

# Andrzej Kapłon

---

## Warszawskie libretta opery "La contadina in corte"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/2, 197-212

---

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ KAPŁON

### WARSZAWSKIE LIBRETTA OPERY „LA CONTADINA IN CORTE”

Jednym z najbardziej charakterystycznych rysów XVIII-wiecznej kultury teatralnej była rozwijająca się intensywnie w wielu krajach Europy działalność włoskiego teatru operowego, który zyskał wielką liczbę zwolenników, świadomych jego niewymiernych wartości. Włoskie przedstawienia operowe przede wszystkim dostarczały wtedy (podobnie jak dzisiaj) jedynych w swoim rodzaju przeżyć artystycznych, były też, z uwagi na uroczysty charakter, niezastąpioną formą spektaklu podkreślającą reprezentacyjno-polityczne znaczenie dworów i stolic.

W tej sytuacji nie dziwi, że również w Warszawie opera włoska była przedmiotem szczególnej troski króla Stanisława Augusta. Jak wykazały dotychczasowe badania, dzięki staraniom tego monarchy XVIII-wieczna stolica Polski stała się jednym z centrów europejskich włoskiej kultury operowej<sup>1</sup>. Większość występujących w teatrze warszawskim zespołów opery włoskiej reprezentowała co najmniej średni poziom europejski, ale zdarzały się też okazje do podziwiania najwybitniejszych aktorów operowych epoki, jak Brigida Banti czy Luigi Marchesi. Grali Włosi niemal wszystkie najlepsze opery słynnych XVIII-wiecznych kompozytorów — Pasquale Anfossiego, Domenica Cimarosi, Baldassara Galupiego, Pietra Guglielmiego, Giovanniego Paisiella, Nicoli Piccinniego, Antonia Salieriego. Znaczna liczba tych dzieł należała do obiegowego repertuaru europejskiego<sup>2</sup>.

Ślady po tych przedstawieniach przetrwały do dziś m.in. w postaci librett operowych, drukowanych w Polsce — podobnie jak w innych kra-

---

<sup>1</sup> Zob. zwłaszcza M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773)*. Warszawa 1965, rozdz. *Opera buffa*. — Z. Raszewski, *Bogustawski*. T. 1. Warszawa 1972, rozdz. *Rondo alla polacca*. — J. Jackl, *Król czy Stackelberg? W sprawie restytucji Teatru Narodowego w 1774 r.* „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 1/2.

<sup>2</sup> Zob. A. Kapłon, *Teatr włoski w Polsce okresu Stanisława Augusta*. Maszynopis pracy doktorskiej. 1977. Bibl. Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Fragment tej rozprawy, pt. *Opera włoska w Warszawie 1784—1793. (Na tle europejskim)*, został opublikowany w „Pracach Literackich” (1979, nr 20).

jach — w języku włoskim (przeważnie w Warszawie, w drukarniach Mitzlera de Kolof, Dufoura i Baccigalupiego). Na ogólną liczbę 189 oper i innych włoskich form sceniczno-muzycznych funkcjonujących u nas w latach 1764—1795 ogłoszono w tym czasie drukiem przynajmniej ich 72 libretta. Niektóre zachowały się w rękopisach<sup>3</sup>.

Teksty te są cennym źródłem wiedzy o kształcie dramatyczno-scenicznym oper włoskich, z którym zapoznali się widzowie polscy epoki Oświecenia. M.in. określają przynależność gatunkową owych dzieł („*intermezzo*”, „*azione comica*”, „*farsa per musica*”, „*opera comica*”, „*dramma giocoso*”, „*dramma ridicolo*”, „*dramma serio per musica*”, „*dramma eroicomico*”), informują o przebiegu ich akcji, o zawartych w nich konfliktach zdarzeń, postaw i działań bohaterów. Z reguły podają opisy scenerii operowych, czasem donoszą o nazwiskach wykonawców, datach i okazjach wystawień.

Analiza właściwości formalno-treściowych librett włoskich wydawanych w Polsce okresu Stanisława Augusta prowadzi do stwierdzenia, że reprezentują one wszystkie główne odmiany operowe uprawiane wówczas przez Włochów.

