

**Jakub Chachulski**

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

# Autograf Jana Stefaniego i nowa edycja muzyczna *Krakowiaków i Górali*

## Raz jeszcze o sytuacji tekstologicznej opery

Półtorej dekady po edycji Mieczysława Klimowicza<sup>1</sup>, wieńczącej długą dyskusję tekstologiczną nad librettem *Krakowiaków i Górali*, a przy tym podsumowującej prace całego pokolenia teatrologów i literaturoznawców, którym zawdzięczamy obecny stan wiedzy o utworze Wojciecha Bogusławskiego, ukazała się wreszcie krytyczno-źródłowa edycja muzycznego współczynnika opery, przygotowana

---

<sup>1</sup> Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, oprac. Mieczysław Klimowicz (Wrocław: Ossolineum, 2005).

przez Adama Tomasza Kuklę jako pierwszy tom *Dzieł wszystkich* Jana Stefaniego<sup>2</sup>. Podstawą wydania jest rękopiśmienna partytura przechowywana w bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego<sup>3</sup>, na skutek niefortunnej omyłki Zbigniewa Raszewskiego i Mieczysława Klimowicza uznana w środowisku teatrologów i literaturoznawców za pochodzący z początku XIX wieku odpis<sup>4</sup> i zapewne dlatego w niewielkim stopniu uwzględniona w pracach obu badaczy. W rzeczywistości partytura wyszła spod ręki kompozytora<sup>5</sup>: na podstawie papieru i charakteru pisma Kukla datuje ją na lata 1793–1796, możliwy jest więc jej związek z warszawską prapremierą utworu<sup>6</sup>.

Edycja Kukli, pod względem aparatu muzykologicznego niemal nieskazitelna, pozostaje niestety świadectwem separacji badań teatrologicznych i literaturoznawczych z jednej, muzykologicznych zaś z drugiej strony – separacji, której skutki dostrzegalne są także w edycji literackiej Klimowicza<sup>7</sup>. Tekst niniejszy stanowi próbę przekroczenia tego stanu rzeczy. Punktem wyjścia jest omówienie słabości edycji Kukli wynikających z nie dość mocnego osadzenia jej w tradycji literackich badań tekstologicznych, a także wskazanie braków wcześniejszej edycji libretta, niedostatecznie uwzględniającej ustalenia muzykologiczne. Na tej podstawie zaproponowana została nowa datacja partytury i wyprowadzona z niej interpretacja całej sytuacji tekstologicznej *Krakowiaków*.

<sup>2</sup> Jan Stefani i Wojciech Bogustawski, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale / The Supposed Miracle or Cracovians and Highlanders*, oprac. Adam Tomasz Kukla (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019).

<sup>3</sup> Sygn. R. 1663 14/op.

<sup>4</sup> Mieczysław Klimowicz, „Podstawowe dylematy tekstologiczne *Cudu albo Krakowiaków i Górali* Bogustawskiego”, *Wiek Oświecenia*, nr 16 (2000): 38; Zbigniew Raszewski, *Staroświeczyzna i postęp czasu* (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1963), 211–212.

<sup>5</sup> Poza warstwą autograficzną (zapis wszystkich numerów muzycznych z wyjątkiem uwertury, wraz z tekstami śpiewanymi, bez dialogów mówionych i dalszych zwrotek w przypadku śpiewów zwrotkowych) partytura zawiera: 1. spójną warstwę zapisów atramentowych tworzących kompletny system dyrygenckich „punktów orientacyjnych”, tj. podającą z reguły dwie kwestie (zdania lub ich fragmenty, wyjątkowo fragmenty didaskaliów) bezpośrednio poprzedzające rozpoczęcie każdego poszczególnego numeru, wraz z używanymi znakami teatralnymi – w tym przypadku ukośnie przekreślonym kółkiem (jednym po pierwszej, dwoma po drugiej z podawanych kwestii); 2. alternatywne wersje całych tekstów niektórych numerów, wpisane atramentem pod lub nad oryginalnymi tekstami; 3. ołówkowe korekty i zamiany niektórych sformułowań, czasem pojedynczych słów, w tym także wpisy typu tych z pkt. 1.; wreszcie 4. liczne rozmaitego rodzaju zapisy i adnotacje kredkowe i ołówkowe o charakterze pomocy lub notatek dyrygenckich bądź inscenizacyjnych. Wszystkich tych elementów zasadniczo nie uwzględni Kukla w edycji, podając jedynie w wykazie korektur te nieautorskie wpisy, które zawierają fragmenty libretta.

<sup>6</sup> Adam Tomasz Kukla, „Komentarz rewizyjny”, w: Stefani i Bogustawski, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*, 350–351.

<sup>7</sup> Choć trzeba zaznaczyć, że Klimowicz był świadom problemu i wskazywał na konieczność podjęcia interdyscyplinarnych badań nad operą w jej integralnej, teatralno-muzyczno-literackiej tożsamości, mających prowadzić do „opisu *Cudu* jako jednolitego spektaklu”, jak postulował we wstępie do swojego wydania, ubolewając jednocześnie nad niemożnością doprowadzenia do skutku edycji wykorzystującej operologiczne kompetencje zmarłego w 1995 Andrzeja Kaptona. Zob.: Mieczysław Klimowicz, wstęp do: Bogustawski, *Cud albo Krakowiacy i Górale*, L i v; Mieczysław Klimowicz, „Andrzej Kąpton (31 lipca 1940–27 czerwca 1995)”, *Pamiętnik Literacki* 88, nr 1 (1997): 223–224.

## Edycja muzyczna opery a stan badań tekstologicznych nad librettem

Emblematycznym wyrazem niedostatecznego wykorzystania przez Kukłę wyników dotychczasowych badań historycznych i filologicznych jest już tytuł jego edycji, przyjęty z pominięciem ustaleń Mieczysława Klimowicza i Jerzego Gota. Określenie „mniemany” dodano do tytułowego „cudu” dopiero we Lwowie, na żądanie austriackiego cenzora<sup>8</sup>. „Kariera tytułu *Cud mniemany* – pisze Klimowicz – rozpoczyna się od przedstawienia lwowskiego z 1796 roku i jest związana z cenzurą zaborczą”<sup>9</sup>.

