

JAKUB CHACHULSKI
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

VALENTINO FIORAVANTI I DUET Z OPERY *ECHO W LESIE*
WOJCIECHA PĘKALSKIEGO I JÓZEFA ELSNERA*

W opublikowanym niedawno artykule zająłem się niewielką, lecz muzycznie i dramaturgicznie ciekawą operą Wojciecha Pękalskiego i Józefa Elsnera *Echo w lesie*, powstałą na zamówienie jej późniejszych wykonawców, Jana Nepomucena i Joanny z Gamalskich Szczurowskich¹. Główna teza tej pracy, wsparta tak wydobyciem z niepamięci teatralnego kontekstu historycznego, jak i analizą materiału muzyczno-literackiego, wskazywała na łączność utworu z tradycją opery *buffa*, szczególnie zaś włoskich *intermezzi*, na które swoistą modę w kręgu warszawskich artystów operowych zapoczątkowały występy alzackiego basisty Johanna Baptisty Ellmenreicha z przełomu 1805 i 1806 roku. Skupiając się na analizie źródeł muzycznych i literackich wspartej materiałami prasowymi, w kwestii repertuarów zaś poprzestając na kompendialnym zestawieniu Eugeniusza Szwankowskiego², przeoczyłem istotną informację obecną na afiszu premierowego wystawienia *Echa* w 1808 roku. Zarządzeniu temu niedopatrzeniu posłużyć ma niniejszy komunikat.

Afisz podaje bowiem co następuje: „W sztuce tej exekwowane będzie Duo Włoskie, kompozycji J Pana Floravanti”³. Enigmatyczne sformułowanie nie wskazuje wprost, iż obca kompozycja stała się integralną częścią opery (stąd zapewne Alina Nowak-Romanowicz, choć zamieszcza reprodukcję afisza w swojej monografii,

* Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2020/39/D/HS2/00594 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

1 Jakub Chachulski, „*Echo w lesie* Józefa Elsnera i Wojciecha Pękalskiego – późny pogłos włoskiego intermezza na warszawskiej scenie narodowej?”, *Muzyka* 65 (2020) nr 2, s. 105–145.

2 Eugeniusz Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1954.

3 Afisz benefisowego przedstawienia Józefa Elsnera w dn. 22 IV 1808 r., Archiwum Państwowe w Warszawie, reprodukowany w: Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957, po s. 112.

wzmiankę tę pomija milczeniem, przyjmując, iż zachowana partytura jest w całości dziełem polskiego kompozytora⁴), ale i możliwości takiej nie wyklucza. Rzecz z pewnością wymaga sprawdzenia.

Kilka lat od Elsnera starszy Valentino Fioravanti (1764–1837), choć w dzisiejszej praktyce scenicznej zapomniany, był jednym z czołowych kompozytorów *buffa* krótkiej międzyepoki rozciągającej się pomiędzy działalnością ostatnich przedstawicieli dojrzałej opery włoskiej doby Mozarta a pojawieniem się dziewiętnastowiecznej już opery komicznej Rossiniego⁵. Działalność Fioravanti w wielu miastach włoskich, także w Wiedniu, Lizbonie i Paryżu; zasłynął głównie operami *Le cantatrici villane* czy *I virtuosi ambulanti*, które w Warszawie pojawiły się – z dużym powodzeniem – dopiero u końca drugiej dekady stulecia jako *Śpiewaczki wiejskie* i *Opera włoska w podróży*⁶. Pierwszym dużym sukcesem kompozytora była opera *Il furbo contro il furbo* napisana w 1796 r. dla weneckiego teatru San Samuele, później zaś wystawiana w innych miastach Europy (także jako *L'arte contro l'arte* oraz *Il Ciabattino ingentilito*). W V scenie pierwszego aktu tejże opery, znajdujemy duet „Con un aria schizzinoso”, praktycznie co do nuty zgodny ze – szczegółowo omówionym przeze mnie jako utwór Elsnera – duetem „Jeśli żądasz mej wartości” z *Echa w lesie*⁷. (W duecie tym – przypomnijmy, rozgrywającym się, jak cała opera, nocą w ciemnym lesie – rzekomy książęcy koniuszy, a w rzeczywistości gajowy Lubin, oraz rzekoma wójtówna Rozyna – faktycznie żona Lubina, nierozpoznana przez męża i nierozpoznająca go – licytują się na posiadany rzekomo majątek.) Zestawienia przykładowych fragmentów polskiej i włoskiej partytury podaję jako il. 1 i 2; poza tekstem zmienione są jedynie drobne detale zapisu, do bardziej widocznych należy zmiana zapisu rytmu punktowanego widoczna na il. 2 (tam także wynikająca chyba z błędu modyfikacja rytmu partii skrzypiec w ostatnim takcie). Tekst polski ściśle odwzorowuje wersyfikacyjne cechy oryginalnych słów – z wyjątkiem charakterystycznych dla ówczesnych adaptacji i tłumaczeń oper włoskich zamian kadencji męskich (w polskim wierszu jeszcze niedopuszczalnych) na żeńskie, co skutkowało dodaniem nuty u końca frazy bądź rozbięciem ostatniej wartości na dwie krótsze. Licznie obecne w partyturze *Echa* a nie pochodzące ze znanych nam partytur opery Fioravatiego oznaczenia dynamiczne i artykulacyjne dodane zostały raczej przez kopistę, nie zaś warszawskiego kom-

