

JAKUB CHACHULSKI  
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

---

„TIOLEMO SU'EL FAGOTO” I PIOSNECZKI WOJCIECHA  
BOGUSŁAWSKIEGO. O WENECKIM PIERWOWZORZE  
WARSZAWSKIEJ „WENEKJANKI”

Jesienią 1790 r. na warszawskiej scenie narodowej pojawia się komedia<sup>1</sup> *Taczka* *occiarza* Louisa-Sébastiena Merciera w przekładzie Wojciecha Bogusławskiego, w niej zaś dodana przez tłumacza i przez niego śpiewana piosneczka Starego Dominika – pierwsza ze sceptycznych piosenek Bogusławskiego o „świecie srogim, świecie przewrotnym” oraz błogosławieństwach życia prostego i cnotliwego. „Ja zawsze pcham taczkę moją” – śpiewał, krążąc swym pojazdem po scenie sprzedawca octu i musztardy – „i jestem z nią szczęśliwy”, publiczność zaś wtórowała oklaskami, a po spektaklu zabierała do domów drukowane ulotki ze słowami piosenki<sup>2</sup>.

Swoją osobliwy manifest śpiewał Bogusławski-Dominik do melodii „włoskiej arii” zwanej w Warszawie „Wenekjanką” – bardzo podówczas lubianej, a bardziej jeszcze rozpowszechnionej w kolejnych latach za sprawą jego piosneczki. Wiemy chociażby, iż w roku 1791 na tę nutę – wedle wskazań poety – śpiewano pieśń *Na dzień 3 maja szczęśliwie doszłej konstytucji krajowej*<sup>3</sup> Franciszka Karpińskiego, a rok później do tejże melodii wykonywano w polskich synagogach hymn skomponowany na uczczenie pierwszej rocznicy pamiętnego wydarzenia<sup>4</sup>.

1 Sztukę początkowo wystawiano pod tytułem *Taczka sprzedającego ocet i musztardę, czyli Cnota w grubej lachmanie*. Francuski oryginał był wzorcowym przykładem dramy mieszczańskiej, komedią nazwał Bogusławski dopiero swą adaptację – o zmianie określenia gatunkowego zob.: Marek Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001, s. 74–78.

2 Zob.: Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 185.

3 Roman Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 249, a także: Jan Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy w XVIII wieku*, t. 1, Kraków 1955, s. 240, 257–258.

4 Krystyna Maksimowicz, „Konstytucja 3 Maja w anonimowej poezji politycznej lat 1791–1792”, w: *Rok monarchii konstytucyjnej*. *Piśmiennictwo polskie lat 1791–1792 wobec Konstytucji 3 Maja*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Warszawa 1992, s. 97; J. Prosnak, *Kultura muzyczna*, s. 245–247.

Przykl. 1. Piosneczka Dominika („Wenecjanka”) zapisana przez Oskara Kolberga. (W obu przekazach „Wenecjanki” dodano liczbowe oznaczenia kolejnych fraz)

[1] Patrzcie bo-ga — cze swia — ta jak ma-to cze — ku  
 [2]  
 [3] trze — ba na-u-ki w młode la — ta na starość  
 [4]  
 [5] ka-wał chle — ba Gdy chcesz mieć to o — bo — je, pra —  
 [6] — cuj a bądź poczi — wy ja sobie pchał taczkę mo —  
 [7]  
 [8] — ją i z nią, jestem szczęśli — wy

Przykl. 2. „Wenecjanka” wg przekazu Gustawa Kaliksta Birona, za artykułem Raszewskiego (zob. przyp. 6)

[1] [2]  
 [3] [4]  
 [5] [6]  
 [7] [8]

Melodię śpiewki Starego Dominika znamy z dwóch źródeł. Zanotował ją Oskar Kolberg, co świadczy o szerokim oddźwięku i długotrwałej popularności piosenki<sup>5</sup>. Inny, współczesny premierze *Taczki* przekaz odnalazł Zbigniew Raszewski w pamiętniku kurlandzkiego arystokraty Gustawa Kaliksta Birona, który jako dziecko bawił w stanisławowskiej Warszawie<sup>6</sup>, wraz z bratem pilnie spisując swe wrażenia teatralne. Młody Kurlandczyk nie spisał melodii własnoręcznie – Raszewski domniemywa, iż zapisu dokonać musiał bezpośrednio po premierze członek teatralnej orkiestry na prośbę chłopca lub jego guwernera. (Oba przekazy podajemy za Raszewskim jako przykł. 1 i 2.)

Lidia Ignaczak w opublikowanym ostatnio artykule wysuwa hipotezę identyfikującą „Wenecjanke” z popularną wenecką arią czy też pieśnią *La mia crudel tyranna*, szeroko rozpowszechnioną pod koniec XVIII i w I poł. XIX w.<sup>7</sup> Swoją identyfikację popiera autorka przytoczeniem drukowanych przekazów arii z przełomu stuleci i późniejszych, z których na naszą uwagę zasługują cztery następujące<sup>8</sup>:

I Edward Smith Biggs, *Twelve Venetian Airs*, London [ok. 1797] Birchall,

II *Aria della „Cosa rara”, cantata dal signor Nozari, avec accompagnement de piano et des paroles françaises*, Paris [1800] Imbault,

III *La mia crudel tiranna: the Much Admired Venetian Air, as Sung in the Opera of Le Due Nozze e un sol Marito by madame Bertinotti Radicati with variations composed by Felice Radicati*, London 1815 Goulding,

IV L. Picchianti, *Trentasei ariette nazionali con accompagnamento di chitarra*, Firenze [ok. 1835] Lucherini.

Charakter przekazów I–III dobrze współgra z przypuszczeniami, jakie w naturalny sposób nasuwać się mogą w stosunku do „Wenecjanki” na podstawie jej polskiego przydomku i cech muzycznych – prostej, pieśniowej struktury i rozkołysanego 6/8. Mielibyśmy do czynienia z jedną z tak rozchwytywanych w osiemnastowiecznej Europie weneckich *canzone di battello*<sup>9</sup>, to jest pieśni gondolierów (poświadcza to obecność w pierwszym z trzech zbiorów Biggsa)<sup>10</sup>, włączaną do oper śpiewanych przez włoskie zespoły w różnych metropoliach Europy.

5 Oskar Kolberg, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, seria 6, *Krakowskie*, cz. 2, Kraków 1873, s. 271–272.

6 Zbigniew Raszewski „Na nutę «Wenecjanki»”, *Muzyka* 31 (1986) nr 3, s. 115–119; Gustaw Kalikst Biron, *Journal. 1790–91*, zach. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkp. sygn. 15 321 I.

7 Lidia Ignaczak „Tak zwana «Wenecjanka». Hipotezy dotyczące atrybucji i kulturowego obiegu włoskiej melodii popularnej w dobie oświecenia”, *Pamiętnik Literacki* 61 (2020) nr 1, s. 137–170.

8 Pomijam reprodukowany przez Ignaczak francuski śpiewnik (przekazujący zasadniczo wersję melodii z kompilacji E. Biggsa) oraz późniejsze druki brytyjskie i amerykańskie, powielające wersję z druku III.

9 Sergio Barcellona, „Da Baffo a Rousseau: la diffusione europea delle canzoni da battello”, *Fonti Musicali Italiane* 22 (2017), s. 91–114.

10 Tropu tego zdaje się nie odnotowywać Ignaczak, cały czas nazywając „Wenecjanke” – zgodnie z ówczesną, lecz raczej nie dzisiejszą nomenklaturą – „arią”.

*La mia crudel tiranna* nie stanowiła oryginalnej części żadnej z wymienionych w tytułach druków oper<sup>11</sup>, lecz – w obu przypadkach – swoisty dodatek: na obu publikacjach podano nazwiska śpiewających ją wykonawców<sup>12</sup>, pomijając nazwisko kompozytora opery – odpowiednio Vicente’a Martína y Solera i Pietra Carla Guglielmiego<sup>13</sup>.