Najbardziej kontrowersyjnym elementem edycji Kukli jest jednak wybór źródła dialogów mówionych i tekstu zwrotek nieobecnych w partyturze. Przypomnijmy, iż dysponujemy dziś czterema pełnymi źródłami, oznaczonymi przez Klimowicza w następujący sposób<sup>10</sup>:

- A. rękopis ze zbiorów Ambrożego Grabowskiego<sup>11</sup>,
- B. zaginiony rękopis przekazany w berlińskim wydaniu z 1843 roku,
- C. autoryzowana wersja lwowskiej inscenizacji (1796) zachowana w odpisie Mieczysława Rulikowskiego<sup>12</sup>,
- D. rękopis ze zbiorów Moniuszki<sup>13</sup>.

Jak ustalono, jedyna wersja autoryzowana (C) nosi istotne znamiona działań cenzury (lub autocenzury) usuwającej z niej partie o odniesieniu politycznym, ukryte wezwania powstańcze czy teksty obsceniczne<sup>14</sup>. Klimowicz w swoich badaniach uznaje pokrewieństwo przekazów A i B oraz C i D, stwierdzając zarazem, że utracone w C elementy wersji prapremierowej zachowały się głównie w A i D, w mniejszym stopniu w B. Demonstruje również liczne drobne, lecz trudne do interpretacji rozbieżności pomiędzy źródłami, wskazując jednocześnie na rozmaite związki wszystkich przekazów<sup>15</sup>. Poza wymienionymi materiałami dysponujemy także tekstami większości numerów śpiewanych opublikowanymi w 1794 roku w zbiorze *Rozrywka w smutku* (rozszerzone wydanie w 1796), uznawanymi dotychczas za najbardziej wiarygodny przekaz wersji prapremierowych.

<sup>8</sup> Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, xxxvii; Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789-1799* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971), 118–119.

<sup>9</sup> Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, xxxviii.

<sup>10</sup> Klimowicz, „Podstawowe dylematy”, 36–43.

<sup>11</sup> Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, sygn. 933 II.

<sup>12</sup> Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Zbiory Rulikowskiego, nr inw. 1067/54, sygn. 54 Pol. (1).

<sup>13</sup> Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 100 M Inw. 216 R.

<sup>14</sup> Got, *Na wyspie Guaxary*, 114–136.

<sup>15</sup> Zob.: Klimowicz, „Podstawowe dylematy”, 36–43; Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, LxxxI–Lxxxiii.

Kukła decyduje się na użycie wyłącznie autoryzowanej przez Bogusławskiego wersji lwowskiej znanej z odpisu Mieczysława Rulikowskiego (źródło C wedle terminologii Klimowicza), określając ją jako „najbliższą” tekstowi z partytury<sup>16</sup>, nie wspomina jednak, jakie inne warianty oceniał pod względem zgodności ze źródłem muzycznym ani jakie dało to rezultaty. Tymczasem odpis Rulikowskiego, chociaż przekazuje najstarszą znaną nam wersję autoryzowaną, zawiera postać utworu istotnie zmienioną w stosunku do oryginalnej – zarówno ze względu na wpływ cenzury lwowskiej, jak i konkretne okoliczności wystawienia utworu (dezaktualizację rewolucyjnych elementów tekstu warszawskiego). Dlatego Klimowicz podjął ryzykowną skądinąd – bo skutkującą kompilacyjnym charakterem edycji – decyzję, by przyjąć źródło C jako podstawę edycji, a zarazem uzupełnić ją zachowanymi gdzie indziej elementami o wyraźnej proveniencji warszawskiej. Znacznie ostrożniejsza – „pozytywistyczna”, chciałoby się rzec – jest strategia edytorska Kukli, zakładająca wybór jednego źródła libretta. Decyzja taka miałaby mocne podstawy w przypadku utworu podlegającego kolejnym zniekształceniom stopniowo oddalającym je od oryginału, jest jednak więcej niż dyskusyjna, gdy do czynienia mamy – jak ponad wszelką wątpliwość ustalili teatrologi i literaturoznawcy – z różnymi wersjami dzieła, których charakter wyznaczany był przez zmieniające się warunki (cenzura) i okoliczności (odniesienie do wydarzeń politycznych). W przypadku np. *Mazura Góralskiego Morgała* (I, 10, w omawianej edycji jako *[Piosnki]*) użycie dalszych zwrotek ze źródła C oznacza po prostu akceptację ingerencji pruderyjnej cenzury lwowskiej w obsceniczny oryginał, skutkującą wręcz pozbawieniem sensu niektórych fragmentów<sup>17</sup>. Tymczasem partytura Stefaniego pozostaje wolna od wpływów galicyjskiej pruderii, o czym świadczy już kolejny numer (I, 11), w którym rozpisane przez Stefaniego zwrotki przekazane są w komplecie, razem z drugą – w lwowskim librecie usuniętą, choć we wszystkich innych źródłach obecną. Pierwsza zwrotka tego numeru tożsama jest ze źródłami A, B, D, a także *Rozrywką w smutku*, nie zaś ostrożniejszą wersją lwowską<sup>18</sup>. Ogółem nie znajdziemy w autograficznej części partytury żadnego fragmentu uznawanego przez Klimowicza za ukształtowany przez wpływ lwowskiej cenzury<sup>19</sup>, co z pewnością stawia pod znakiem zapytania sens przyjęcia przez Kuklę wersji C w jej integralnym kształcie – tym bardziej że strategię odwołania się do źródła C jako najbardziej autorytatywnego przy

<sup>16</sup> Kukła, „Komentarz rewizyjny”, 354.

<sup>17</sup> Kwestia natury wpływu lwowskiej cenzury nie jest do końca jasna, możliwe, iż do rzeczywistych ingerencji nie doszło, ponieważ Bogusławski, przepisując na nowo libretto, sam usunął elementy zbyt obsceniczne, ryzykowne politycznie lub nieaktualne. Zob.: zestawienie odmian tekstu w znanych przekazach: Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, c–c1; Klimowicz, „Podstawowe dylematy”, 65.

<sup>18</sup> Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, c11–c111.

<sup>19</sup> Dodajmy, że w najmocniej dotkniętych przez cenzurę lwowską numerach I, 2 i I, 11 wersję ocenzurowaną (tożsamą z C) wpisano inną ręką powyżej lub poniżej oryginalnego tekstu.

jednoczesnej decyzji o oczyszczeniu go z naleciałości cenzury przyjął już przecież w swoim wydaniu Klimowicz. O tyle natomiast słuszna jest ocena Kukli, iż w przypadku praktycznie wszystkich drobnych, pozornie pozbawionych szczególnego znaczenia odmienności pomiędzy tekstami z *Rozrywki w smutku* a źródłem C partytura zgodna jest z tym ostatnim. Do tego spostrzeżenia jeszcze wrócimy.