4 A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, s. 125–127.

5 Marvin Tartak, „Valentino Fioravanti”, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09692>, dostęp 10 VII 2021.

6 Eugeniusz Szwanowski, *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*, Warszawa 1973, poz. 533 i 738.

7 Posłużyłem się partyturą opery przechowywaną w Bibliothèque nationale de France: *Il Ciabattino ingentilito, Opera buffa Del Sig.re Valentino Fioravanti, Atto I*, sygn. Mus Ms D-4115. Duet znajduje się na s. 181–216 wg ołówkowej paginacji w rękopisie. (Użyta wersja tytułu może wskazywać na wiedeńską proveniencję partytury lub wiedeńską wersję opery, zob.: M. Tartak, „Valentino Fioravanti”). Rękopis dostępny online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8552985h.r=ciabattino?rk=42918;4>, dostęp 9 VII 2021. Tożsamy przekaz duetu zawiera przechowywana w Dreźnie partytura opery: *Il Ciabattino ingentilito*, D-D1 Mus. 4112-F-503, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/103891>, dostęp 10 XI 2021.

pozytora, jako że ich nadmiar – zgoła niepodobny do jakichkolwiek znanych nam autografów Elsnera – jest charakterystyczną cechą powstałego najpewniej w późnych latach trzydziestych niekompozytorskiego przekazu opery. (Rezygnuję tu ze szczegółowego omówienia muzyki i podawania obszerniejszych przykładów nutowych, jako że oba te elementy – choć odnoszące się jedynie do polskiej wersji kompozycji – znaleźć można we wspomnianym wyżej artykule.)

Il 1. *Echo w lesie*, PL-Wn Mus. 78, f. 20v; *Il Ciabattino ingentilito*, F-Pn Mus Ms D-4115, s. 181

Il 2. *Echo w lesie*, PL-Wn Mus. 78, f. 24r-24v; *Il Ciabattino ingentilito*, F-Pn Mus Ms D-4115, s. 195-197, tylko głosy wokalne i basso

Oparte na intrydze francuskiej farsy z początku XVIII w.⁸ *Il furbo contro il furbo* jest dość typową operą *buffa*, w służbie niskiego lecz muzycznie wyrafinowanego komizmu piętrzącą nieprawdopodobne obroty akcji i zbiegi okoliczności. Wykorzystany w Warszawie duet przynależy do partii dwojga głównych postaci komicznych – szczęśliwym trafem wzbogaconego i pozującego na wielkiego pana szewca Melibea (tytułowy *ciabattino ingentilito*) oraz jego rozkapryśzonej córki. Rosina pragnie wyjść za arystokratę Federiga, ojciec jednakże przeznaczają ją synowi bogatego kupca Oraziowi. W trakcie rozmowy obaj konkurenci przez służących zapowiadają swoje przybycie; wbrew protestom córki, Melibeo odprawia Federiga, każe zaś wprowadzić Orazia. Rozzłoszczona Rosina szydyczko prosi ojca, by popatrzył i ocenił, czy odpowiada mu sposób, w jaki zamierza przyjąć przeznaczony jej męża – i tu zaczyna się duet (do tekstu włoskiego⁹ i jego tłumaczenia dołączam w prawej kolumnie warszawski tekst w wersji z partytury):

Duet z <i>Il furbo contra il furbo</i>	Tłumaczenie polskie	Duet z <i>Echa w lesie</i>
[Andante] ROSINA Con un aria schizzinosa Guarderò quel babbuino, Poi mi spremo fo un inchino, E mi siedo al canapè.	[Andante] ROSINA Z grymaśną miną, spojrzę na tego pawiana, potem uklonię się i pójdę usiąść na sofie.	[Andante] DORYNA Jeśli żądasz mej wartości, daje słowo, że się dowiesz, wierzaj, mówię, mej szczerości, a wtenczas dopiero się dowiesz.
MELIBEO Ah no, no quella spremuta E' un pò troppo caricata. Si può creder, figlia amata, Che facessi... non so ché.	MELIBEO Ach nie, nie w taki sposób, jest nieco przesadny. Ktoś mógłby pomyśleć, droga córko, że zrobiłem... sam nie wiem co.	LUBIN Ach, wiem już teraz, co to znaczy, że się niebożątka tak tłumaczy. W to, co mówisz, wierzę tobie, bo chcę ufać twej osobie.
ROSINA Se s'accosta fo la tosta, Di parlar non mi conviene	ROSINA Jeśli się zbliży, jestem nieugięta, Nie chcę [z nim] mówić.	DORYNA Teraz powiem rzecz prawdziwą, tylko chwila cierpliwości...
MELIBEO Gonfia allor che farai bene Zitto, e tira il fiato a te.	MELIBEO Nadmij się więc, a dobrze zrobisz, zamilcz, tylko wstrzymuj oddech.	LUBIN Jedna z dziewcząt jest szczęśliwa, żem jest dla niej bez zawziętości.
[Allegro] ROSINA Passeggiar vo'in questo modo.	[Allegro] ROSINA Tak oto będę się przechadzać.	[Allegro] DORYNA Masz wiedzieć, żem jest bogata.
MELIBEO No, passeggia un pò più sodo.	MELIBEO Nie, chodź z większą powagą.	LUBIN No to nieźle, że jest bogata, może się człek poswata.
ROSINA Poi con aria non curante Canterò mi, la sol fa mi...	ROSINA Z beztroską miną będę sobie śpiewać la sol fa mi... [etc.]	DORYNA Zobacz więc, co ma mój tata. Hi hi hi... [etc.]