Gorzej już, niestety, z identyfikacją melodii. Cztery źródła przekazują faktycznie dwie różne linie melodyczne (zob. przykł. 3), przy czym jedną z nich w trzech różnych wersjach. *La mia crudel tiranna* Biggsa (I) nie ma z „Wenecjanką” nic wspólnego poza pierwszym taktem (i to jedynie wedle wersji zanotowanej przez Kolberga), nie występują także zbieżności podstawy harmonicznego. Ewidentnie spokrewnione ze sobą dwie wersje operowe II i III (niemal ten sam incipit, ta sama struktura rytmiczna, harmoniczna i szkielet melodii) dzielą już z „Wenecjanką” całą pierwszą frazę – szczególnie widoczne jest to w wersji paryskiej, gdzie ponadto pojawia się także wznoszący pochód ósemkowy widoczny w przekazie Birona na końcu fraz [2] i [4]<sup>14</sup>. Najciekawszy jest przekaz IV podający melodię z gitarowym akompaniamentem Luigiego Picchianti – wygląda on na nieco uproszczoną postać wersji z druku paryskiego, w efekcie jednak za z grubsza tożsamą z „Wenecjanką” uznać tu wolno (w najlepszym wypadku, jako że prezentowane przekazy polskie nie są w tym miejscu całkiem zbieżne) całą pierwszą połowę melodii. W dalszym ciągu jednak próżno szukać większych podobieństw, a w szczególności bardzo charakterystycznego zwrotu z przedostatniego wersu „Wenecjanki” ([7]). Nie zgadza się także struktura formalna – w obu wersjach *La mia crudel tiranna* ewidentna jest struktura o cechach reprzyzowości (AA’BA lub ABCB), podczas gdy polskie przekazy „Wenecjanki” zgodnie wskazują na strukturę AA’BC.

Szerzej zakrojona kwerenda w katalogu źródeł muzycznych RISM prowadzi do licznych przekazów *La mia crudel tiranna* o incipicie muzycznym zgodnym z wersjami Biggsa (I) bądź Radicati (III), jednej zgodnej z drukiem paryskim (II), dwóch

- 11 Jeśli chodzi o *Le Due Nozze e un sol Marito*, zob.: L. Ignaczak, „Tak zwana «Wenecjanka»”, s. 144, przyp. 34. Jeśli chodzi o operę *Una cosa rara, La mia crudel tiranna* nie pojawia się w żadnym z druków libretta (Wien 1786 De Kurzbek; Bolognia 1788 Sassi; Firenze [druk z końca XVIII w., w wydaniu błędna data 1710]) stamperia Albizziniana da S.M. in Campo, ani też w manuskrypcie wspomnianym w przyp. 21).
- 12 Teresa Martinotti Radicati (1776–54) była jedną z czołowych śpiewaczek europejskich swojej epoki, druk pochodzi z okresu jej występów w londyńskim King’s Theater. Andrea Nozzari (1776–1832), którego zapamiętano głównie z jego ról w operach Rossiniego, śpiewał w l. 1803–06 w paryskim Théâtre Italien (stąd rok wydania 1800, podany przez Ignaczaka za biblioteką cyfrową Gallica, najprawdopodobniej należy uznać za błędny), zob.: Albert Mell, „Teresa Bertinotti (-Radicati)”, w: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02921>; Elizabeth Forbes, „Andrea Nozzari”, w: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47938>, dostęp 10 X 2020.
- 13 Stąd przywoływane druki nie świadczą o przypisywaniu autorstwa *La mia crudel tiranna* Martínowi y Solerowi ani Guglielmimu – jak pisze Ignaczak („Tak zwana «Wenecjanka»”, s. 143) – a jedynie o tym, iż włączane były do konkretnych spektakli ich oper.
- 14 Liczbowe oznaczenia kolejnych fraz „Wenecjanki” nadpisano na obu przekazach polskich reprodukowanych tu według artykułu Raszewskiego – zob. przykł. 1 i 2.

Przykł. 3. Linie melodyczne *La mia crudel tiranna* wg czterech przekazów wymienionych na s. 108. Poziomymi liniami zakreślono fragmenty zbieżne z którymkolwiek z polskich przekazów „Wenecjanki”

The image displays four musical variants (I, II, III, IV) of the melody "La mia crudel tiranna". Each variant is presented on two staves of music in 6/8 time. Variant I is in B-flat major. Variant II is in D major. Variant III is in B-flat major. Variant IV is in D major. Horizontal lines above the staves indicate overlapping melodic segments between different variants, showing their convergence and divergence.

zgodnych bądź niemal zgodnych z najbardziej nas interesującym drukiem IV<sup>15</sup>, kilku dalszych odmian oraz kilku zupełnie innych melodii (w tym jednej w metrum 2/4). Poszukiwania tego rodzaju trudno uznać za wyczerpujące, jako że katalog RISM wciąż pozostaje w toku uzupełnień, a wielu istniejących pozycji nie opatrzone incipitami; niemniej otrzymane wyniki pozwalają na ostrożne przypuszczenie, iż wersje zawierające najwyraźniejsze zbieżności z „Wenecjanką” (II i IV) stanowią rzadziej spotykane odmiany melodii III. Zważywszy, że struktura muzyczna całości pozostaje charakterystyczną cechą łączącą wszystkie trzy wersje, że najistotniejszą jej cechą – reprzyzowość – łączy je także z odrębną melodią oznaczoną jako I, a także iż

15 *Arietta nazionale Italiana* z pocz. XIX w. przechowywana w Suffolk Record Office w Ipswich (GB-Ir HA93/14/46, RISM: <https://opac.rism.info/search?id=806629825>) oraz *Canzonetta per la Ghitara: La mia crudel Tirana* z ok. 1800 r. przechowywana w Bibliotece Muzeum Narodowego w Pradze (CZ-Pn Kinsky Ms. 200, RISM: <https://opac.rism.info/search?id=550400561>). Podane w hasłach RISM incipity zawierają pełne dwie frazy, stąd można uznać je za stosunkowo wiarygodne poświadczenie wersji melodycznej.

struktura przekazywana zgodnie przez oba źródła polskiej „Wenecjanki” jest istotnie inna, daleko idącą zbieżność wersji IV z „Wenecjanką” uznać należałoby za przypadkową bądź wtórną (w tym drugim przypadku mam na myśli przeniesienie pewnych elementów jednej popularnej, funkcjonującej w ustnym obiegu melodii do innej).

I być może zadowolić musielibyśmy się tego rodzaju domysłami – przyznając faktycznie tyle, iż nie dysponujemy bynajmniej oryginałem warszawskiej melodii – gdyby poszukiwania podjęte wśród weneckich *canzoni da battello* nie prowadziły do znacznie bardziej zadowalających rezultatów. Melodia będąca ewidentnym pierwowzorem warszawskiej „Wenecjanki” odnaleźć daje się w kilku rękopiśmiennych antologiach weneckich pieśni – w większości pochodzących już z początku XIX w. – z incipitem tekstu „Tiolemo su’el fagoto”, czasem z oddzielnym tytułem *La partenza de Ninetta* lub po prostu *La partenza*<sup>16</sup>. Drukowana była w 1805 r. w Londynie w zbiorze *A Third Set of Twelve Venetian Airs*<sup>17</sup> Biggsa (jak pamiętamy, w pierwszym zeszycie tego cyklu ukazała się *La mia crudel tiranna*), a także w mediolańskiej anonimowej antologii *Raccolta di canzonette popolari veneziane* z 1840 roku. Sam tekst znaleźć można w II tomie *Il Settecento a Venezia* Vittorio Malamaniego z tytułem wywiedzionym z drugiego wersu refrenicznie powracającego ostatniego dystychu strofy: „Vegni, vegni co mi”<sup>18</sup>.

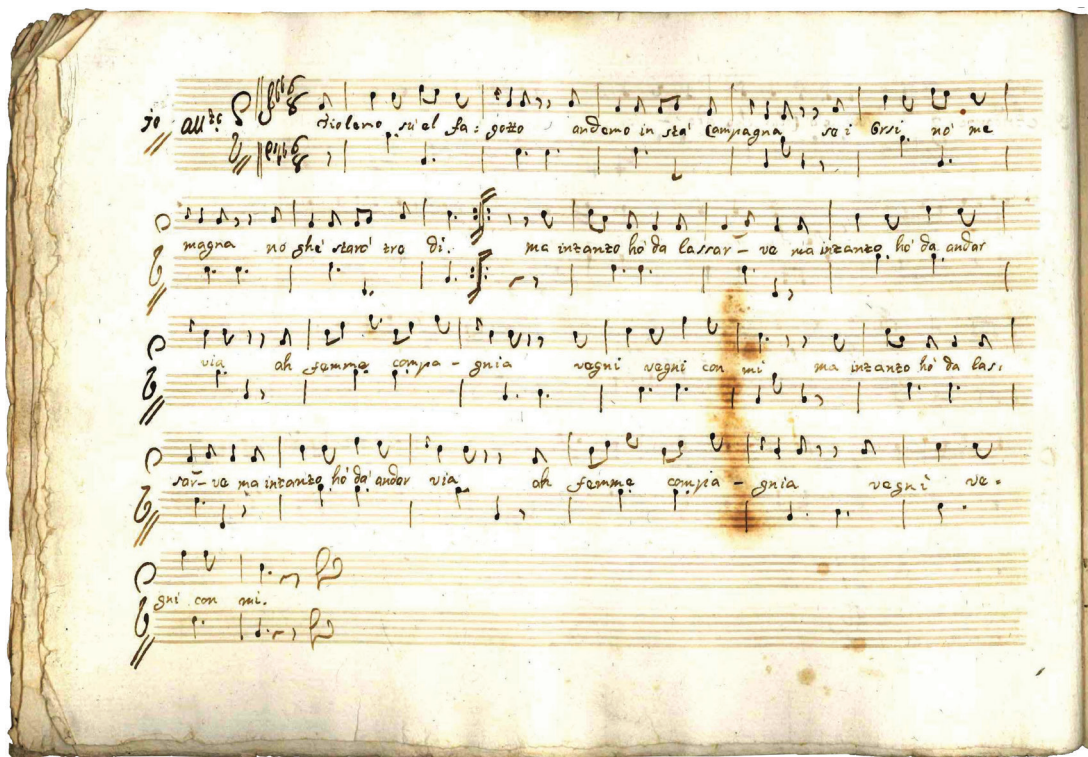
Poniżej, wraz z pierwszą stroną jednobrzmiącego przekazu pieśni z edycji Biggsa, reprodukuje najstarszy, rękopiśmienny wenecki przekaz z 1782 r. (il. 1 i 2). Pomimo pewnych różnic zachodzących pomiędzy wenecką pieśnią a oboma polskimi źródłami (kwestiami tymi zajmiemy się nieco dalej), tożsamość „Wenecjanki” nie budzi w tym przypadku wątpliwości – pod pewnymi modyfikacjami melodycznymi i rytmicznymi widocznymi w polskich przekazach bez trudu rozpoznać da się zasadniczy kształt kolejnych fraz całego utworu – poza, być może, samym zakończeniem, odmienionym rzeczywiście niemal nie do poznania. Warto zwrócić uwagę na oryginalny kształt drugiej frazy ([2]) – nie tylko dlatego, iż potwierdza on w tym punkcie wiarygodność przekazu Kolberga, a nie Birona, ale przede wszystkim dlatego, iż okazuje się on jednak inny niż w wersji IV *La mia crudel tiranna*.