Stosownie do przewagi, jaką w repertuarze włoskiego teatru operowego czasów stanisławowskich miały gatunki komiczne, które od połowy XVIII w. zdobywały coraz większe znaczenie w teatrach Europy i odpowiadały przyjętej w polskim Oświeceniu koncepcji teatru komicznego, najczęściej wydawane były libretta oper komicznych. Wśród nich znalazły się jedynie nieliczne teksty *intermezzi*, odpowiadające wczesnej fazie rozwoju opery *buffa*, np. *La serva padrona* (muz. G. B. Pergolesi, tekst G. A. Federico, wyd. około poł. XVIII w.), *Don Trastulo* (muz. N. Jommelli, wyd. 1766), *Il finto pazzo per amore* (muz. A. Sacchini, tekst T. Mariani, wyd. 1774). Najliczniejszą grupę stanowiły libretta należące do gatunku *dramma giocoso*. Libretta tego typu, wydawane w Warszawie w pierwszym okresie działalności teatru publicznego (1765—1767), były prawie wszystkie autorstwa Goldoniego i pochodziły z okresu podjętej przez niego reformy teatru muzycznego. Reprezentowały odmianę opery weneckiej, wyróżniającą się już znaczną spójnością dramatyczną oraz indywidualizacją postaci, łączyły elementy komiczne z sentymentalnymi i patetycznymi. W tej grupie znalazły się m.in.: *La buona figliuola puta* (muz. N. Piccinni, wyd. 1765), *Il mercato di Malmantile* (muz. D. Fischietti, wyd. 1765), *Le nozze di Dorina* (muz. B. Galuppi, wyd. 1766), *Il filosofo di campagna* (muz. B. Galuppi, wyd. 1766), *L'amore artigiano* (muz. F. Gassmann, wyd. 1774). Niektóre z nich wywarły poważny wpływ na formowanie się stylu opery komicznej w drugiej połowie XVIII wieku.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Szereg charakterystycznych właściwości włoskiej opery komicznej rozwiniętych w jej okresie dojrzałym (jak np. subtelność parodii i satyry, rozszerzenie zakresu tonacji sentymentalnych, organiczność i naturalność konstrukcji dramatycznej) ujawniają *drammi giocosi*, których libretta wydane zostały w Polsce w ostatnim trzydziestoleciu w. XVIII — np. *L'isola d'Alcina* (muz. G. Gazzaniga, tekst G. Bertati, wyd. 1775), *Il geloso in cemento* (muz. P. Anfossi, tekst jw., wyd. 1776), *Le trame deluse* (muz. D. Cimarosa, tekst G. M. Diodati, wyd. 1772), *La virtuosa bizzarra* (muz. P. Guglielmi, tekst S. Zini, wyd. jw.), *Nina o sia La pazza per amore* (muz. G. Paisiello, tekst G. B. Lorenzi, wyd. jw.), *La molinara* (muz. jw., tekst G. Palomba, wyd. jw.).

Dużo mniej liczne w repertuarze włoskiego teatru operowego (m.in. z uwagi na koszt wystawienia i trudności ze znalezieniem odpowiednio wykwalifikowanych wykonawców) były wystawiane w Warszawie w latach 1776—1792 opery *seria*. Wśród wydanych ich librett na uwagę zasługują przede wszystkim te, w których odnajdujemy ilustrację zabiegów zmierzających do przywrócenia wysokich walorów dramatycznych operze *seria*, wykazującej w końcu XVII w. skłonność do degeneracji. Były to znane wówczas i powszechnie cenione teksty oper Metastasia: *Didone abbandonata* (muz. P. Anfossi), *Il Demofonte* (muz. J. Hasse) z r. 1776, oraz *Alessandro nell'Indie* (muz. F. Bianchi) z r. 1792, ujawniające gesty, pasje, ukryte konflikty między uczuciami a racjami starożytnych — greckich i rzymskich — bohaterów, ukazanych w myśl konwencji i kanonów racjonalistycznych. W latach 1776—1789 wydano w Warszawie dwukrotnie libretto Ranieriego Calzabigiego *Orfeo ed Euridice* do opery Christopa Willibalda Glucka, stanowiącej kolejny krok naprzód w dziele zreformowania opery *seria*, która odąd miała odznaczać się większą funkcjonalnością konstrukcji dramatycznej i ekspresją tekstu poetyckiego. Libretta innych oper *seria* wydanych wtedy w Warszawie prezentowały w kilku wypadkach znaczące osiągnięcia czasów postreformatorskich w zakresie tego gatunku.

Zgodnie z ówczesną tendencją europejską — w latach osiemdziesiątych XVIII w. na scenie warszawskiej pojawiły się opery włoskie z gatunku *semiseria*, wywołując zrozumiałe zainteresowanie. Pierwszym bodajże takim dziełem był *Il re Teodoro in Venezia* (muz. G. Paisiello, tekst G. B. Casti), „*dramma eroicomico*” wystawiony w 1785 roku. Akcja tej opery, której libretto zostało wydane w Warszawie w r. 1789, miała charakter sensacyjny, łączyła ujęcia realistyczne z karykaturalnymi. Rozwijając epizod zaczerpnięty z Wolterowskiego *Kandyda*, ukazywała przygody barona Theodora Neuhof, który w 1736 r. ogłosił się królem Korsyki, lecz skończył jako więzień.