8 *Crispin rival de son maître* Alain-Renégó Lesag'e z roku 1707. Autor włoskiego libretta jest nieznanym, być może był nim sam kompozytor, zob.: M. Tartak, „Valentino Fioravanti”.

9 Słowa włoskie podaję wg użytej partytury, tożsamy tekst podaje wspomniana partytura drezdeńska, w kwestiach wersyfikacji i interpunkcji posiłkowałem się dostępnymi drukami libretta (Ragusa 1804 A. Martecchini; Cremona 1799 G. Feraboli; Modena 1800 B. Soliani). Tłumaczenie polskie (autora) pomija pewne niuanse oryginału, za pomoc w zrozumieniu kilku trudniejszych miejsc serdecznie dziękuję dr. Antoniowi Chemottiemu. Tekst duetu *Echa w lesie* zaczerpnięto ze wspomnianej wyżej partytury.

MELIBEO

Saria tratto da birbante
Non va bene, credilo a me.

ROSINA

Ma voi troppo mi seccate
Voglio far quel che mi pare
Voglio ridere, vo cantare
Dò, rè, mi, sol, [etc.]

MELIBEO

Se vuoi far le ragazzate
Se tu canti a mio dispetto
Col bastone sul fianchetto
Ti fo il basso al minuè.

MELIBEO

To byłoby po łajdacku,
to niedobrze, uwierz mi.

ROSINA

Zbyt już mnie denerwujesz,
Chcę robić, na co mam ochotę,
chce śmiać się, śpiewać
Do, re, mi, [etc.]

MELIBEO

Jeśli chcesz być małą dziewczynką,
Śpiewać mi na przekór,
Kijem na twoich żebrach
Będę wybijał bas do menueta.

LUBIN

Dobra dla mnie ta nowina,
kiedy tak zacna dziewczyna.

DORYNA

Jest u niego krów ze trzysta,

LUBIN

krów ze trzysta!

DORYNA

I jest także baran srogi,

LUBIN

baran srogi!

DORYNA

Włna na nim

LUBIN

włna na nim

DORYNA

jest srebrzysta,

LUBIN

jest srebrzysta

DORYNA

I obydwu złote rogi!

Hi, hi, hi... [etc.]

LUBIN

Słuchajże mnie, co ja znaczę,
To ci zaraz wytłumaczę.
Mój Pan, mój książę kochany,
Podług pospolitej wieści,
Jest to bogacz zawołany,
Ma wsi tysiąc, miast trzydzieści.
W stajni, gdzie ja zawiaduję,
Między koni tysiącami,
Rumak z orlimi skrzydłami.

DORYNA

Uważ to, panie koniuszcy

LUBIN

Cztery wsie, uważ dziewczyno,

DORYNA

Wierzę temu z całej duszy.

Hi, hi, hi... [etc.]

LUBIN

Wierzaj, że mnie nie ominą.

Czyliż nie jestem bogaty,

Weźmiesz po ojcu dukaty.

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

DORYNA

Ach, jakże go oszukuję,

Ach, jakie mu baśnie prawię,

Tę rozkosz w kłamstwie znajduję,

Że się do woli nabawię.

Różnice pomiędzy oryginalnym tekstem a fragmentem polskiego libretta są, jak doskonale widać, istotne i wielostronne, pomimo to jednakże muzyka Fioravantiego z nowymi słowami broni się bardzo dobrze. Uwagi sformułowane przeze mnie w odniesieniu do współdziałania słów z muzyką w tym fragmencie *Echa* nadal uważam za trafne.

Taki stan rzeczy stanowić może pewien punkt wyjścia do rozważań nad schematycznością obiegowego idiomu *buffo* jako systemu semantycznego. Operował on z jednej strony charakterystyką konkretnych typów postaci i związanym z nią systemem stylizacyjnej i topicznej denotacji stratyfikacji społecznej (styl wysoki/średni/niski), z drugiej zaś bardzo bezpośrednimi, choć schematycznymi zarazem metodami muzycznego odwzorowania dynamicznych i strukturalnych aspektów przedstawianej rzeczywistości (dynamika sytuacji dialogicznych, muzyczne ekwiwalenty rozróżnień w rodzaju trybu kwestii wypowiedzianych „wprost” i „na stronie”), przy tym wszystkim jednak w bardzo ograniczonym stopniu posługiwał się precyzyjniej określonymi jakościami wyrazowymi – czy to w dzisiejszym (faktycznie romantycznym czy postromantycznym) rozumieniu wyrazu indywidualnego uczucia, czy w sensie osiemnastowiecznych dobrze usystematyzowanych „afektów”.