16 Najstarszym notowanym w katalogu RISM źródłem pieśni jest datowany na 1782 r. zbiór rękopiśmienny *XII Canzonette da batello veneziane* przechowywany w bibliotece weneckiej La Fondazione Ugo e Olga Levi (I-Vlevi, CF B 54), utwór zachował się ponadto w obszernych antologiach Hermana Kestnera z 1833 r. (*Quarantacinque Canzonette Veneziane*, D-Hvs Kestner No. 108 (Nr. 1–80)) i Fortunato Santiniego, I poł. XIX w. (Collezione di Canzoni Veneziane et Siziliane, D-Müs SANT Hs 878), zbiorze dwunastu utworów przypisywanych (opracowanych przez) Domenico Mombelliego (*12 Ariette di D. Mombelli*, I-Rama A.Ms.2615), a także w nietytułowanych antologiach włoskich pieśni i arii: DK-Kk mu 6902.2606, ok. 1800; US-Nyp Mus. Res. \*MP (Italian), 1815; US-Bu H. C. Robbins Landon Collection, Scores x781A, Box 6.

17 Edward Smith Biggs, *A Third Set of Twelve Venetian Airs for the Voice with Original Poetry Adapted with an Accompaniment for the Harp Or Pianoforte*, London 1805 Birchall, s. 12–13.

18 Vittorio Malamani, *Il Settecento a Venezia*, t. 2, *La Musa Popolare*, Torino–Roma 1892 Roux, s. 201.





Il. 1. *Tiolemo su'el fagotto andemo su in compagna* w zbiorze *XII Canzonette da battello veneziane*<sup>19</sup>, I-Vlevi CF B 54, f. 10v

Autorstwo *Tiolemo su'el fagotto* przypisywane jest weneckiej *dilletante*, Teresie de Petris Venier<sup>20</sup> – znanej dziś nieco z relacji Michaela Kelly'ego, który uznał ją za jedną z wybitniejszych wysoko urodzonych śpiewaczek amateerek swojego czasu<sup>21</sup> – bądź jej nauczycielowi Angelo Baldanowi<sup>22</sup>, znanemu zresztą z kilku

19 Przechowywany w weneckiej La Fondazione Ugo e Olga Levi zbiór datowany jest na rok 1782 i zawiera dwanaście pieśni („arii”) zapisanych na dwóch pięcioliniach (katalog kolekcji ujmuje je jako odpowiednio sopran i basso continuo, zob.: [https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/La-Fondazione-Levi-di-Venezia\\_Catalogo-del-fondo-musicale-Franco-Rossi.pdf](https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/La-Fondazione-Levi-di-Venezia_Catalogo-del-fondo-musicale-Franco-Rossi.pdf), s. 8. Na następnej (f. 11r) stronie rękopisu zapisano słowa kolejnych pięciu zwrotek pieśni. Serdecznie dziękuję właścicielowi rękopisu, La Fondazione Ugo e Olga Levi w Wenecji, za zgodę na publikację reprodukcji.

20 Zob.: Sergio Barcellona, Galliano Titton, Manlio Cortelazzo, Giovanni Morelli, *Canzoni da battello (1740–1750)*, Venezia 1990, t. 1, s. 22. Tamże faksymilowa edycja przekazu reprodukowanego poniżej (I-Vlevi).

21 Zob.: Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly: Of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, Including a Period of Nearly Half a Century*, t. 1, London 1826 Colburg, s. 180–181, 193.

22 Licia Sirch, „Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica”, w: *Canon Bibliografici: Atti del Convegno internazionale IAML-IASA. Perugia, 1–6 settembre 1996*, Lucca 2001, s. 157–158.

12

## AIR, VI.

## TIOLEMO SU' EL FAGGOTTO

Allegretto

Canto

Arpa

Piano Forte

Tio - le - mo su'el fag - got - to an - de - mo in sta' cam -

- pag - na se i Or - si no' me mag - na no ghe sta - ro' tre

di ma in - tan - to ho' da las - sar - ve ma in - tan - to ho' d'andar

Il. 2. *Tiolemo su'el faggotto* w: Edward Smith Biggs, *A Third Set of Twelve Venetian Aires for the Voice with Original Poetry Adapted with an Accompaniment for the Harp Or Pianoforte*, London 1805 Birchall, s. 12, źródło: Google Books, <https://archive.org/details/sixvenetianairsfoolond/page/n13/mode/2up>, dostęp 6 IV 2020

podobnych kompozycji funkcjonujących potem jako anonimowe<sup>23</sup> (jedna z nich trafiła do pierwszego zbioru Biggsa<sup>24</sup>). Wenecki kompozytor urodził się w 1753 r., Kelly słyszał dystyngowaną śpiewaczkę około roku 1780 – tak czy inaczej więc nasza „Wenecjanka” musi być młodsza od *La mia crudel tiranna*, o której pierwsze

23 Zob.: Sven Hansell, *Baldan, Angelo*, w: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01847>, dostęp 6 IV 2020.

24 Licia Sirch, Marcello Piras, „Notturmo italiano. Sulla musica vocale da camera tra Sette e Ottocento”, *Rivista Italiana di Musicologia* 40 (2005) nr 1/2, s. 172.



informacje pochodzą dokładnie z połowy XVIII stulecia<sup>25</sup>. Stąd też nie miała szansy trafić do obszernego, trzyczęściowego zbioru Johna Walsha (*Venetian Ballads*, t. 1–3, London 1742, 1746, 1748<sup>26</sup>), zawierającego znacząca większość tych weneckich melodii (choć przypisywanych tam Johannowi Adolfowi Hassemu i „sławnym włoskim mistrzom”) i mającej kluczowe znaczenie dla rozprzestrzeniania się tego repertuaru<sup>27</sup>.

*Tiolemo su'el fagoto* zawędrować musiało więc chyba do Warszawy niedługo po swoim powstaniu, drogą najpewniej nie inną niżli *La mi crudel tiranna* do Londynu czy Paryża – przywiezione przez członka któregoś z włoskich zespołów operowych występujących w Warszawie i dołączone do jednej z wystawianych oper<sup>28</sup>. Gdyby drukarstwo nutowe rozwinęło się w Warszawie nieco wcześniej – nie dopiero za sprawą Józefa Elsnera, w pierwszej dekadzie XIX w. – być może dysponowalibyśmy dziś warszawskim drukiem oryginalnej „Wenecjanki”, opatrzonym na stronie tytułowej dopiskiem w rodzaju: „taka, jaką śpiewana była w Warszawie przez signora... w operze...”.