Dzięki polityce operowej Stanisława Augusta na scenę polską została wprowadzona, w dwa lata po premierze praskiej, słynna opera Mozarta—

Da Ponte *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni*. Libretto tej opery, wydane w Warszawie w r. 1789, mimo podtytułu *Dramma giocoso* zawierało tyle zagadkowości, potencjalnej dramatyczności, iż stworzyło punkt wyjścia do rozmaitych interpretacji problemów moralnych w nim poruszonych. Można sądzić, że treść i charakter tej opery — wprowadzającej nowy wymiar dramatyczny bohaterów, wykraczający poza ich tradycyjne rozróżnienie: *buffo—serio* — wywołały w Polsce, podobnie jak w Wiedniu, pewien niepokój i dezorientację publiczności.

Działalność włoskiego teatru operowego w Polsce okresu Stanisława Augusta poza tym, że przyczyniła się do europeizacji kultury teatralnej i muzycznej polskich odbiorców, wywarła inspirujący wpływ na rozwój rodzimej twórczości w zakresie pisania librett. Wpływ ten nie został jeszcze do końca zbadany, jednak już obecnie wiadomo, że był intensywny i trwały. Jego najbardziej znaczącym przejawem stała się aktywność translatorska „buffonisty” Bogusławskiego, który wbrew zakorzenionemu przekonaniu, że jedynie libretta pisane w języku włoskim nadają się do oper, starał się swoją praktyką dowieść, iż możliwe jest stworzenie ich wartościowych artystycznie odpowiedników w języku polskim.

Do najczęściej tłumaczonych na język polski librett oper włoskich wystawianych za Stanisława Augusta należały libretta oper komicznych i oper *semiseria*. Nie tłumaczono, jak się zdaje, zupełnie librett oper poważnych granych wtedy przez zespoły włoskie; przeniesienie tych utworów na scenę polską przez długi czas nie wchodziło w rachubę. Pojawiały się natomiast przekłady librett operowych Pietra Metastasia (oper nie granych przez zespoły włoskie). Były one nieliczne, odegrały jednak pewną rolę w rozwoju polskiej poezji dramatycznej i lirycznej (w zakresie kształtowania się języka i stylu) w epoce Oświecenia i wczesnego romantyzmu<sup>4</sup>.

Wymieniona w tytule tego artykułu opera komiczna *La contadina in corte* (*Wieśniaczka u dworu*) jest bez wątpienia jedną z bardziej interesujących oper włoskich drugiej połowy XVIII wieku. Jej tekst miał parę wersji włoskich i został przetłumaczony na szereg innych języków. Muzykę układało doń kilku kompozytorów (G. Rust, A. Sacchini, P. Anfossi). Opera wystawiona była z dużym powodzeniem w teatrach wielu krajów europejskich, w tym także w Polsce okresu stanisławowskiego, najpierw przez zespoły włoskie, a następnie przez zespół teatru polskiego.

W Polsce *La contadina in corte* po raz pierwszy pojawiła się w repertuarze zespołu Karola Tomatisa i, jak wynika z dotychczasowych in-

---

<sup>4</sup> Zob. W. Kubacki, *Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich*. W: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*. Kraków 1949. — S. Graciotti, *Il linguaggio melodrammatico metastasiano nella Polonia del secolo XVIII. Saggio di ricerca*. W zbiorze: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*. A cura di M. Bristiger, J. Kowalczyk e J. Lipiński. Warszawa 1984.

formacji, grana była 10 i 20 II 1766, prawdopodobnie z muzyką Antonia Sacchiniego oraz tekstem nieznanego autora <sup>5</sup>.

Próbując na podstawie dostępnych opracowań rozstrzygnąć wątpliwości związane z autorstwem opery można jedynie skonstatować, iż przed r. 1766 istniały we Włoszech dwie wersje tego dzieła. Kompozytorem pierwszej (prapremiera: Wenecja, Teatro San Moisè, 1763) był Giacomo Rust, a jej 3-aktowe libretto, wydane drukiem co najmniej trzy razy (Wenecja 1763, Bolonia i Lizbona 1765), bez informacji o autorze, napisał, jak się przypuszcza, Gasparo Gozzi lub Carlo Goldoni <sup>6</sup>.