I tak, działania tandemu warszawskich adaptatorów wykazały na przykład, iż typowe *buffo caricato* pierwszej kwestii basisty, mocno odcinające się od deklamacyjnego, niemal quasi-recytatywnego stylu pierwszej wypowiedzi Rosiny, równie dobrze funkcjonować może jako muzyczny ekwiwalent komicznie rozłożonego sprzeciwu (Melibeo), co jako sygnał trybu komicznego komentarza „na stronie” (Lubina)¹⁰. Warszawskie rozwiązanie pozwoliło pełniej nawet niż w oryginale wyzyskać kolejną odmianę stylu, gdy w 3 wersie kwestii śpiewaka powraca początkowy materiał muzyczny: u Melibea oznacza on tylko lekką zmianę wyrazową (po opanowaniu emocji ojciec zwraca się do córki tonem spokojniejszej perswazji, tytułując ją „filia amata”), u Lubina zaś przejście od kwestii „na stronie” do „wprost”. Doryna podobnie jak Rosina jest postacią komiczną aspirującą do arystokratycznego statusu *parte seria*, stąd jaskrawa ewokacja stylu wysokiego w nowym tempie (*Allegro*), na początku trzeciej i czwartej kwestii sopranistki¹¹. Choć podśpiewywanie Rosiny (w partyturze Fioravantiego sygnalizowane adnotacją „*solfeggiando*”), wykorzystane później przez Elsnera jako „wokalizowany” śmiech Doryny, w obu przypadkach ma co do zasady tę samą strukturalną funkcję lekceważącego dystansowania się od partnera dialogu, dystansowanie to w pierwszym przypadku jest wyniosłe i szydercze (tu faktycznym adresatem jest nieobecny jeszcze Orazio), podczas gdy w drugim raczej markowane i podszyte kokieterią. Silne skonstrastowanie muzycznego stylu obu partii, poza określeniem ich jako typów (subretka i *buffo caricato*), wskazuje na komunikacyjne przesunięcie czy pęknięcie uniemożliwiające rzeczywiste porozumienie pomiędzy postaciami; rozwiązanie to jednakże równie dobrze funkcjonuje w odniesieniu do oryginalnej konfiguracji dramatycznej – rozkapryszonej córki

10 Fragmenty duetu wspomniane w tym akapicie przedstawione są i szczegółowo omówione we wspomnianym artykule, zob.: J. Chachulski, „*Echo w lesie*”.

11 Dodatkowym potwierdzeniem faktu, iż kwestia stratyfikacji stanowej jest ideową osią duetu, jest z pozoru dość zagadkowy „menuet” pojawiający się w ostatniej kwestii Melibea. Zachowanie Rosiny przyrównane zostaje szyderczo do najbardziej arystokratycznego z tańców, por.: Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago–London 2016, s. 34–35.

niezważającej na słowa rozgniewanego ojca – co do leśnego flirtu konfabulującej Doryny-wójtówny z rubasznym gajowym-koniuszym, najpierw „na stronie” komentującym jej rewelacje, a potem z ochotą odpowiadającym tym samym.

W końcowym fragmencie duetu warszawscy twórcy istotnie przekraczają konstrukcję pierwowzoru – tam, gdzie w oryginale słowa ostatnich czterowierszy Melibea i Rosiny wielokrotnie powtarzają się i przeplatają, Pękalski z Elsnerem podstawili znacznie obszerniejszy tekst, silnie tkwiący przy tym w tradycji katalogowych wylczeń tak charakterystycznych dla niskiego komizmu opery *buffa*.

Gubi natomiast warszawska adaptacja jeden nader wdzięczny szczegół oryginału. Bezpośrednio po pompatycznej deklaracji Rosiny „Passeggiar vo'in questo modo” wysoki styl ustępuje skocznym rytmom punktowanim skrzypiec, do tego akcentowanym sforzatom na słabych częściach taktu (il. 3). Nowy (nie pojawiający się nigdzie indziej w całym duecie) materiał muzyczny wysuwa się na moment na pierwszy plan, a jego wyrazistość wyklucza przypuszczenie, by był to jedynie akompaniament dla wchodzących po kilku taktach niezbornych, monosylabicznych protestów Melibea. Najpewniej chodziło tu o autonomiczny element pantomimiczny (rzecz w osiemnastowiecznej operze włoskiej raczej nieczęstą¹²): muzyczny ekwiwalent demonstrowanego przez Rosinę arystokratycznego kroku, z wyraźnym rysem parodii zapewne, skoro muzyka jest dość skoczna, a Melibeo zaraz potem napomina córkę, by przechadzała się jednak „più sodo”. Jeśli sens tego miejsca partytury był dla warszawskich artystów czytelny lub też po prostu znany (jeśli któregoś z nich widziało operę Fioravantiego), mógł tu i w warszawskiej adaptacji zaistnieć jakiś moment aktorskiej wirtuozerii ilustrującej deklarację „Masz wiedzieć, żem jest bogata!” – Szczurowska, błyskotliwa subretka i lepsza aktorka niż śpiewaczka, z pewnością odnalazłaby się tu bardzo dobrze – niemniej bezpośredni związek pomiędzy słowami a muzyką ulotnił się.



