary*”. *Pamiętnik Teatralny* 66, z. 3 (2017): 16–42.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1954.
- Webster, James. „Understanding Opera Buffa: Analysis = Interpretation”. W: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*, 340–377.
- Wierzbowski, Ryszard. „*Cud* Wojciecha Bogusławskiego – polityka i artyzm: W kręgu genezy, pogłosów i paralel”. *Prace Polonistyczne* 41 (1985): 143–167.
- Wipszycka, Ewa, red. *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu*. Tom 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1979.
- Witkowski, Michał. „*Flet czarnoksiężski* w przekładzie Bogusławskiego: Odszukane fragmenty tekstu”. *Pamiętnik Teatralny* 16, z. 3/4 (1967): 450–457.
- Żórawska-Witkowska, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Warszawa: Arx Regia, 1995.

JAKUB CHACHULSKI

adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, członek zespołu redakcyjnego serii „Monumenta Musicae in Polonia”, absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Autor publikacji z zakresu estetyki muzycznej

i filozofii muzyki, ostatnio zajmuje się głównie twórczością sceniczną Józefa Elsnera. Od 2021 roku realizuje finansowany w programie NCN SONATA projekt „Opery komiczne Józefa Elsnera a obieg gatunków operowych w Europie Środkowej na przełomie XVIII i XIX wieku”.