## Partytura z Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w dotychczasowych badaniach tekstologicznych

Nie całkiem słusznie Kukla zarzuca badaczom libretta brak zainteresowania tekstami zawartymi w partyturze<sup>20</sup>. Klimowicz omówił część różnic pomiędzy autografem Stefaniego a źródłami literackimi w rozprawie z 2000 roku, wskazując na konieczność dokonania pełnego zestawienia, którego jednak nie podjął, przygotowując pięć lat później swoją edycję<sup>21</sup>. W szczególności zademonstrował zbieżności tekstu z partytury ze źródłem D tam, gdzie to ostatnie, jego zdaniem, przechowuje niezachowane gdzie indziej fragmenty najstarszej postaci dzieła<sup>22</sup> (późniejsze dopiski ołówkowe w partyturze zamieniają te fragmenty na wersje złagodzone, najczęściej jednobrzmiące z C). W innym miejscu z kolei Klimowicz pisze, że obecne w partyturze warianty „bliskie C” w dopiskach ołówkowych ulegają „dalszemu złagodzeniu”<sup>23</sup>, chociaż nie potwierdzają tego podawane przykłady. Cytowane w rozprawie wersje autograficzne (Stefaniego) są w edycji z 2005 uznawane za pierwotne i przyjęte. Co znamienne, we wstępie do rzeczonyj edycji Klimowicz pisze już jedynie o „złagodzących” poprawkach ołówkowych zawartych w partyturze, interpretuje je jako dowód wpływu pruskiej cenzury i na tej podstawie określa datację całości rękopisu<sup>24</sup>. Przemilcza natomiast zachowane w najstarszej warstwie autografu kompozytora zbieżności z najstarszymi, „rewolucyjnymi” fragmentami ze źródła D, o których pisał w 2000 roku. Zasadniczy błąd Klimowicza polega na uznaniu „złagodzących” dopisków ołówkowych za przesłankę do datacji całości rękopisu, dodatkowo potwierdzającą wniosek badacza, że autograf Stefaniego to odpis dokonany przez „kapelmistrza Engla” „za czasów pruskich” (to jest w przedstawieniach warszawskich po 1799 roku)<sup>25</sup>. Mylność tych tez staje się oczywista w świetle ustaleń Kukli dotyczących

<sup>20</sup> Kukla, „Komentarz rewizyjny”, 352.

<sup>21</sup> Klimowicz, „Podstawowe dylematy”, 38–39.

<sup>22</sup> Klimowicz, 75–76.

<sup>23</sup> Klimowicz, 66.

<sup>24</sup> Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, Lxv.

<sup>25</sup> Klimowicz, „Podstawowe dylematy”, 38.

późniejszego pochodzenia dopisków mówiących o Englu oraz fragmentu partytury uzupełnionego ręką syna kompozytora, Józefa Stefaniego<sup>26</sup>. Szkoda jedynie, iż autor edycji nie odniósł się tu *explicite* do stwierdzeń Klimowicza, zwłaszcza że jego oparta na błędnych przesłankach argumentacja, powielana w licznych publikacjach, w tym edycji w serii Biblioteki Narodowej, mocno utrwaliła się w środowisku literaturoznawców i teatrologów.

## O datacji autograficznej partytury Jana Stefaniego

Stanowisko Kukli w sprawie pochodzenia rękopisu pozostaje ostrożne i nieco enigmatyczne. Jako pewną przyjmuje datację na lata 1793–1796, odrzucając możliwość, by autograf pochodził z początków XIX wieku. Kluczowym argumentem jest różnica charakteru pisma kompozytora w partyturze i w autografie *Polonoise pour clavecinballe*<sup>27</sup>. To rozstrzygnięcie nie jest jednak tak jednoznaczne, jak zdaje się twierdzić Kukla. Stefan Burhardt datuje poloneza na podstawie użytych technik kompozytorskich w sposób jedynie przybliżony – co zresztą oddaje nieprecyzyjne sformułowanie „początek wieku”, które może oznaczać równie dobrze 1800, jak 1810. Rok 1796, podawany przez Kuklę jako najpóźniejszy możliwy czas powstania autografu, od pierwszego wystawienia *Krakowiaków* w pruskiej Warszawie dzieli niespełna cztery lata. Jeśli charakter pisma kompozytora mógł się tak zmienić pomiędzy 1796 a, powiedzmy, 1802, równie dobrze mogło być i tak, iż partytura powstała na użytek wystawienia warszawskiego w 1799, polonez zaś w 1806 czy 1808.

Kukla podaje jednak także dwa istotne argumenty przemawiające za tym, że partytura „zawiera elementy prezentowane podczas premiery”<sup>28</sup>. Pierwszym jest konsekwentne używanie oznaczenia „Student” wszędzie tam, gdzie w pozostałych zachowanych źródłach znajdziemy imię „Bardos”, zdaniem teatrologów stworzone przez samego Bogusławskiego<sup>29</sup>. Trudno nie przychylić się do konstatacji Kukli, że Stefani mógł pracować na wczesnej wersji libretta, pozbawionej jeszcze tego elementu<sup>30</sup>. Drugą wskazaną przez Kuklę przesłanką tezy o wczesnym pochodzeniu partytury jest obecność pełnej drugiej arii Bardosa<sup>31</sup> („Nie ci nam świadczą”, II, 6), której środkowy fragment tekstu nie zachował się w żadnym źródle literackim – co ignoruje Klimowicz, nie uwzględniając tych wersów w swoich badaniach i edycji,

<sup>26</sup> Kukla, „Komentarz rewizyjny”, 348–349.

<sup>27</sup> Kukla, 351.

<sup>28</sup> Kukla, 350.

<sup>29</sup> Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, xx; Zbigniew Raszewski, *Bogusławski* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982), 266.

<sup>30</sup> Dodać trzeba, że również we fragmentach libretta wpisywanych przed rozpoczęciem numerów Bardosa oznaczony jest jako „Student” – jak w oryginalnej warstwie rękopisu.