Il 3. V. Fioravanti, *Il Ciabattino ingentilito*, duet „Con un aria schizzinosa”, t. 36–41, Vni, Rosina, basso (klucze przeklejono z początku numeru). Źródło: F-Pn Mus Ms D-4115

12 By ująć rzecz ściśle: pantomimiczne aktorstwo stanowiło oczywiście podstawę komicznych ról osiemnastowiecznej opery *buffa*, zwłaszcza *caricato*, praktyką niezmiernie rzadką było natomiast wstawianie w tok numeru fragmentu instrumentalnego niemotywowanego logiką konstrukcji tekstu libretta ani muzycznych konwencji formalnych, a jedynie funkcją ilustracji ruchu scenicznego. Pod tym względem znacznie swobodniejsza w obejściu z konwencjami muzycznymi była francuska tradycja operowa; stopniowe przenikanie wywodzących się z niej elementów pantomimicznych do świata opery włoskiej u końca XVIII w. opisuje Arnold Jacobshagen (*Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2006, s. 146–158) czy Ellen Lockhart („Pimmaliöne: Rousseau and the Melodramatisation of Italian Opera”, *Cambridge Opera Journal* 26 (2014) nr 1, s. 1–29).

Identyfikacja Elsnrowskiego zapożyczenia zmusza do wycofania się z niektórych wcześniejszych twierdzeń, ściśle powiązanych z przypisaniem autorstwa muzyki warszawskiemu kompozytorowi – na czele z tym o rozwinięciu przez Elsnera pomysłu zaczerpniętego z *La serva padrona* Giovanniego Paisiella (teza ta opierała się zresztą nie tylko na ograniczonym choć istotnym pokrewieństwie obu koncepcji, lecz także na fakcie, iż rzezone *intermezzo* należało do najbliższego kontekstu powstania *Echa*). Z drugiej strony, użycie muzyki Fioravantiego w niezmienionej postaci aż nadto tłumaczy omówione przez mnie różnice pomiędzy pierwotnym tekstem duetu zawartym w literackim przekazie libretta Pękalskiego a słowami z Elsnrowskiej partytury, a także sporadyczne ułomności językowe tej drugiej wersji¹³. Literacka postać libretta przekazana w rękopisie przechowywanym dziś w Ossolineum¹⁴ z pewnością powstała przed podjęciem decyzji o wykorzystaniu muzyki włoskiego kompozytora, i to decyzja ta właśnie – nie zaś, jak pisałem wcześniej, chęć modyfikacji treściowej libretta – przesądzić musiała o przepisaniu na nowo tekstu duetu¹⁵. Skojarzenie skreślenia pierwotnego tekstu duetu we wrocławskim źródle libretta z wersją premierową opery (użycie muzyki Fioravantiego, przypomnijmy, poświadczone jest premierowym afiszem) pozwala także na autorytatywne datowanie identycznego (brązowa kredka) skreślenia pierwotnego tekstu drugiej arii Lubina na tenże sam czas¹⁶ – jest to dodatkowy, silny argument za wysuniętą przez mnie tezą, iż zachowana partytura z lat trzydziestych XIX w. przedstawia oryginalny, prapremierowy kształt utworu. Drobniejszym pożytkiem z identyfikacji oryginału muzyki jest wyjaśnienie kwestii nieobecnego w zachowanej partyturze *Echa* tempa drugiej sekcji duetu (*Allegro*).

Nie wiemy, skąd zainteresowanie Elsnera bądź Szczurowskich Fioravantim. Duet z pewnością jest błyskotliwy, szczególnie w końcowej sekcji, nie mamy jednak żadnych pewnych podstaw, by przyjąć, iż członkowie zespołu Wojciecha Bogusławskiego usłyszeć mogli go w Warszawie, ani też wcześniej, we Lwowie¹⁷. Operę *La capricciosa pentita* być może słyszeć mógł Elsner, bawiąc w Paryżu w 1805 roku¹⁸. Skądinąd

13 J. Chachulski, „*Echo w lesie*”, s. 116–119.

14 Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rękopis, sygn. I 10164.

15 Przyjęcie innego motywu stojącego za modyfikacjami tekstu duetu nie waży istotnie na przedstawionej w artykule argumentacji dotyczącej osoby autora ostatecznej wersji tekstu: literacka nieporadność dokonanych zmian wyklucza raczej udział samego Pękalskiego w dopasowaniu oryginalnego tekstu do muzyki Fioravantiego.

16 Narzucającą się w tej sytuacji myśl o podobnym zapożyczeniu muzyki drugiej arii Lubina należy odrzucić przede wszystkim z tego powodu, iż jest ona, jak wskazałem w uzupełnianym tu artykule (s. 135), powiązana materiałowo z uwerturą. Oczywiście zbieżność czasowa wymiany tekstów arii i duetu pozostaje w tej sytuacji faktem dość zagadkowym (być może była to jedynie zbieżność odnotowania tych modyfikacji w librecie, nie ich dokonania).

17 Brak wzmianek o Fioravantim w repertuarach warszawskich 1799–1814 (por.: E. Szwanowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*) i lwowskim 1794–99 (por.: Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Warszawa 1971), a także w prasie warszawskiej lat 1800–08.