Trzeba oczywiście przyznać, iż bliskie pokrewieństwo elementów melodycznych obu włoskich kompozycji daje do myślenia, zwłaszcza w obliczu frapujących drobiaźgów – takich jak modyfikacja drugiej frazy w przekazie Birona upodobniająca go do rzadszej (IV) wersji *La mia crudel tiranna* czy też odwrócenie kierunku grupy ósemek w pierwszym takcie frazy czołowej pojawiające się w obu przekazach polskich ([1] i [3] u Kolberga, tylko [3] u Birona), upodobniające nieco melodię tym razem do *La mia crudel tiranna* znanej z kompilacji Biggsa (wersja I). Możemy się domyślać interakcji zachodzących pomiędzy oboma (a właściwie trzema, nie licząc wersji) melodiami i swoistej migracji poszczególnych formuł melodycznych. Tego rodzaju podobieństwa czy pokrewieństwa – przypadkowe czy nieprzypadkowe – nie powinny dziwić: proste, śpiewne melodie w rodzaju obu pieśni zyskiwały sobie podówczas coraz większą popularność, także w operze, by przywołać chociażby wspomnianą już *Una cosa rara* Martina y Solera, której liczne partie utrzymane są w pieśniowym, często

25 Wiemy o włączeniu pieśni do londyńskich wystawień opery *Il negligente* Vincenza Legrenze Ciampiego w roku 1749 i 1750, zob.: L. Ignaczak, „Tak zwana «Wenecjanka»”, s. 143–146.

26 *Venetian Ballads Compos'd by Sig.r Hasse and All the Celebrated Italian Masters, raccolta di Gondoliere &c. Dedicata all'Eccellenza di Carlo Sackvill conte di Middlesex dal suo Umilissimo et obbligatissimo Servo Adamo Scola*, London, 1742; *A Second Set of Venetian Ballads For the German Flute, Violin or Harpsicord Compos'd by Sig.r Hasse and All the Celebrated Italian Masters*, London 1746; *A Third Set of Venetian Ballads For the German Flute, Violin or Harpsicord Compos'd by Sig.r Hasse and All the Celebrated Italian Masters*, London 1748.

27 Sergio Barcellona, „da battello”, w: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000369303>, dostęp 7 V 2020.

28 Wielu spośród występujących w Warszawie w ostatnich dekadach XVIII w. śpiewaków przybywało do stolicy Rzeczypospolitej z Wenecji (oczywiście przez Wiedeń), zob.: Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995, s. 119–135.

quasi-ludowym 6/8<sup>29</sup>. W anglosaskiej muzykologii mawia się tu o wysuwającym się w tym dziele na plan pierwszy *song-style*<sup>30</sup>, a niewątpliwie to samo miał na myśli Bogusławski, pisząc o „najwięcej naówczas cenionym rodzaju ła t w e g o ś p i e w u , w jakim Martini [tj. Martin y Soler] opery swoje pisał”<sup>31</sup> (podkr. J.Ch.). W lubianym numerze tejsze opery o incypicie „O quanto un si bel giubilo” – cytowanym przez Mozarta w sławnej scenie kolacji w *Don Giovannim*, gdzie przywołane zostają fragmenty trzech powszechnie rozpoznawalnych podówczas w Wiedniu numerów operowych – pierwsza fraza niemal dokładnie odpowiada *La mia crudel tiranna* w wersji I (a więc nie tej bynajmniej, która włączona była przez nieznanego nam bliżej signor Nozarięgo do paryskiego wystawienia opery). Zapamiętajmy ów fragment (przykł. 4, poniżej), jako że przyjdzie nam jeszcze do niego powrócić.

Przykł. 4. Vincente Martin y Soler, *Una cosa rara, ossia Bellezza ed onestà*, „O quanto un si bel giubilo”, t. 5–12 (początek partii królowej)<sup>32</sup>

O quan-to un si bel giu-bi-lo, oh quan-to ahet-ta e pia - ce, di pu - ra gio - ja e pa - ce, sor - gen - te og-nor-sa - ra.

Zatrzymajmy się teraz nad polskimi przekazami melodii piosneczki Starego Dominika i jej weneckim oryginałem. Raszewski przyjmuje współczesny premierze *Taczki* zapis Birona za poprawniejszy w stosunku do znacznie późniejszego i, jak pisze, „dość zniekształconego” przekazu ustnego zanotowanego przez Kolberga. Znajomość oryginalnej melodii każe znacznie ostrożniej spojrzeć na takie postawienie sprawy. Trzeba przyznać, że zapis Birona jest nieporównywalnie bliższy weneckiemu oryginałowi – wersja u Kolberga świadczy o systematycznych przekształceniach rytmicznych początków i zakończeń fraz oryginalnej melodii. Niemniej jednak zastanawiać muszą następujące fakty: 1) fraza [2] podana została w postaci zasadniczo oryginalnej tylko u Kolberga, podczas gdy wersja Birona dubluje tu [4]; 2) choć [1] Kolberga istotnie odbiega od oryginału, wersja ta zachowuje oryginalną tożsamość [1] i [3], inaczej niż u Birona, u którego [3] istotnie różni się od [1]. W zakończeniu melodii z kolei oba źródła polskie zbliżają się do siebie, wspólnie oddalając się od oryginału melodii (zwłaszcza identyczny takt przejściowy pomiędzy [7] i [8]).

29 Zob.: John Platoff, „A New History for Martin’s «Una cosa rara»”, *The Journal of Musicology* 12 (1994) nr 1, s. 96.

30 Ibid.; zob. także: Mary Hunter, „Bourgeois Values and Opera buffa in 1780s Vienna”, W: *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, red. Mary Hunter, James Webster, Cambridge–New York 2000, s. 194.

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

32 Przykład sporządzono na podstawie rękopiśmiennej partytury przechowywanej w Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella w Neapolu, sygn. 28.3.23.

Niemożność ustawienia przekazów w szereg (w obliczu znanej nam przybliżonej datacji źródeł narzucający się przecież samorzutnie) zdaje się świadczyć o równoległym funkcjonowaniu kilku wersji „Wenecjanki” w Warszawie początków ostatniej dekady XVIII wieku. Źródło Birona sprawia wrażenie przekazu dokumentującego funkcjonowanie melodii jako utworu klawesyнового<sup>33</sup> – oczywista wskazówka, jaką jest klawiszowa faktura (ruchliwszy w stosunku do wokalnych przekazów bas, niekonsekwentne zgęszczenia faktury w prawej ręce) współbrzmi z istotnymi zmianami melodii. [3] wydaje się ekspresyjną wariacją [1] podporządkowaną użyciu długiej *appoggiatury* kwintowej<sup>34</sup>, skutkującej malowniczym dysonansem septymy wielkiej – zabieg źródłowo wokalny, lecz bynajmniej nie pieśniowej, lecz operowej raczej proveniencji. Modyfikacja zakończenia ([7]+[8]) idąca w stronę większej ciągłości ruchu zarówno w obrębie fraz, jak i pomiędzy nimi, odpowiada uniwersalnym, czyśto muzycznym tendencjom rozwojowym zamkniętej formalnie całości, zastępując oryginalny rys lakonicznej pointowości osiągnany w oryginalnej wersji dzięki współdziałaniu słowa z melodią w refrenicznym wersie „Vegni, vegni co mi”.

Powyższemu tokowi rozumowania wtórują zastrzeżenia, jakie postawić można utożsamieniu przez Raszewskiego zapisu Birona z samą piosneczką. Nawet przy nieznaności weneckiego oryginału melodii możliwa była krytyka przekazu wychodząca od literackiego tekstu Bogusławskiego, której wybitny historyk teatru, nie będąc muzykologiem, poniechał. A chodziłoby tu o pytanie, czy zapis z kurlandzkiego sztambucha przedstawia samą „Wenecjanke” (lub, jak wyżej, jedną z jej funkcjonujących w Warszawie postaci instrumentalnych), czy też opartą na niej piosneczkę Bogusławskiego – rzecz bowiem w tym, iż ten ostatni podkładając swój tekst pod znaną melodię, dokonać musiał pewnych zmian, chociażby wynikających z obecności nieobecnych w piosneczce (faktycznie zakazanych przez ówczesne polskie kanony poetyckie) rymów męskich. Z problemami takimi Bogusławski jako tłumacz licznych librett operowych, a zarazem śpiewak, był już w 1790 r. obeznany bardzo dobrze<sup>35</sup>.

Śladów tego rodzaju adaptacji w źródle Birona nie dostrzegamy – a nawet więcej, niektóre zmiany w stosunku do oryginału (t. 11–12) powiększają liczbę męskich kadencji, a więc rozdźwięk melodii z tekstem Bogusławskiego. Stąd przychylniejszym okiem warto spojrzeć na wersję zapisaną przez Kolberga. Choć niektóre z widocznych w niej odstępstw od oryginału z pewnością odzwierciedlają przemiany, jakie

33 Opracowaniem klawesyновym nazywa odpis – nie podając żadnej argumentacji, L. Ignaczak, „Tak zwana «Wenecjanka»”, s. 139.

34 Błędny zapis ósemkowej *appoggiatury* jako zwykłej nuty w t. 2 sugeruje, iż coś podobnego mogło zajść w t. 6 – *e* jest w oczywisty sposób *appoggiaturą*.