<sup>31</sup> Kukla, „Komentarz rewizyjny”, 350.

choć na „dodatkowe” wersy zwrócił już przecież uwagę Raszewski<sup>32</sup>. Hipoteza Kukli, iż obecna w partyturze postać numeru (forma arii *da capo*) odzwierciedla najwcześniejszy zamysł kompozytorski, już na samym początku życia scenicznego opery zmodyfikowany do postaci skróconej (strukturę ABA zredukowano do samego A), wydaje się równie atrakcyjna, co trudna do odparcia. Choć dodajmy, iż wymowę tego stwierdzenia osłabia brak przywołania podstawowych źródeł tekstowych poza librettem lwowskim, które potwierdziłyby przecież tezę autora.

Nadmierna chyba ostrożność Kukli w wyciąganiu wniosków z wymienionych przesłanek wynika z jego oceny charakteru badanego źródła, która jednakże wydaje się mocno dyskusyjna. Pisząc: „można przypuszczać, że [...] autograf pod powłoką późniejszych zmian i poprawek zawiera wersję prapremierową, natomiast wiarygodne jej odtworzenie nie jest możliwe”<sup>33</sup>, zdaje się autor sugerować swoiście rozmytą, palimpsestową naturę przekazu. Tymczasem wszystkie wyszczególnione w nocie edytorskiej kompozytorskie skreślenia i poprawki mają charakter raczej typowy dla powstającej partytury operowej. Niektóre wskazują na błędy przy przenoszeniu wstępnych szkiców czy wersji brulionowej, inne na drobne zmiany koncepcji kompozytorskiej w toku zapisu, nie ma jednak w partyturze żadnych śladów wskazujących na nadpisanie ręką kompozytora jakichkolwiek istotnych zmian na zaistniałej wcześniej kompletnej, ukończonej postaci dzieła. Szczególnie znamienny jest całkowity brak autograficznych poprawek tekstu śpiewanego, którego modyfikacje dokonywane pomiędzy kolejnymi przekazami (i zapewne wystawieniami) przysporzyły tyle pracy badaczom libretta. Wydaje się, iż z minimalnym ryzykiem błędu uznać można autograficzną warstwę partytury za przekazującą integralny kształt muzycznego współczynnika utworu związany z konkretnym wystawieniem opery, co ogranicza datację do trzech możliwości: prapremiera warszawska z 1794<sup>34</sup>, wystawienie lwowskie z 1796, ewentualnie warszawskie z 1799, po powrocie Bogusławskiego do Warszawy u progu XIX wieku. W tej sytuacji identyfikacja reliktyw najwcześniejszych, zarzuconych postaci dzieła – jak dwóch wymienionych przez Kuklę – pozwala na dość autorytatywne opowiedzenie się za tą pierwszą możliwością.

Dodajmy więc teraz, że w autografie Stefaniego da się odnaleźć kilka kolejnych, niedostrzeżonych przez Kuklę elementów przemawiających wprost lub pośrednio za prapremierowym pochodzeniem partytury. Przeoczenie pierwszego z nich, nader ciekawego z punktu widzenia dotychczasowych badań filologicznych, poskutkowało istotną niespójnością edycji Kukli pod koniec pierwszego aktu. Wszystkie znane przekazy tekstowe zgodne są w konstrukcji tego fragmentu dramatu: w scenie

<sup>32</sup> Raszewski, *Starościwieccyzna i postęp czasu*, 211–212.

<sup>33</sup> Kukla, „Komentarz rewizyjny”, 352.

<sup>34</sup> Chodzi oczywiście o kwietniowe wystawienia prapremierowe – trudno przypuszczać, by partytura powstała specjalnie na wystawienia październikowe, a nie zawierała „arii świeżo dorobionej do *Krakowiaków*” podanej w *Rozrywce w smutku* („Dalej chłopczy, rzućwa gody”) i powstałej na tę okoliczność. Zob. Raszewski, *Bogusławski*, 302.

szesnastej Bardos decyduje się na interwencję w bójkę obu gromad i śpiesznie odpływa z Mogiły w towarzystwie pastucha, zaś po jego zniknięciu na scenę wpada gromada Krakowiaków szykująca się do bitwy i śpiewająca bojowy chór „Nuże bracia, dzieci, żony” (sc. 17–18). Tymczasem partytura wymienia tu Bardosa (jako „Studenta”) wśród postaci śpiewających z chórem – co Kukła pozostawia bez komentarza, nie odnotowując, że wedle podanego w edycji mówionego fragmentu libretta student odpłynął już w stronę pola bitwy. Jeśli zapis w partyturze odzwierciedla prapremierową postać utworu<sup>35</sup>, mogłoby to potwierdzać ryzykowną hipotezę Gota, że w pierwotnej wersji warszawskiej Bardos występował nie jako trzymający się z boku rozjemca, lecz jako faktyczny przywódca Krakowiaków<sup>36</sup>, a środkowy fragment utworu miał znacząco inny przebieg niż ten, który znamy. Gdyby natomiast przychylić się do przyjętej w środowisku teatrologów opinii, że hipotezę Gota przekonująco zakwestionował Klimowicz<sup>37</sup>, należałoby stwierdzić, że także ten element jest reliktem zarzuconej koncepcji utworu.

Za przesłankę do datacji partytury można też uznać zapis końcowych wodewilów, mocno zmienianych, jak się przyjmuje, w kolejnych wystawieniach i różniących się między sobą w kolejnych źródłach<sup>38</sup>. Klimowicz uznaje nieobecne w źródle C – a w konsekwencji ominięte w edycji Kukli – wodewile Bartłomieja, Świstosy i Miechodmucha za pochodzące z prapremiery w 1794 i przywraca je w swojej edycji<sup>39</sup>. Zignorowany w tej kwestii przez Klimowicza autograf Stefaniego jako pierwszą (i jedyną obecną w partyturze) podaje jednak zwrotkę Doroty, implikując pominięcie zwrotki Bartłomieja. Co ciekawe, śpiewka młynarza nieobecna jest także w dwóch źródłach traktowanych przez badacza jako szczególnie wiarygodne co do prapremierowej postaci tekstu, czyli w D (jedynie tam obecny jest wodewil Świstosy) oraz w *Rozrywce w smutku*<sup>40</sup>. Bodaj tylko w tym jednym przypadku Klimowicz zignorował ich świadectwo, wychodząc z założenia, że w wodewilowym finale powinny śpiewać wszystkie główne postaci<sup>41</sup>. Przeczył jednak przy tym dość oczywisty trop tłumaczący brak strofy Bartłomieja: młynarz nie bierze przecież udziału w żadnych innych numerach śpiewanych. W tej sytuacji zbieżność *Rozrywki w smutku* i źródła D wydaje się przeważać szalę, a zgodność z nimi

<sup>35</sup> Dodajmy, iż interpretacja taka wiązałaby się z uznaniem mówionych fragmentów libretta zapisanych pomiędzy numerami muzycznymi za nienależące do najstarszej warstwy partytury, jako że wpis przed początkiem chóru podaje fragment znanej z innych źródeł rozmowy Bardosa z pastuchem wraz z końcową kwestią „dobrze Panie, siadajmy” [do łódki].