18 Paryskie wystawienia wspomina Marvin Tartak, zob. M. Tartak, „Valentino Fioravanti”.

wiedeńska premiera *Il Ciabattino ingentilito* miała miejsce 10 VI 1797 r.¹⁹, gdy zespół Bogusławskiego działał jeszcze we Lwowie – nie da się wykluczyć, iż partytura opery, jak wiele innych wiedeńskich nowości, trafiła także do galicyjskiej metropolii, lecz ostatecznie nie została wykonana. Trudno powiedzieć o tym cokolwiek więcej. Wydaje się jednak mało prawdopodobne, by pomysł zaadaptowania włoskiej muzyki wyszedł od Elsnera, na ile nam wiadomo raczej niechętnego takim praktykom²⁰. Tak czy inaczej, przy obecnym stanie źródeł nie mamy żadnych powodów, by nie przyjąć, iż Elsner zaakceptował obcą wstawkę jako integralną część swojej opery, i że w tym kształcie funkcjonowała ona w późniejszych wystawieniach w Warszawie i innych miastach²¹. Choć z pewnością szkoda, iż pierwszego duetu *Echa* nie sposób już zaliczyć do dorobku Elsnera, a źródłem pełnych uroku wokaliz „perlстого śmiechu” Doryny okazało się *soffeggiando*, jakim Rosina Fioravantiego zamierzała okazać swój kontempt nie dość wysoko urodzonemu zalotnikowi, nie sposób zaprzeczyć, że kolejne wychodzące na jaw informacje jeszcze silniej wiążą *Echo* ze światem późnoosiemnastowiecznej opery *buffa*.

Korzystając z okazji dodajmy na koniec trzy drobne fakty dotyczące *intermezza* Elsnera i Pękalskiego – z udziałem, jak wiemy już teraz, fragmentu muzyki Valentina Fioravantiego – które nie miały szansy pojawić się w uzupełnianym tu artykule, a warte są wzmianki. Po pierwsze, koncept użyty w pierwszej arii Lubina – tytułowe echo, złośliwie wykoślawiające końcówki śpiewanych przez bohatera strof – dobrze znany był warszawskiej publiczności już od lat stanisławowskich, obecny w żelaznym punkcie repertuaru *buffa* Bogusławskiego – *Fraskatance* Filippa Livigni i Giovanniego Paisiella²². Po drugie, imiona głównych bohaterów – Doryna i Lubin – nie są jedynie, jak pisałem, ogólnym odniesieniem do sielankowych toposów opery *buffa*, lecz jawną i precyzyjną aluzją do innego warszawskiego przeboju funkcjonującego jeszcze od lat przedrozbiorowych, a mianowicie pastoralnej *Rzeczy rzadkiej* (*Una cosa rara*) Lorenza da Ponte i Vincenta Martina y Soler. Oryginalne imię narzeczonej Lubina –

19 Zob. informacje o operze z bazy Corago, <http://corago.unibo.it/opera/7A00303513>, dostęp 10 XI 2021.

20 Dotycząca praktyki „muzycznej łataniny” wymiana zdań Elsnera z Dmuszewskim miała miejsce na łamach *Gazety Warszawskiej* 20 (1813) nr 22, 23, 26, zob. też: A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, s. 123–124.

21 *Echo* sporadycznie pojawiała się na polskich scenach jeszcze dość długo – we Lwowie w 1832 r. (baza „Teatry we Lwowie 1798–1945”, https://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_II/, ID: 12705, dostęp 9 VII 2021), w Krakowie ostatni raz w 1849 r. (http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/repertuar_od_1781, dostęp 9 VII 2021), w Lublinie być może jeszcze w 1889 r. (zob.: Stefan Kruk, *Repertuar Teatru Lubelskiego 1864–1890*, Warszawa 1979, s. 201, 228; określenie „przedstawienie dla dzieci” stawia tę pozycję pod znakiem zapytania).

22 W polskim przekładzie Bogusławskiego akt II, sc. 16; zob.: *Fraskatanka czyli dziewczyna zalotna, opera we trzech aktach z muzyką sławnego Jana Paisiella etc.*, Warszawa 1782 Dufour, s. 95–97. Sama koncepcja sięga tragikomedii *Il pastor fido* Guariniego, pojawia się także w libretcie *Chimère et réalité* Étienne’a Aignana, opracowywanym przez Elsnera w 1805 r., a swoją polską premierę mającym jednocześnie z *Echem w lesie*.

Lila – zmienił Bogusławski w polskiej wersji właśnie na Dorynę. Fakt ten, dotychczas nieznany, jako że polski przekład *Una cosa rara* zaginął, zrekonstruować można łącząc ze sobą incipit „ulubionego” duetu podany przez Bogusławskiego w *Dziejach Teatru Narodowego*²³ „Dosyć już, życie moje”, tekst tegoż duetu zawarty w wyjątkach z opery w zbiorze *Rozrywka w smutku*²⁴, oraz inny przekaz w druku *Arye Nowe, Pierwszy raz drukowane, zebrane z różnych oper y komedyi polskich*²⁵, gdzie zamiast tytułu opery wskazano imiona postaci, tytułując tekst po prostu: „Duet Doryny z Lubinem”.