35 Zob.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 80–120, zwłaszcza s. 118–120. O jakości tych przekładów pozytywnie wypowiada się Krzysztof Żaboklicki, „Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane”, w: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, red. Michał Bristiger, Jerzy Kowalczyk, Jacek Lipiński, Warszawa 1984, s. 134.

zaszły na przestrzeni dziesięciolecia ustnego przekazu piosneczki, inne przekazywać mogą kształt adaptacji melodii dokonanej przez Bogusławskiego. Poza oczywistą kwestią usunięcia męskich kadencji do myślenia szczególnie dają dalsze modyfikacje, ściśle związane z prozodią tekstu.

Pierwszą jest usunięcie przedtaktowych odbitek z wszystkich fraz poza [5] i [6]. Wersja z odbitką, jak w oryginalnej melodii weneckiej, dobrze współgra z wersami stawiającymi akcent na drugiej sylabie – jak w wersie „Jak mało człęku trzeba”, gorzej znacznie z rozpoczynającymi się daktylicznie, jak wers „Patrzcie bogacze świata”, który otrzymuje niezgrabny akcent na drugiej sylabie pierwszego słowa. Rozpoczynająca się grupą trzech ósemek wersja bez przedtaktu (jak u Kolberga) niemal tak samo dobrze godzi się z oboma układami, dążąc do zawsze akcentowanej czwartej sylaby siedmiozłoskowca. W całej piosneczce Bogusławskiego wersów zdecydowanie kłócących się z oryginalną wenecką prozodią jest tylko siedem (na łącznie 24), w tym dwa przypadające na frazę [6], która u Kolberga i tak pozostała z przedtakiem.

Refrenicznie powracający na modłę francuskiego kupletu ostatni dystych strofy otwiera się wersem z nadmiarową, ósmą sylabą. Wydaje się prawdopodobne, iż ta decyzja Bogusławskiego spowodowana była wzięciem pod uwagę odpowiedniego wersu melodii ([7]), z bardzo charakterystycznym otwarciem dwukrotnie powtórzonym pochodem trójdzwiękowym – przy ominięciu przedtaktu jak u Kolberga (choć tu niekoniecznym ze względu na akcentuację) takt ten układał się czysto sylabicznie, co w połączeniu ze słowami „Ja zawsze pcham taczkę moję” mogło zyskiwać lekko komiczny, ale chyba i nieco ilustracyjny wydźwięk.

Jest wreszcie kwestia formuły rytmicznej użytej dla zamknięcia wersów z rytmami żeńskimi. Wersja zapisana przez Kolberga zamienia oryginalny i zachowany w przekazie Birona model ćwiernuta–ósemka na dwie ćwierćnuty z kropką (ewentualnie druga z nich skrócona ze względu na przedtakt kolejnej frazy). Pierwsza struktura jest lżejsza i nieco bardziej wyrafinowana – druga cięższa i bardziej popularna. Jeśli „Wenecjanka” była znana w Warszawie w postaci rytmicznej zasadniczo tożsamej z oryginałem – co potwierdza przekaz Birona – zmiana charakterystycznych klauzul rytmicznych wydaje się wątpliwa, jako zacierająca oryginalny charakter melodii. Nie można jej jednak wykluczyć, jeśli przyjmujemy, iż Bogusławski chciał nadać piosence bardziej swojski charakter i ułatwić jej przyswojenie szerszym kręgom odbiorców.

Suma powyższych spostrzeżeń nie pozwala na zbyt konkretne konkluzje. Z pewnością przekaz Birona nie dokumentuje dokładnego kształtu melodycznego piosneczki Starego Dominika – młody Kurlandczyk otrzymał od kogoś (czy rzeczywiście od członka orkiestry?) funkcjonującą w Warszawie instrumentalną wersję „Wenecjanki”, niezwiązaną wprost ze śpiewką z *Taczki occiarza*. Z kolei znacznie późniejszy zapis Kolberga pozwala jedynie na pewne – dość mgliste – hipotezy dotyczące możliwego kształtu tej ostatniej.

Dysponujemy jednak dalszym – choć pośrednim – materiałem dowodowym. W l. 1790–94 Bogusławski stworzył trzy piosneczki, które zyskały powszechną popularność i rozeszły się w licznych przekazach; wszystkie trzy utrzymane w podobnie sceptycznym tonie, pozbawionym złudzeń co do panujących na świecie stosunków, i przeznaczone dla bliskich sobie charakterem ról odgrywanych przez samego Bogusławskiego – Starego Dominika w *Tacze occiarza*, Fryderyka Kokla z *Henryka VI na łowach* i Bardosa z *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali*. Napisane siedmiolub ośmiozłogłoskowcem, wszystkie też otrzymały melodie w metrum 6/8.

Melodię piosneczki Kokla zaczynającej się słowami „Kto żąda szczęścia od świata” z *Henryka VI na łowach* znamy również jedynie z zapisu Kolberga, ten jednak pozwala zidentyfikować źródło jako popularną w całej Europie piosenkę francuską *Malbrough s'en va-t-en guerre*<sup>36</sup>. W tym przypadku oryginał melodii niemal idealnie pasuje do tekstu Bogusławskiego.

Przykł. 5. Piosneczka *Kto żąda szczęścia od świata*, pierwsze dwie frazy<sup>37</sup>

Kto żą - da szczę-ścia od świa - ta, niech się do świa-ta sto - su - je,

W przypadku pochodzącej z opery Jana Stefaniego śpiewki Bardosa *Świat srogi, świat przewrotny* – dysponujemy oryginalnym zapisem muzycznym. Kompozytor posługuje się konsekwentnie następująco zbudowanymi pod względem prozodii frazami.

Przykł. 6. *Świat srogi, świat przewrotny*, pierwsze dwie frazy

Świat sro - gi, świat prze - wro - tny, wszys - tko na o - pak i - dzie,

Widać więc już wyraźnie, iż piosneczki Bogusławskiego – grupa jednolita pod względem kryteriów literacko-treściowych, spajana także przez fakt ich szerokiej i długotrwałej popularności – również pod względem układu rytmiczno-metrycznego należą do jednej, powiedzieć by można, najbliższej rodziny. Pewna wariabil-

36 U Kolberga (*Lud, jego zwyczaję*, s. 250) melodia błędnie przypisywana jest Étienne Méhulowi. Prawidłową identyfikację podają za Karolem Stromengerem, zob. program teatralny *Henryka VI na łowach* wystawianego w Teatrze Łódzkim w 1953 r., [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/50204/henryk\\_vi\\_na\\_lowach\\_teatr\\_nowy\\_lodz\\_1953.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50204/henryk_vi_na_lowach_teatr_nowy_lodz_1953.pdf), dostęp 5 V 2020. Wydaje się, iż jeszcze w przedwojennej Polsce melodia ta była bardzo dobrze (jeśli nie powszechnie) rozpoznawalna.

37 Początek piosneczki w zrekonstruowanej przez autora postaci. Zmiany w stosunku do oryginalnej melodii wymuszone przez kształt tekstu przyjmujemy za przekazem Kolberga (o tym, iż postać taka również funkcjonowała, mógłby świadczyć niemal identyczny kształt tej melodii pojawiający się dwie dekady później jako „marsz Malbrough” w *Zwycięstwie Wellingtona* Ludwiga van Beethovena).



ność wynikająca z różnej liczby sylab w wersie i różnego rozmieszczenia akcentów zniwelowana jest brakiem bądź obecnością przedtaktu i użyciem bądź nie melizmów, pozwalając tak czy inaczej wpasować słowa w schemat rytmiczny frazy dążący od przeważnie ósemkowej ruchliwości pierwszych pięciu lub sześciu sylab do głównego akcentu na sylabie przedostatniej, przypadającej najczęściej na półnutę z kropką lub jej równowartość (ćwierćnuta + ósemka). Co ciekawe, oryginalny zapis śpiewki Bardosa dla kadencji finalnych (w drugiej, czwartej i ósmej frazie) używa „łżejszych” formuł rytmicznych, znanych z włoskiego pierwowzoru „Wenejanki”. Późniejsze przekazy dokumentują jednak tendencję do zastępowania ich łatwiejszą, zuniformizowaną formułą używaną konsekwentnie w śpiewce Dominika według przekazu Kolberga oraz piosence Kokla. Taką wersję znajdujemy np. w druku z 1828 r.<sup>38</sup>, taka też przyjęła się w tradycji wykonawczej i słyszeć ją możemy nawet w stosunkowo niedawnych produkcjach opartych, wedle deklaracji twórców, na źródłowym, autograficznym przekazie muzycznym<sup>39</sup>.