<sup>36</sup> Got, *Na wyspie Guaxary*, 130–136.

<sup>37</sup> Mieczysław Klimowicz, „Cud mniemany Wojciecha Bogusławskiego w 200-lecie premiery: Rozwiązane zagadki i nowe pytania”, *Wiek Oświecenia*, nr 12 (1996): 15.

<sup>38</sup> Mieczysław Klimowicz, „Wodewile finalne Cudu albo Krakowiaków i Górali Bogusławskiego: Próba odtworzenia tekstów śpiewanych w roku 1794”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF Philologiae* 20/21 (2002/2003): 71–80.

<sup>39</sup> Klimowicz, 77–78.

<sup>40</sup> Wydaje się, że Klimowicz w ogóle nie brał pod uwagę możliwości pominięcia zwrotki Bartłomieja. Zob.: Klimowicz, 76; Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, 129.

<sup>41</sup> Klimowicz, 77.



partytury Stefaniego dodatkowo wspiera tezę o związku tej ostatniej z prapremierą utworu. Obecny w innych źródłach (A i B) wodewil młynarza musiał pojawić się później – i to znacznie później, skoro nie ma go jeszcze w wersji lwowskiej (C).

Zwróćmy wreszcie uwagę na sytuację tekstologiczną arii („piosnki”) Basi z drugiego aktu (II, 5), której Kukła nie interpretuje ani nawet nie odnotowuje. Nie jest ona co prawda jednoznaczna przesłanką za datacją partytury, ale uwzględnienie źródła muzycznego rzuca w tym przypadku pewne światło na charakter przekazów literackich. Trzecia z pięciu strof w źródłach A, B i D oraz *Rozrywce w smutku* brzmi:

Jej bym warkocze wyrwała,  
A jego bym wałkiem sprąła.  
Tak bym tłukła, tak bym biła,  
Aż bym zdradzać odczyła.

W autografie Stefaniego pojawia się natomiast efektowniejsza koncepcja formalna, rozbijająca tę dynamiczną strofę na dwa dystychy, pojawiające się z tą samą, skontrastowaną z resztą piosnki, muzyką po strofie drugiej (wersy 1–2 z raz wplecionym 4) i piątej (wersy 3–4). Ten układ odzwierciedlony jest w przekazie C (choć bez wpleczonego wersu 4 po drugiej strofie), D zaś dodaje wersy 3–4 na końcu, zachowując jednocześnie trzecią strofę w całości na oryginalnym miejscu<sup>42</sup>. Klimowicz nie bierze partytury pod uwagę i przywraca postać regularnych pięciu strof jako „sensowną kolejność”<sup>43</sup> wersów. Zignorowanie wersji muzycznej trudniej jednak uzasadnić, gdy zważyć, że modyfikacja tekstu w toku jego umuzycznienia jest nieporównanie bardziej prawdopodobna niż ponowne przepracowanie – wraz ze zmianą kształtu formalnego – gotowej już całości literacko-muzycznej. Co więcej, o ile dany przekaz libretta mógł stać się źródłem zarówno dla kolejnego przekazu literackiego, jak i tekstu w partyturze, o tyle z pewnością nie było praktycznego powodu, by modyfikację tekstu dokonaną przy okazji jego umuzycznienia, tj. wędrowki z egzemplarza teatralnego do partytury, następnie „ruchem wstecznym” zaznaczyć w użytym przekazie literackim. Dalsze funkcjonowanie tekstów numerów muzycznych związane już było bowiem z partyturą, na jej podstawie sporządzano partytury wokalne – korepetytorskie, jak powiedzielibyśmy dzisiaj – czy też zapisy muzyczne w egzemplarzach ról.

Wyprowadzić z tego można trzy wnioski. Po pierwsze, wersja muzyczna z autografu Stefaniego jest najprawdopodobniej wersją pierwotną i jedyłą. Po drugie, przekazy libretta dzielą się na te, które transmitują tekst piosnki, opierając się na czysto literackiej wersji libretta napisanej przez Bogusławskiego i stanowiącej punkt

<sup>42</sup> Klimowicz, wstęp do: *Cud albo Krakowiaki i Górale*, cvi–cvii.

<sup>43</sup> Klimowicz, cvi–cvii.

wyjścia dla Stefaniego (A i B – według Klimowicza spokrewnione ze sobą – ale także *Rozrywka w smutku*), oraz te, które uzgadniane były z partyturą, tj. układem tekstu wymuszonym przez formę muzyczną (C i D<sup>44</sup>). Po trzecie wreszcie, ta akurat odmienność nie wskazuje na wersję utworu (skoro istniała tylko jedna wersja muzyczna), lecz raczej na rodzaj przekazu libretta (lub, rzecz jasna, źródła, na którego podstawie go sporządzono). W takiej sytuacji wybór wersji tekstu piosenki dla edycji literackiej nabiera wagi opowiedzenia się za „literackim” bądź „scenicznym” (muzycznym) charakterem wydania – czego jednak Klimowicz, nie biorąc pod uwagę partytury, nie wiedział.

Zwróćmy uwagę, że w tym przypadku różnica pomiędzy wersją partytury a *Rozrywką w smutku*, o której sędzono dotąd, że wiernie przekazuje teksty z prapremiery, przestaje świadczyć na korzyść tej ostatniej. Przyczynę modyfikacji nietrudno zrekonstruować: aria, ze swoimi zmianami temp i refrenowo powracającymi sekcjami utrzymanymi blisko stylistyki *buffo* (sylabiczny śpiew na niezróżnicowanym rytmicznie ciągu szybkich nut), nie nadawała się do amatorskiego muzykowania, w druku przywrócono zatem wersję literacką, różną od scenicznej (to jest muzycznej). Niewykluczone, iż powstała jakaś uproszczona wersja arii, być może oparta wyłącznie na melodii sekcji *andante*, zakładająca standardowe następstwo jednakowo zbudowanych strof.