Po trzecie wreszcie, operę Elsnera – to jest powolny wstęp uwertury – otwiera dokładny cytat pierwszej frazy arii „On m’attendait avec impatience” z opery *Les deux aveugles de Tolède* Étienne’a Méhula, wystawionej w Paryżu w styczniu 1806 r. – niemal zaraz po pobycie Elsnera w tym mieście w 1805 r. (zob. il. 4; przypomnijmy, iż fraza ta powraca jako reminiscencja uwertury na początku drugiej arii Lubina). Nie była to z pewnością intertekstualna aluzja, jako że opery Méhula nigdy nie grano w Warszawie. Najbardziej prawdopodobne przypuszczenie zakładałoby jakiś paryski kontakt Elsnera z przygotowywaną tam do wystawienia operą²⁶, w której motyw wyeksponowany jest w dość szczególnie sposób – wyizolowany niejako spośród otaczającego go materiału zarówno swoim osobnym charakterem jak i instrumentacją – a później powraca jeszcze dwukrotnie w charakterze swoistego motta otwierającego kolejne fazy diegetycznego (i poza owym mottem czysto wirtuozowskiego) sola klarinetowego (niewidomym muzykiem-klarncistą jest w operze Méhula śpiewający arię Nuguez). Znamienne jest w uwerturze *Echa* identyczne jak u Méhula posłużenie się owym materiałem jako zamknięta komórka, nie zaś pierwszą frazą rozleglejszej struktury okresowej (krótką kontynuację linii melodycznej wysnuł Elsner na zasadzie ewolucyjnej). Najpewniej melodyjna fraza Méhula po prostu zapadła warszawskiemu kompozytorowi w pamięć, a pewne pokrewieństwo nastroju (zwróćmy uwagę na wyeksponowanie jej na tle samych rogów) do planowanego charakteru uwertury *Echa* skłoniło go do posłużenia się nią.

Jakiegokolwiek motywy kryłyby się za cytatem pochodzącym z francuskiej arii, skłania on do spojrzenia na *Echa* także w świetle dokonującego się od 1805 r. zdecydowa-

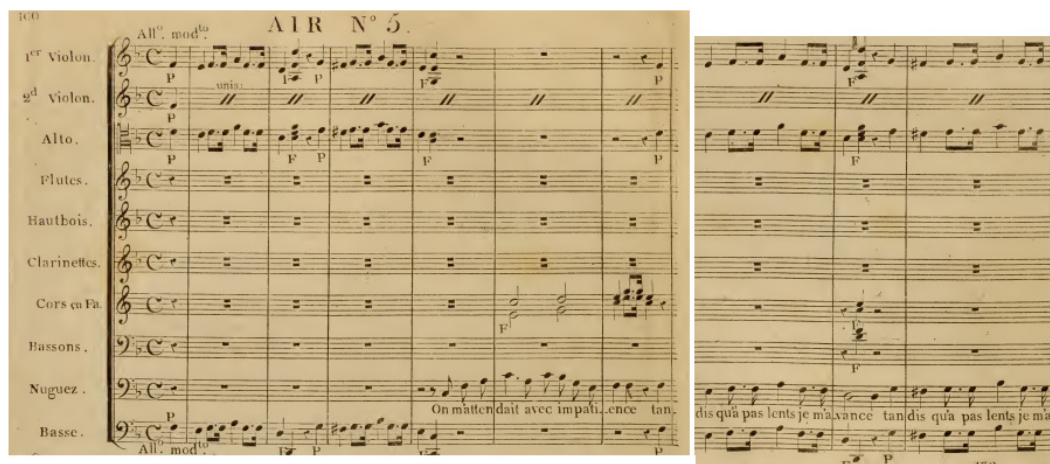
23 *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1820 Glücksberg, s. 76.

24 *Rozrywka w smutku, czyli piosnki i arie zebrane roku 1796*, Warszawa [1796] b.w., s. 66–67, jako „Druga aria z opery *Cosa rara*”.

25 *Arye Nowe, Pierwszy raz drukowane, zebrane z różnych oper y komedyi polskich*, Warszawa 1804 Koch, s. 16.

26 Opera Méhula została zatwierdzona do rozpoczęcia prób w lipcu 1805 r. (a więc w czasie pobytu Elsnera w Paryżu), a była gotowa do wystawienia w grudniu, premierę jednak odroczono, zob.: M. Elizabeth C. Bartlet, *Etienne Nicolas Méhul and Opera during the French Revolution, Consulate and Empire: a Source, Archival and Stylistic Study*, University of Chicago 1982 (dysertacja doktorska), s. 614. Elsner powrócił do Warszawy jesienią, najpóźniej na posiedzenie Towarzystwa Przyjaciół Nauk 10 X, na którym zgłoszono jego kandydaturę, zob.: A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, s. 100. W Paryżu Elsner pozostawał pod opieką Jeana-François Le Sueura, mógł mieć więc pewien dostęp także do zamkniętych przed przybyszymi z zewnątrz sfer życia muzycznego (ibid., s. 98–99).