Przedstawiony materiał porównawczy nie rozstrzyga oczywiście kwestii przedtaktowych odbitek, które równie dobrze pozostać mogły jak w oryginalnej pieśni weneckiej, jeszcze bardziej upodobniając śpiewkę Dominika do piosneczek Kokla i Bardosa. Ostatnia z wymienionych zdaje się jednakże świadczyć o wrażliwości Bogusławskiego na kwestię uwzględnienia przedtaktów w układzie akcentów wiersza, jako że wszystkie wersy poza drugim („Wszystko na opak idzie” – nawiasem mówiąc, czyż to nie zastanawiająca zbieżność treściowa?) rozpoczynają się jambicznie, a więc zgodnie z obecnością przedtaktowej odbitki. Trudno oczywiście uznać to za bezpośredni argument, gdy piosenka Starego Dominika podobnej konsekwencji nie przejawia – jak już wspomniano, z wersją przedtaktową kłóci się jedynie siedem jej wersów. Także zachowane przekłady operowe Bogusławskiego nie dają tu pewnych wskazówek, świadcząc zarówno o tym, iż potrafił on z zadziwiającym pietyzmem oddawać strukturę akcentową oryginału<sup>40</sup>, jak i o tym, iż tu i ówdzie zdarzało mu się bez skrpułów nagiąć naturalne akcenty języka polskiego<sup>41</sup>.

38 *Pieśni i piosneczki narodowe z fortepianem: Ignacemu Wojkowskiemu iako prawdziwemu wielbicelowi muzyki przypisana*, cz. 1, Poznań 1828 Reyzler, s. 30–31.

39 Zob. np. wykonanie opracowane i prowadzone przez Władysława Kłosiewicza w Teatrze Wielkim w Warszawie, 2015 r., dostępne w internecie: [https://www.youtube.com/watch?v=Gc\\_CyegVCjM](https://www.youtube.com/watch?v=Gc_CyegVCjM), dostęp 20 VII 2020. Do oryginalnej postaci tego detalu powracają dopiero wykonania oparte na (w ich czasie jeszcze powstającej) edycji źródłowej Adama T. Kukli (Jan Stefani, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*, wstęp i opr. Adam T. Kukla, Kraków 2019): inscenizacja Opery Wrocławskiej z 2018 r. oraz nagranie płytowe *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, Collegium Vocale 1704, Václav Luks, NIFCCD 080-081 (NIFC 2019).

40 Por. przykład zawarty w: Edyta Grzywaczewska, „*La buona figliuola* Carla Goldoniego a *Czekina albo cnotliwa panienka*» Wojciecha Bogusławskiego”, *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 8 (2015) nr 2, s. 23–24.

41 Por. pierwszą arię II aktu opery *Śługa panią (La serva padrona)*, gdzie w jednostajny, trocheiczny tok ósmiozłogowca wtłoczone zostają takie wersy jak „Wzniciąją w sercach życzenia” czy „Pozyścić rękę staruszka”.

Pewną wskazówkę natomiast daje nam tu wspomniany już wiersz Franciszka Karpińskiego *Na dzień 3 Maja...*, opatrzony adnotacją wskazującą bezpośrednio na użycie melodii piosneczki Bogusławskiego – nie zaś na samą „Wenecjankę”. Utwór na 32 wersy zawiera aż 22 z daktylicznym początkiem, niezgodnym z rozpoczynającymi się przedtaktem frazami oryginalnej melodii weneckiej. Odwołanie do piosneczki, nie zaś do „włoskiej arii”, świadczyć może zarówno o rosnącej popularności śpiewki Starego Dominika, jak i o świadomym wyborze jednego z dwóch różnych modeli rytmicznych znanej melodii (przy czym to pierwsze w żaden sposób nie wyklucza drugiego). O ścisłości odwołania Karpińskiego do śpiewki Dominika świadczy zresztą również przejście od Bogusławskiego dodatkowej sylaby w siódmym wersie każdej strofy.

Wszystko to oczywiście jedynie domysły. Niemniej porównanie dwóch polskich źródeł ze sobą nawzajem i z weneckim oryginałem melodii, faktycznie dyskwalifikujące – choć z różnych powodów – oba przekazy, wskazuje na konieczność dokonania jakiejś rekonstrukcji. Poniżej (zob. przykł. 7) przedstawiono propozycję opartą na następujących założeniach:

1) zachowanie rytmicznych modyfikacji widocznych u Kolberga w tej mierze, w jakiej pozostają w zgodzie z akcentuacją wiersza – a więc rezygnacja z przedtaktowych początków fraz,

2) ukształtowanie zakończeń fraz motywowane uznaniem popularnej raczej niż artystycznej tożsamości piosneczki – a więc uniformizacja kadencji wszystkich fraz do „cięższej” wersji rytmicznej (ćwierćnuta z kropką dla przedostatniej sylaby wersu) oraz rezygnacja z oryginalnych *appoggiatur* na rzecz rozpisanych rozwiązań kadencyjnych w ruchu sekundowym (nawiązujących do wersji Kolberga),

3) poza powyższymi, możliwie wierny powrót do cech melodycznych oryginalnej pieśni weneckiej (uznając, iż modyfikacje obecne w przekazie Birona nie świadczą o oryginalnym kształcie piosneczki Dominika – skoro w tych punktach wersja Kolberga zachowała cechy pierwotnej melodii weneckiej – zaś przyjęcia z kolei melodycznych modyfikacji tej ostatniej nie da się w żaden sposób uzasadnić), za wyjątkiem

4) pozostawienia zakończenia w wersji Birona bądź Kolberga (wybrano tę drugą możliwość), jako bardzo do siebie zbliżonych i wzajemnie się uwiarygodniających.

Przykł. 7. Propozycja rekonstrukcji oryginalnej postaci piosneczki *Patrzcie bogacze świata*

Patrzcie, boga - cze świa - ta jak ma - lo cze - ku trze - ba, kochania w mło - de la - ta na sta - rość ka - wał chle - ba. Lecz

byś miał to o - bo - je, pra - cuj i bądź pocz - ci - wy. Ja zawsze pcham taczkę mo - je, i jestem z nią szczęś - li - wy.

Piosneczkami Bogusławskiego zajmowali się dotychczas głównie teatrolodzy i literaturoznawcy. Odnotowano ich wspólny rdzeń ideowy, zakorzenienie we francuskiej tradycji wodewilowego kupletu<sup>42</sup>, łączność z ulubionym przez Bogusławskiego typem roli „mędrca z ludu”<sup>43</sup>. Pisano także o szczególnym miejscu piosneczki w warsztacie aktorskim Bogusławskiego i strukturze spektaklu, predylekcji ojca polskiego teatru do tego gatunku jako swoistej parabazy<sup>44</sup> – znoszącej „uludę teatru” zarówno poprzez zwrot bezpośrednio do publiczności i dotknięcie prawd zawsze aktualnych (a często bolesnych), jak i zawieszenie rozróżnienia pomiędzy postacią granego dramatu a osobą dyrektora teatru – lubiącego, jak się zdaje, występować w roli moralnego autorytetu<sup>45</sup>. O linii trzech piosneczek pisze Marek Dębowski:

Po premierze *Krakowiaków i Górali* Bogusławski spostrzegł, że uruchomił w naszym teatrze nurt najbardziej życiodajny, choć wplatając w 1790 do swojego tłumaczenia „arię” Dominika mógł co najwyżej mieć przecucie, że to się spodoba, intuicję, że nawet jeśli piosenka wyda się dziwna – jako obca dydaktycznej estetyce mieszczańskiej dramy [...] – to będzie przyjęta jako element jego własnego, aktorskiego *emploi*.

Wszystkie piosneczki wymienia Ryszard Wierzbowski, przywołując sąd Mickiewicza o Bogusławskim jako drugim, obok Franciszka Karpińskiego, polskim przedromantycznym poecie narodowym, interpretując to określenie w głębokim, syntetycznym sensie „stopienia się” dzieła z tradycją<sup>46</sup>.

Opisane powyżej bliskie pokrewieństwo – szablonowość niemal – muzycznego współczynnika piosneczek dopełnia te rozpoznania o istotny wymiar. Wskazuje, iż Bogusławski metodycznie kreował tę szczególną niszę swojej twórczości jako osobną i wewnętrznie spójną. Bliska identyczności jednolitość modelu metrycznego piosneczek potwierdza przypuszczenia teatrologów dotyczące szczególnego charakteru tych śpiewek na planie zastosowanych środków aktorskich, wskazując na prawdopodobną identyczność wykonawczego gestu, w jaki przyoblekała się na scenie każda z nich. Afirmująco wpisuje się w znane nam relacje o entuzjastycznym odbiorze piosneczek, w rodzaju tej Eduarda Murraya: „Wystarczyło, aby zaśpiewał trzy strofy nawiązujące do okoliczności, aby wywołać najwyższe oklaski. Żądane po wielokroć, za każdym razem wywoływały te same uniesienia”<sup>47</sup>.