Podsumujmy zatem argumenty za prapremierowym pochodzeniem autografu Stefaniego:

- konsekwentne użycie określenia „Student” zamiast „Bardos” (przypuszczalny relikw najwcześniejszej, przedpremierowej wersji libretta);
- obecność środkowego fragmentu drugiej arii Bardosa, nieobecnego w znanej tradycji tekstu libretta (aria *da capo* jako pierwotna, lecz odrzucona w praktyce scenicznej koncepcja Stefaniego);
- oznaczenie Bardosa w obsadzie chóru zamykającego pierwszy akt (pozostałość nieznaną nam prapremierowej wersji utworu, zgodnie z hipotezą Gota, bądź, co bardziej prawdopodobne, relikw zarzuconej koncepcji Bogusławskiego obecnej jeszcze w przedpremierowej wersji libretta<sup>45</sup>);
- rozpoczęcie wodewilów od przysięwki Doroty, jak w *Rozrywce w smutku* i źródle D.

Istotnym kontrargumentem pozostają liczne drobne, nienacechowane polityczne i obyczajowo, lecz stylistyczne i leksykalne różnice dzielące teksty z partytury od tych znanych z *Rozrywki w smutku* (przypomnijmy, że partytura z reguły jest tu

<sup>44</sup> Szczególny charakter źródła D, którego twórca jakby chciał jednocześnie zachować oryginalny kształt wiersza Bogusławskiego, a zarazem oddać kształt formy muzycznej, w zastanawiający sposób współgra z ustaleniami Klimowicza: przekaz ten, najbliższy spokrewniony z C, zawiera zarazem liczne elementy powstańcze czy też, jak chce Klimowicz, „rewolucyjne”, pochodzące zapewne z prapremiery.

<sup>45</sup> Do nich doliczyć można obecność alternatywnej wersji numeru 11, 4, zdaniem Maurycego Karasowskiego nigdy niewykorzystywanej (zob. Kukła, „Komentarz rewizyjny”, 350).

zbieżna z C). Klimowicz zwrócił uwagę na zgodność *Rozrywki* ze źródłami A i D i uznał te trzy źródła za wiarygodniejszy przekaz prapremierowej wersji *Krakowiaków*<sup>46</sup>. Do odwrotnych wniosków prowadzi jednak uwzględnienie kolejnych poczynionych wyżej spostrzeżeń, to jest:

- braku w autograficznych tekstach partytury jakichkolwiek śladów ingerencji cenzury lwowskiej przy jednoczesnych zasadniczych zbieżnościach z autoryzowanym przez Bogusławskiego tekstem lwowskim C;

- zgodności początku wodewilów w C z wersją uznaną powyżej za prapremierową (brak śpiewki młynarza);

- wniosków z oglądu tekstów piosenki Basi (II, 5) w kontekście jej kształtu muzycznego, przemawiających za wiarygodnością i precyzją przekazu C jako podającego tekst w pierwotnej wersji scenicznej, co zarazem podważa tezę o zgodności tekstów z *Rozrywki w smutku* z dokładnym kształtem libretta prapremiery. Ze spostrzeżeń tych wynika bowiem, że, wbrew interpretacji Klimowicza, już od 1794 istniały dwie linie przekazu tekstu: wiarygodniejsza, autorska, znana nam z prapremierowej autograficznej partytury i autoryzowanej przez Bogusławskiego wersji lwowskiej C (z poprawką na wpływ cenzury w tej ostatniej) oraz druga, z której korzystano (lub która powstała) podczas przygotowywania tekstów do druku w *Rozrywce w smutku* i której wpływ w większym lub mniejszym stopniu dostrzegalny jest w późniejszych przekazach. Wydaje się, że w dotychczasowych badaniach zbyt pochopnie utożsamiono oczywistą przydatność *Rozrywki w smutku* dla odzyskania partii libretta usuniętych przez lwowską cenzurę z uznaniem tego źródła za przekazujące nieskażoną postać tekstu.

Wiele różnic pomiędzy tekstami partytury (i źródłem C) a *Rozrywką w smutku* ma charakter celowej, mniej lub bardziej udanej redakcji, być może przy przygotowaniu tekstów do druku – usunięcie mazurzenia oraz form ludowych czy quasi-ludowych („kiej” na „gdym” w I, 3, „bodajzem” na „bodajbym” w II, 5, „co ów żałujecie” na „co go żałujecie” w I, 5), gdzie indziej niezręczne, psujące tekst ingerencje (bezsensowna zamiana „wianka” na „kwiatek” w I, 5, utrata rymu przez zamianę „za swoje mają” na „mają za swoje” w II, 4). Hipoteza taka zakłada, że przy tej okazji dokonano również tych najbardziej charakterystycznych i zastanawiających modyfikacji, przez Klimowicza uznawanych za trudne do zinterpretowania, jak zamiany oryginalnego „choć dzisiaj boso chodzę” na „choć dziś bez butów chodzę” (I, 6) czy „madmozele” na „marmuzele” (II, 4). Nowe wersje przeniknęły w różnym stopniu do dalszych przekazów, lecz oryginalne zachowały się w kolejnym przekazie autorskim, czyli źródle C.

Interpretacja taka nie kłóci się oczywiście z istnieniem marginalnych różnic – czy to przypadkowych, czy celowych (w takim przypadku pochodzących zapewne od samego Bogusławskiego) – pomiędzy partyturą a tekstem lwowskim,

<sup>46</sup> Klimowicz, „Podstawowe dylematy”, 74-75.

przepisywanym przecież na nowo po blisko dwóch latach. Na istnienie tych różnic wskazuje też Kukła<sup>47</sup>, choć – co osobliwe – pomija najpoważniejsze, tutaj już omówione, a związane z wpływem cenzury na C i brakiem tegoż wpływu na partyturę. Do takich zmian należałoby zaliczyć zapewne także początek numeru II, 4: oryginalna wersja w partyturze „Napatrzyłeś ci się tego”, w *Rozrywce w smutku* zmieniona na bardziej literackie „Napatrzyłem ja się tego”, w D ulega dalszej modyfikacji do „Napatrzyłem ja się nieraz”; tymczasem w wersji lwowskiej C incipit zmieniony zostaje (przez Bogusławskiego?) na „Nie tajność to jest nikomu”, skąd wersja ta trafia do A i B<sup>48</sup>.