nego zwrotu warszawskiej sceny operowej ku lekkiej paryskiej *opéra-comique*²⁷. Kontekst ten z jednej strony pozwala dostrzec, iż pewne cechy warszawskiego intermezza Elsnera pochodzą jednak raczej znad Sekwany niż z za Alp – charakterystyczne jest zwłaszcza utrzymanie wszystkich numerów solowych w charakterze diegetycznym, co czyni sztukę poniekąd „ramą dla scenicznego koncertu”, by sięgnąć po określenie użyte przez Elizabeth Bartlet w stosunku do wspomnianej opery Méhula²⁸ – z drugiej jednakże strony każe uznać przeważające w operze wpływy włoskie za znak trwałych preferencji estetycznych Elsnera, niezależnych od zmiennych obrotów upodobań i mód warszawskiej sceny i jej publiczności.



Il. 4. E. Méhul, *Les deux aveugles de Tolède* „On m’attendait avec impatience”, t. 1–9 (Paris 1806); *Echo w lesie*, Uwertura, t. 1–7 (PL-Wn Mus. 78)

27 Wspomnianą tendencję repertuarową, także charakterystykę tej najchętniej adaptowanej w Warszawie grupy repertuaru paryskiego, wreszcie samą podróż Elsnera przybliżam w artykule „*Chimère et réalité* (1805). Józef Elsner i jego paryska *opéra-comique*”, który ukazać ma się w publikacji zbiorowej *Długi wiek XIX w muzyce: pytania – problemy – interpretacje*, t. 2, red. Ewa Boguła, Jakub Chachulski, Ewa Chamczyk, Małgorzata Sulek, Grzegorz Zieziula (w przygotowaniu).

28 „a framework for a staged concert”; M.E.C. Bartlet, *Etienne Nicolas Méhul and Opera*, s. 614.

BIBLIOGRAFIA

- Allanbrook, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1983.
- Bartlet, M. Elizabeth C. *Étienne Nicolas Méhul and Opera during the French Revolution, Consulate and Empire: a Source, Archival and Stylistic Study*. Dysertacja doktorska, University of Chicago, 1982.
- Chachulski, Jakub. „*Echo w lesie* Józefa Elsnera i Wojciecha Pękalskiego – późny pogłos włoskiego intermezza na warszawskiej scenie narodowej?”. *Muzyka* 65, nr 2 (2020): 105–145.
- Got, Jerzy. *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogustawski i teatr lwowski 1789–1799*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Jacobshagen, Arnold. *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart: Steiner, 2006.
- Kruk, Stefan. *Repertuar Teatru Lubelskiego 1864–1890*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1979.
- Lockhart, Ellen. „*Pimmalone*: Rousseau and the Melodramatisation of Italian Opera”. *Cambridge Opera Journal* 26, nr 1 (2014): 1–29.
- Nowak-Romanowicz, Alina. *Józef Elsner: Monografia*. Kraków: PWM, 1957.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*. Warszawa: IS PAN, 1973.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Teatr Wojciecha Bogustawskiego w latach 1799–1814*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1954.
- Tartak, Marvin. „Valentino Fioravanti”. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09692>, dostęp 20 VI 2021.

VALENTINO FIORAVANTI AND THE DUET FROM THE OPERA *ECHO W LESIE*
BY WOJCIECH PĘKALSKI AND JÓZEF ELSNER

One of the six numbers in the one-act opera *Echo w lesie* [An echo in the woods], previously considered to be the work of Józef Elsner, actually uses music (in a virtually unaltered form) from Valentino Fioravanti's opera *Il furbo contra il furbo* (the duet 'Con un aria schiz-zinosa'). The borrowing, although acknowledged on the poster for the work's premiere, has remained unidentified until now. This discovery invalidates some of the theses of my own paper titled 'Echo w lesie Józefa Elsnera i Wojciecha Pękalskiego – późny pogłos włoskiego intermezza na warszawskiej scenie narodowej?' [Józef Elsner and Wojciech Pękalski's *Echo w lesie*: a late reference to Italian intermezzi in the repertoire of Warsaw's National Theatre?] (*Muzyka* 65 (2020) nr 2), but at the same time contributes new arguments in favour of recognising the preserved score of *Echo* as that used for the work's premiere.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Józef Elsner, Valentino Fioravanti, *Echo w lesie*, *Il furbo contro il furbo*, opera, intermezzo, opera buffa

Dr 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, w ostatnich latach zajmuje się głównie twórczością sceniczną Józefa Elsnera. Autor m.in. katalogu tematycznego świeckich utworów Józefa Elsnera oraz polskiego przekładu dzienników podróży Charlesa Burneya, od 2021 r. realizuje projekt NCN SONATA „Opery komiczne Józefa Elsnera a obieg gatunków operowych w Europie Środkowej na przełomie XVIII i XIX wieku”.
jakub.chachulski@ispan.pl

MUZYKA

Nowa strona internetowa
czasopisma.ispan.pl



Wolny dostęp od 2018 roku

Nowości wydawnicze Instytutu Sztuki PAN

Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski
Korespondencja 1922–1952

tom I, część 1: 1922–1933

tom I, część 2: 1934–1939

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradzka

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