Ten tok myślenia prowadzi wreszcie do wyartykułowania wprost jeszcze jednej, dotąd milcząco przyjętej implikacji przeprowadzonego nieco wyżej wywodu. Kto mianowicie był twórcą piosneczek? Słów, oczywiście sam Bogusławski – ale

42 Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 183.

43 Ibid., s. 267.

44 Por.: Marek Dębowski, „Wojciech Bogusławski – aktor i reżyser”, *Wiek Oświecenia* 24 (2008), s. 38.

45 Por.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 182.

46 Ryszard Wierzbowski, „«Cud» Wojciecha Bogusławskiego – polityka i artyzm: w kręgu genezy, pogłosów i paralel”, *Prace Polonistyczne* 41 (1985), s. 155.

47 Cyt. za: M. Dębowski, „Wojciech Bogusławski”, s. 38–39.

melodii? Tradycja francuskich kupletów postrzegała melodię zasadniczo jako element semantycznie nienacechowany, funkcjonalny jako nośnik słów, najlepiej zapożyczony i łatwo rozpoznawalny, a stąd dający się szybko przyswoić publiczności. W obrębie tej tradycji trzy śpiewki Bogusławskiego równie dobrze mogłyby być śpiewane na tę samą, dla potrzeb różnej wersyfikacji delikatnie tylko modyfikowaną melodię. Piosneczki te mają jednak inny zgoła ciężar gatunkowy niż wodewilowe piosenki – chociażby te, które w następnym dziesięcioleciu i później po kilka czy kilkanaście umieszczał w swoich komediooperach Ludwik Adam Dmuszewski. Każda z nich wyeksponowana jest na swój sposób jako niepowtarzalny i pozbawiony paraleli współczynnik spektaklu, swoisty rdzeń ideowy czy też, jak ujmuje rzecz Raszewski, „nastrojowa esencja roli”<sup>48</sup> – a w *Henryku VI na łowach* wręcz jako powracająca myśl przewodnia. Coś, co widzowie poniosą ze sobą w świat, opuszczając budynek teatru. Stąd zapewne potrzeba własnej, na stałe zrosniętej z tekstem melodii; zarazem jednak melodia ta, jako się rzekło, spełniać musiała ścisłe kryteria, dając efekt natychmiastowej rozpoznawalności utworu jako jednej z „tych” piosneczek. „Wenecjanka” ustanowiła wzorzec, kolejny egzemplarz gatunku łatwo było odnaleźć w popularnej francuskiej piosence – obcojęzyczne słowa nie stanowiły zapewne groźnej konkurencji dla polskich tekstów, co potwierdza fakt, iż obce pochodzenie melodii poszło z czasem w zapomnienie, zmuszając nas dzisiaj do poszukiwań oryginałów. Co jednak z trzecią piosneczką?

Bogusławski z postaciami Starego Dominika, Ferdynanda Kokla i Bardosa ewidentnie się utożsamiał – tym bardziej zapewne związane z nimi piosenki uważać musiał za swoją szczególną własność, nieledwie część samego siebie<sup>49</sup>. Po dwóch próbach musiał już chyba przywyknąć do faktu, iż w integralnej, słowno-muzycznej postaci wychodziły one spod jego ręki, wymagając jedynie zorkiestrowania i dopisania poprzedzającego każdą zwrotkę ritornelu<sup>50</sup>. Możemy sobie wyobrażać, jak pisząc teksty w myślach dopasowywał do nich melodię i wyobrażał już sobie końcowy efekt. W tym świetle wizja Bogusławskiego oddającego Janowi Stefaniemu do opracowania pozbawiony jeszcze melodii tekst piosneczki Bardosa – swoistej wizytówki, z jaką wkroczyć miała na scenę centralna postać *Krakowiaków* – choć oczywiście możliwa, nie wydaje się zbyt przekonująca. Jako doświadczonemu śpiewakowi i tłumaczowi librett kompetencji do ułożenia prostej piosenki Bogusławskiemu chyba przecież nie

48 Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 268–269.

49 Świadczą o tym także *ex post* dalsze dzieje sceniczne tych utworów. Jeden z Iksów pisał w 1816 r.: „Zniknęły już dawno z teatrów naszych i już tylko mniejsza część publiczności pamięta Owińskiego w *Bewerleju*, Świerzawskiego w *Gdyrałskim*, ale ówczesny Occiarz, Szarmancki, Ferdynand Kokl wśród nowego pokolenia dawną nam jeszcze przypomina scenę”, zob.: *Recenzje teatralne towarzystwa Iksów*, red. Jacek Lipiński, Wrocław 1956 (= Materiały do dziejów teatru w Polsce 1), s. 129.

50 Istnienie takich „przygrywek” zakłada – rekonstruując premierowe przedstawienia *Tączki occiarza* i *Henryka VI na łowach* – Raszewski, opierając się zapewne na zachowanym kształcie orkiestrowym śpiewki Bardosa, zob.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 183–184, 221.

brakowało, szczególnie jeśli szło o funkcjonalność raczej niżli immanentne wartości muzyczne, a szablonowość melodii była wartością wręcz pożądaną.

Otóż jeśli spojrzymy teraz wnikliwiej na piosneczkę Bardosa z *Cudu mniemnego*, okaże się ona w całości nieledwie sfastrygowana z dobrze nam już znajomych zwrotów melodycznych (zob. przykład poniżej). Pierwszy dystych (frazy [1] i [2]), ta pierwsza powtórzona jako [3] i [7]) to niemal dosłowny cytat z popularnego, blisko spokrewnionego z *La mia crudel tyranna* (wersja I) numeru *Cosa rara*, o którym była już mowa (zob. przykł. 4). W [1] podmieniono jedynie diatoniczną drugą połowę pierwszego taktu na opadający trójdźwięk, jednak dokładny kształt tego inicjalnego zwrotu zachowany jest z kolei w [2], różniącym się od odpowiedniej frazy „O quanto un si bel giubilo” tym razem jedynie zakończeniem. Można właściwie uznać, iż cała pierwsza połowa melodii stanowi bliski wariant odpowiedniej części fragmentu Martina y Solera zacytowanego w przykł. 4.

Frazy [5] i [6] z kolei otwierają się charakterystycznym pochodem z refrenu „Wenecjanki” („ja zawsze pcham taczkę moją”), tyle że przeniesionym sekundę niżej, na trójdźwięk zmniejszony oparty na dźwięku prowadzącym. Zamknięcia fraz kadencyjnych wreszcie [4] i [8] są praktycznie tożsame zakończeniu śpiewki Dominika z przekazu Kolberga.

Przykł. 8. Piosneczka *Świat srogi, świat przewrotny* (kolejne frazy oznaczono numerami jak wcześniej „Wenecjanke”)<sup>51</sup>

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 8/8 time. The melody is simple and repetitive. The lyrics are: Świat sro-gi, świat prze - wro - tny, wszys - tko na o - pak i - dzie, kto nie-wartpan - sto - kro - tny, a człekpoczci - wy w biedzie. Lecz ro - zum gó - rę bie - rze, tym ży - cie so - bie slo - dze; i ja po-ro - sne w pie - rze, choć bo - so dzi - siał cho-dze.

Phrases are numbered as follows: [1] covers the first two measures of the first staff; [2] covers the next two measures; [3] covers the next two measures; [4] covers the final two measures of the first staff. The second staff begins with [5] covering the first two measures; [6] covers the next two measures; [7] covers the next two measures; [8] covers the final two measures of the second staff.

Przypuszczenie, iż to sam Bogusławski, nie znajdując na podporządku odpowiadającej mu, obiegowej i anonimowej melodii, poskładał sobie taką z tego, co mu akurat w duszy grało, nasuwa się samorzutnie – choć oczywiście trudno spodziewać się, byśmy zyskali kiedykolwiek w tej materii całkowitą pewność. Opera Martina y Solera – jeden z większych sukcesów operowych zespołu Bogusławskiego<sup>52</sup> – w polskojęzycznym kształcie pojawiła się na scenie warszawskiej na półtora miesiąca

51 Przykład podajemy wg autografu J. Stefaniego przechowywanego w zbiorach Biblioteki, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 1663.