Jest zresztą możliwe, że, wbrew temu co pisze Kukła<sup>49</sup>, partytura była używana także we Lwowie w 1796 – świadczyć o tym mogłyby dopisane inną ręką wersje lwowskie, między innymi całe teksty w numerach 1, 2 (tu także dalsze zwrotki, niewpisane przez Stefaniego) i 1, 11, a także wspomniany incipit II, 4 (nie są to dopiski ołówkowe, które za Klimowiczem uznać wypadałoby za powstałe później, już w Warszawie). Argument Kukli o braku wpisu cenzorskiego można odeprzeć na dwa sposoby: nie posiadają takich adnotacji także lwowskie partytury wystawionych mniej więcej w tym samym czasie (1797) *Amazonek* Józefa Elsnera<sup>50</sup>; nie można też wykluczyć, że taki wpis figurował na niezachowanej karcie tytułowej.

Interpretacja powyższa, oparta jedynie na oglądzie autograficznego przekazu partytury z biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, druku *Rozrywki w smutku* oraz wykazu najważniejszych wersji tekstu z edycji Klimowicza, ma oczywiście charakter wstępnego rozpoznania. Konieczne byłoby ponowne pełne zestawienie wariantów tekstowych wszystkich źródeł, tym razem z uwzględnieniem partytury, i próba ich interpretacji przy zarysowanych tu założeniach. Niemniej wydaje się, że wypracowanie wiążących rozstrzygnięć jest możliwe i – zważywszy na znaczenie przedmiotu badań dla historii polskiego teatru i polskiej opery – nie powinno zbyt długo czekać na realizację.

## Krakowiaczy i Górale a problem edycji oper z dialogami mówionymi

Wróćmy jeszcze do omawianego wydania muzycznego. Decyzje edytorskie Kukli skutkujące usunięciem poza pole zainteresowania dyskusji filologicznej i istotnej części źródeł literackich wynikają z przyjętego przez redaktora zamierzenia, określonego dalej jako „prezentacja partytury autorskiej, niepoddanej żadnym

<sup>47</sup> Kukła, „Komentarz rewizyjny”, 351.

<sup>48</sup> Klimowicz, „Podstawowe dylematy”, 76.

<sup>49</sup> Kukła, „Komentarz rewizyjny”, 352.

<sup>50</sup> Biblioteka Narodowa, sygn. Mus. go, Józef Elsner, *Les Amazones: opera en deux actes*, rkps, <https://polona.pl/item/les-amazones-opera-en-deux-actes,Mjlootqz/Mj/5/#info:metadata>.

dalszym przeróbkom<sup>51</sup>. Założenie to okazuje się jednak dyskusyjne w konfrontacji z osiemnastowieczną operą z dialogami mówionymi. Tej inkongruencji zaświadcza przecież sam redaktor, podając tekst mówiony nie w aneksie, lecz w zasadniczej części edycji, a więc jako integralną część dzieła. Połączenie partytury z lwowskim librettem samo w sobie nosi już znamiona kompilacji, trudno zatem uzasadnić rezerwę wobec wykorzystania innych źródeł tekstu – zwłaszcza że można je wesprzeć wynikami badań tekstologicznych literaturoznawców.

Zasadniczo akceptowana przez współczesnych operologów teza o wieloautorskości osiemnastowiecznego dzieła operowego jako wypadkowej twórczego wpływu kompozytora, librecisty, dyrektora-antreprenera, ale także śpiewaków, z myślą o których powstawały poszczególne numery bądź ich kolejne wersje<sup>52</sup>, utrudnia zresztą w ogóle używanie pojęcia „wersji autorskiej”. Jeśli wspomniane wyżej skrócenie arii Bardosa „Nie ci nam świadczą” (II, 6) wynikało z decyzji samego Bogusławskiego – a jego roli w powstaniu dzieła nie sposób przecież zamknąć jedynie w formule librecisty – którą wersję arii uznać należałoby za „autorską”<sup>53</sup>?

Wydaje się, że edycja oparta na przekazie jednego źródła – a więc edycja dyplomatyczna, najszerzej przyjęta we współczesnym edytorstwie muzycznym<sup>54</sup> – w tym akurat przypadku oznaczać musiałaby deklarację zainteresowania utworem jedynie jako kompozycją muzyczną i świadome zawężenie perspektywy, skutkujące wybiórczym oglądem rzeczywistości. Konsekwentnie należałoby zrezygnować z umieszczania fragmentów niezachowanych w partyturze, takich jak dialogi mówione czy dalsze zwrotki, w „tekście głównym” edycji. Dodajmy zresztą, że jeśli autor edycji chciał je uwzględnić, wzbraniając się zarazem przed oceną całości znanego materiału literackiego, może jednak należało odwołać się do istniejącej edycji Klimowicza. Alternatywą byłaby rzeczywista edycja krytyczno-źródłowa *Krakowiaków i Górali* jako integralnego utworu scenicznego o muzyczno-literackim charakterze, ta jednak wedle reguł sztuki wymagałaby oparcia się na oglądzie pełnej tradycji tekstu, obejmującej komplet źródeł muzycznych i literackich<sup>55</sup>. Ponieważ tradycja tekstu zażebia się

<sup>51</sup> Kukła, „Komentarz rewizyjny”, 348.

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> Przykład ten nie jest zresztą jedynie teoretyczny: w każdej z dwóch kolejnych (powstałych we Lwowie) muzycznych sztuk Bogusławskiego znajdujemy przeznaczoną dla niego samego arię o humanistycznym, być może wolnomularskim wydźwięku, utrzymaną – jak omawiany numer z *Krakowiaków* – w muzycznym stylu średnim, jednak żadna z nich otrzymała formy muzycznej zbliżonej do *da capo* (arie „Te świetne tronu ozdoby” z opery *Amazonki* Elsnera i „O ty, co równie zneedzniałym” z melodramatu *Iskahar tegoż*). Można widzieć w tym czytelne świadectwo preferencji Bogusławskiego. O wyznacznikach stylu średniego w operze włoskiej końca XVIII wieku zob. Marita P. McClymonds, „Opera Buffa? Opera Seria? Genre and Style as Sign”, w: Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 197–231, zwłaszcza 204–206.

<sup>54</sup> Sonia Wronkowska, „Typy edycji muzycznych w kontekście głównych tendencji edytorstwa naukowego”, *Bibliotheca Nostra*, nr 33 (2013): 21.