52 „Zabawna ta sztuka, przyjemną okraszona muzyką, nie mniej podobała się jak pierwsza [tj. *Axur, król Ormuz* – J.Ch.]. Powtarzano wszędzie wiele z niej arii [...]” – pisał Bogusławski, zob.: *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 76.



przed *Cudem*<sup>53</sup>, Bogusławski zaś deklarował, iż za pisanie *Krakowiaków* wziął się dopiero po ukończeniu *Rzeczy rzadkiej*<sup>54</sup> – a więc równolegle z jej kolejnymi wystawieniami. Ostatecznie najciekawszy pozostaje fakt, iż, jak wszystko wskazuje, melodia piosneczki Bardosa skomponowana została na kształt rozkołysanej *canzona da battello*, z użyciem mniej lub więcej oryginalnych – „z drugiej ręki” rzec by można w przypadku fragmentu *Una cosa rara* – części składowych<sup>55</sup>. Wprawiony w ruch przez Bogusławskiego piosenkowy „nurt najbardziej życiodajny” – powtórzmy sformułowanie Dębowskiego – polskiego teatru końca XVIII stulecia w swojej muzycznej substancji okazuje się zasilany zbłąkanymi kroplami z tak bujnie rozlewającej się po osiemnastowiecznej Europie fali pieśni weneckich gondolierów. A warto przy tym zastrzec, że i zidentyfikowane źródło niekoniecznie okazać się musi pierwszym ogniwem łańcucha. Jeśli bowiem rzeczywiście pierwowzór naszej „Wenecjanki”, to jest *Tiolemo su'el fagoto* Teresy Venier lub jej muzycznego mentora Angela Baldana, stworzony został już po zamknięciu okresu kształtowania się klasycznego repertuaru *canzone da battello* (Barcellona określa go na l. 1710–60<sup>56</sup>), sam w sobie mógł on już mieć charakter zapożyczenia, stylizacji czy naśladownictwa. Przy tym zaś i „oryginalne” – cokolwiek by to miało znaczyć – pieśni gondolierów nie raz okazywały się kolejnymi wcieleniami melodii rozbrzmiewających wcześniej w weneckich teatrach<sup>57</sup>. Nie da się więc wreszcie wykluczyć i tego, iż częściową inspiracją dla pierwowzoru „Wenecjanki” mogła być właśnie starsza *La mi crudel tiranna*.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barcellona, Sergio. „Da Baffo a Rousseau: la diffusione europea delle canzoni da battello”. *Fonti Musicali Italiane* 22 (2017): 91–114.
- Barcellona, Sergio. „da battello”. W: Grove Music Online, dostęp 7 V 2020.
- Barcellona, Sergio, Galliano Tibbon, Manlio Cortelazzo, Giovanni Morelli. *Canzoni da battello (1740–1750)*. Roma–Venezia: Regione Veneto, 1990.

53 *Una cosa rara* grano w Warszawie w wersji oryginalnej od 1789 r., polska adaptacja Bogusławskiego debiutowała 17 I 1794 r., *Cud mniemany* I III tegoż roku, zob. Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 248, 275; także: A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze*, s. 208, 221.

54 W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 76–77. Do deklaracji tej należy podchodzić ostrożnie, jako że zawiera ona także ewidentne nieścisłości, jak odwołanie do bitwy pod Raclawicami, zob.: Zbigniew Raszewski, *Staroświeczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 180–183.

55 Trzeba tu oczywiście zastrzec, iż charakterystyczny kształt rytmicznomelodyczny łączący „Wenecjanekę”, *La mia crudel tiranna*, *O quanto un si bel giubilo* i piosneczkę Bardosa nie był bynajmniej charakterystyczny dla wszystkich *canzone da battello*, ani też wyłącznie dla nich, co widać chociażby po francuskim pierwowzorze piosneczki Kokla. To jednoznaczne przyporządkowanie ustaliło się dopiero w wieku XIX w stosunku do wyraźnie stylizowanej już barkaroli, zob.: Sergio Barcellona, „Da Baffo a Rousseau: la diffusione europea delle canzoni da battello”, *Fonti Musicali Italiane* 22 (2017), s. 91.

56 Zob.: *ibid.*, s. 93.

57 *Ibid.*, s. 94–97.

- Bogusławski, Wojciech. *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone, oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*. Warszawa: N. Glücksberg, 1820.
- Dębowski, Marek. „Wojciech Bogusławski – aktor i reżyser”. *Wiek Oświecenia* 24 (2008): 29–53.
- Dębowski, Marek. *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*. Kraków: Vistula 2001.
- Forbes, Elizabeth. „Andrea Nozzari”. W: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47938>, dostęp 10 X 2020.
- Grzywaczewska, Edyta. „*La buona figliuola* Carla Goldoniego a *Czekina albo cnotliwa panienska* Wojciecha Bogusławskiego”. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 8, nr 2 (2015): 15–27.
- Hansell, Sven. „Baldan, Angelo”. W: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01847>, dostęp 6 IV 2020.
- Hunter, Mary. „Bourgeois Values and Opera buffa in 1780s Vienna”. W: *Opera buffa in Mozart's Vienna*, red. Mary Hunter, James Webster, 165–197. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2000.
- Ignaczak, Lidia. „Tak zwana „Wenecjanka”. Hipotezy dotyczące atrybucji i kulturowego obiegu włoskiej melodii popularnej w dobie oświecenia”. *Pamiętnik Literacki* 61, nr 1 (2020): 137–170.
- Kelly, Michael. *Reminiscences of Michael Kelly: Of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, Including a Period of Nearly Half a Century*. T. I. London: Colburn, 1826.
- Kolberg, Oskar. *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Seria 6, *Krakowskie*, cz. 2. Kraków: UJ, 1873.
- Lipiński, Jacek, red. *Recenzje teatralne towarzystwa Iksów*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1956.
- Maksimowicz, Krystyna. „Konstytucja 3 Maja w anonimowej poezji politycznej lat 1791–1792”. W: „*Rok Monarchii Konstytucyjnej*”. *Piśmiennictwo polskie lat 1791–1792 wobec Konstytucji 3 Maja*, red. Teresa Kostkiewiczowa, 77–III. Warszawa: IBL PAN, 1992.
- Malamani, Vittorio. *Il Settecento a Venezia*. T. 2, *La Musa Popolare*. Torino–Roma: Roux, 1892.
- Mell, Albert Mell. „Teresa Bertinotti (-Radicati)”. W: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02921>, dostęp 10 X 2020.
- Platoff, John. „A New History for Martín's «Una cosa rara»”. *The Journal of Musicology* 12, nr 1 (1994): 85–115.
- Prosnak, Jan. *Kultura muzyczna Warszawy w XVIII wieku*. T. I. Kraków: PWM 1955.
- Raszewski, Zbigniew. „Na nutę «Wenecjanki»”. *Muzyka* 31, nr 3 (1986): 115–119.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogusławski*. Warszawa: PIW, 1982.
- Raszewski, Zbigniew. *Staroświecczyzna i postęp czasu*. Warszawa: PIW, 1963.
- Sirch, Licia, Marcello Piras. „Notturmo italiano. Sulla musica vocale da camera tra Sette e Ottocento”. *Rivista Italiana di Musicologia* 40, nr 1/2 (2005): 153–226.
- Sirch, Licia. „Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica”. W: *Canoni Bibliografici: Atti del Convegno internazionale IAML–IASA. Perugia, 1–6 settembre 1996*, red. Licia Sirch, 131–192. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001.
- Sobol, Roman. *Ze studiów nad Karpińskim*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1967.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1954.
- Wierzbowski, Ryszard. „«Cud» Wojciecha Bogusławskiego – polityka i artyzm: w kręgu genezy, pogłosów i paralel”. *Prace Polonistyczne* 41 (1985): 143–167.

Żaboklicki, Krzysztof. „Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane”. W: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, red. Michał Bristiger, Jerzy Kowalczyk, Jacek Lipiński, 127–135. Warszawa: PWN, 1984.

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

‘TIOLEMO SU'EL FAGOTO’ AND WOJCIECH BOGUSŁAWSKI’S DITTIES,  
OR ABOUT THE VENETIAN PROTOTYPE OF THE WARSAW ‘VENETIENNE’

A melody fashionable in Warsaw in the 1790s, known as ‘The Venetienne’, was popularised thanks to it being used to set the words of ‘Old Dominic’s Ditty’, included in Wojciech Bogusławski’s Polish adaptation of Louis-Sébastien Mercier’s *La Brouette du vinaigrier*. Hitherto, this tune has only been known from a much later notation by Oskar Kolberg, and from an entry in the diary of Gustav Calixt Biron von Curland (discovered by Zbigniew Raszewski). We now know that the melody originally derives from the Venetian *canzone da battello* ‘Tiolemo su’el fagoto’. This identification allows me to verify its Polish sources and suggest a reconstruction of the original form of ‘Old Dominic’s Ditty’. In this context, I also note the close similarity of the melodies of two other ‘ditties’ by Bogusławski, as well as the presence of elements borrowed from ‘The Venetienne’ and stylistically related operatic melodies in one of those two, namely, Bardos’s aria from *Cracovians and Highlanders*, which suggests that this melody may have been composed by Bogusławski himself.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / key words: „Wenecjanka” / ‘The Venetienne’, *da batello*, Wojciech Bogusławski, Jan Stefani, piosneczka / ditty

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