<sup>55</sup> Wronkowska, 22.

tu z tradycją jego scenicznego funkcjonowania, należałoby uwzględnić także pominięte przez Kuklę nieautorskie, z pewnością częściowo późniejsze dopiski zawarte w partyturze. Warto byłoby je porównać z nielicznymi zachowanymi rękopisami teatru warszawskiego z początku XIX wieku – przede wszystkim partyturami oper Elsnera – a także z autografami Bogusławskiego. Wydanie takie wymagałoby podjęcia dyskusji z badaniami i decyzjami Klimowicza, które w świetle zawartości partytury okazują się miejscami dyskusyjne, oraz wyraźnej deklaracji uznania priorytetu literackiej, muzycznej lub teatralnej tożsamości dzieła (wybór tej ostatniej wydaje się oczywisty). Wstępne rozpoznanie, którego wyniki zaprezentowano powyżej, zdaje się wskazywać na niebłahę perspektywę rysującą się przed projektem łączącym analizę przekazów muzycznych i literackich – o ile udałoby się potwierdzić tezę o warszawskiej i przedrozbiorowej proveniencji partytury w konfrontacji z pełnym korpusem zachowanych źródeł literackich i dotychczasowym stanem badań nad nimi.

Na razie pozostaje nam kontentować się nad wyraz rzetelną pracą Kukli, kompetentnie i wiarygodnie udostępniającą odbiorcy muzyczny współczynnik dzieła w tej postaci, w jakiej wyszedł spod ręki kompozytora. Niemniej wymowa autografu Stefania jako świadectwa integralnej, scenicznej postaci dzieła w określonym punkcie jego historii, ale i w jego historycznej zmienności, zaszyfrowana zarówno w swoistej postaci tekstu, jak i w pominiętych w edycji Kukli dopiskach i adnotacjach, wciąż pozostaje nieodczytana.



## Bibliografia

- Got, Jerzy. *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Hunter, Mary, and James Webster, eds. *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Klimowicz, Mieczysław. Wstęp do: Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, oprac. Mieczysław Klimowicz, I-CXV. Wrocław: Ossolineum 2005.
- Klimowicz, Mieczysław. „*Cud mniemany* Wojciecha Bogusławskiego w 200-lecie premiery: Rozwiązane zagadki i nowe pytania”. *Wiek Oświecenia* 12 (1996): 11–25.
- Klimowicz, Mieczysław. „Podstawowe dylematy tekstologiczne *Cudu albo Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego”. *Wiek Oświecenia* 16 (2000): 35–77.
- Klimowicz, Mieczysław. „Wodewile finalne *Cudu albo Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego: Próba odtworzenia tekstów śpiewanych w roku 1794”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF Philologiae* 20/21 (2002/2003): 71–80.
- Kukla, Adam Tomasz. „Komentarz rewizyjny”. W: Jan Stefani i Wojciech Bogusławski, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale / The Supposed Miracle or Cracovians and Highlanders*, oprac. Adam Tomasz Kukla, XXVI–XXVII. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019.

- McClymonds, Marita. „Opera Buffa? Opera Seria? Genre and Style as Sign”. In Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 197–231.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogusławski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- Raszewski, Zbigniew. *Staroświecczyzna i postęp czasu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.
- Webster, James. „Understanding Opera Buffa: Analysis = Interpretation”. In Hunter and Webster, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 340–377.
- Wronkowska, Sonia. „Typy edycji muzycznych w kontekście głównych tendencji edytorstwa naukowego”, *Bibliotheca Nostra*, nr 3 (33) 2013: 10–27.

### Abstrakt

#### **Autograf Jana Stefaniego i nowa edycja muzyczna „Krakowiaków i Górali”: Raz jeszcze o sytuacji tekstologicznej opery**

Przedmiotem artykułu jest sytuacja tekstologiczna opery Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego *Cud czyli Krakowiacy i Górale*, a podstawowym celem – próba połączenia dotychczas rozbieżnych perspektyw i stanowisk badaczy libretta (przede wszystkim Mieczysława Klimowicza) i przekazów muzycznych (edycja źródłowo-krytyczna opery Adama Tomasa Kukli). Autor analizuje edycję Kukli w kontekście aktualnego stanu badań filologicznych nad librettem i wskazuje jej dyskusyjne założenia – niedostateczne uwzględnienie tych badań oraz użycie lwowskiej wersji libretta bez względu na jej znane braki. Przedstawia wątpliwości dotyczące stanowiska Klimowicza, autora ostatniej edycji literackiej libretta, w kwestii oceny autograficznej partytury Stefaniego, i wynikające z niego problemy edycji literackiej. Ostatecznie formułuje argumenty za przyjęciem możliwie najwcześniejszej datacji autograficznej partytury (prapremiera 1794) – wbrew zbyt ostrożnemu stanowisku Kukli – i proponuje nową interpretację sytuacji tekstologicznej opery uwzględniającą tę hipotezę.

### Słowa kluczowe

Wojciech Bogusławski, Jan Stefani, *Cud czyli Krakowiacy i Górale*, edycja krytyczna, opera

### Abstract

#### **Jan Stefani's Autograph Score and a New Musical Edition of "Krakowiacy i Górale": The Textological Situation of the Opera Revisited**

This article discusses the textological situation of Wojciech Bogusławski and Jan Stefani's opera *Cud czyli Krakowiacy i Górale* [The Miracle or Cracovians and Highlanders] in an attempt to combine the hitherto divergent perspectives and positions of researchers analysing the libretto (especially Mieczysław Klimowicz) and musical documentation (the critical edition by Adam Tomasz Kukla). The author examines Kukla's edition in the context of current philological research on the libretto, and indicates its debatable premises, namely the insufficient consideration of this research and the use of the Lviv version of the text, regardless of it being known as faulty. He also voices doubts regarding the position taken by Klimowicz, the author of the most recent literary edition of

the libretto; these doubts concern the assessment of Stefani's autograph score and the resulting problems. In conclusion, the author argues for accepting the earliest possible dating of the score autograph (the 1794 premiere) – contrary to Kukla's overly cautious approach – and, taking this hypothesis into account, proposes a new interpretation of the opera's textological situation.

### Keywords

Wojciech Bogusławski, Jan Stefani, *Cud czyli Krakowiacy i Górale*, critical edition, opera

### 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.

---