Druga wersja (prapremiera: Rzym, Teatro Valle, 1765) miała muzykę skomponowaną przez jednego z bardziej cenionych kompozytorów włoskich w. XVIII, Antonia Sacchiniego. Również w wypadku tej wersji autorstwo libretta, wydanego po włosku najpierw w Rzymie w r. 1766, a potem wielokrotnie w różnych miastach Włoch i innych krajów, wykazującego pewne modyfikacje, pozostaje niepewne. Według domysłów badaczy tekst ten mógł napisać Goldoni lub jakiś inny autor, który przerobił, zgodnie ze stosowaną wówczas powszechnie metodą, wcześniejsze libretto Gozziego <sup>7</sup>.

Zarysowaną wyżej sytuację pozwala definitywnie wyjaśnić dopiero odnalezienie libretta opery *La contadina in corte*, nie znanego dotąd badaczom włoskim ani polskim, a wydanego w Warszawie w 1765 r. w języku włoskim, najpewniej w drukarni Wawrzyńca Mitzlera de Kolof <sup>8</sup>. Libretto znajduje się w Biblioteca Nazionale Braidense w Mediolanie, gdzie wchodzi w skład kolekcji tekstów dramatycznych Cornianiego—Algarottiego (sygn. 4312). Nie zawiera informacji o kompozytorze muzyki (jak się zdaje, wskutek braku stronicy), za to na karcie tytułowej został wymieniony pseudonim arkadyjski Carla Goldoniego („Polisseno Fegejo, P[astor] A[rcade]”) oraz data roczna wystawienia opery: 1765.

Libretto to różni się zdecydowanie od libretta opery Sacchiniego wydrukowanego w Rzymie w r. 1766, okazuje się natomiast identyczne z wydaniem weneckim z r. 1763, informującym, iż muzyka jest „*tutta nuova*

---

<sup>5</sup> Zob. M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765—1776*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 2, s. 248, 259.

<sup>6</sup> Autorstwo libretta opery *La contadina in corte* w 3 aktach przypisał Gozziemu P. Gradenigo, ambasador wenecki w Paryżu, w swoich *Notori* (rkps w Museo Correr w Wenecji), a w ślad za nim inne opracowania, np.: *Annals of Opera*. 1597—1940. Compiled from the original sources by A. Loevenberg. With an introduction by E. J. Dent. T. 1. Genève 1955, tam 278. — *Enciclopedia dello spettacolo*, hasło Gozzi. Za autorstwem Goldoniego opowiedział się m.in. U. Manfredi (*Dizionario universale delle opere melodrammatiche*. T. 2. Firenze 1954, hasło *Rust Giacomo*).

<sup>7</sup> Manfredi, *op. cit.*, t. 2, hasło *Sacchini Antonio*.

<sup>8</sup> *La contadina in corte*. *Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo P. A. Da rappresentarsi nel Reale Teatro di Sua Maestà il Re di Polonia nell'anno 1765*. In Varsavia 1765. Druku nie odnotowali ani K. Estreicher, ani L. Bernacki.

L A  
CONTADINA  
IN CORTE  
*DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA*  
DI POLISSENO FEGEJO P. A.  
DA RAPPRESENTARSI  
NEL REALE TEATRO  
*DI SUA MAESTA*  
IL RE DI POLONIA  
NELL' ANNO 1765.



IN VARSAVIA,

---

1765.

*A. Marco Cell. Cornioli*

*del Signor Giacomo Rust, Maestro di Capella, Romano*”, posiadającym na s. 3 spis postaci i wykonawców, wśród których znajdujemy nazwiska aktorów warszawskiego zespołu Tomatisa (Caterina Ristorini, Michele Del Zanca, Giovan Battista Ristorini), nie podającym natomiast żadnej wiadomości o autorze tekstu<sup>9</sup>.

Z zestawienia tych informacji wynika zatem jasno, iż kompozytorem granej w Warszawie opery *La contadina in corte* był nie Sacchini, lecz Rust, a autorem libretta — Carlo Goldoni, jak również to, iż opera ta została wystawiona wcześniej niż 10 II 1766, bo już w r. 1765, tj. wkrótce po przybyciu aktorów Tomatisa z Wenecji do Warszawy.

Warszawskie libretto opery *La contadina in corte* należy do kręgu utworów sygnalizujących doniosłą rolę Goldoniego w zreformowaniu oper komicznych, którym autor ten nadał znaczną różnorodność tematyki, sytuacji komicznych, większe prawdopodobieństwo i naturalność, i do których wprowadził bohaterów o nowym typie wrażliwości. Osiągnął to, jak wiadomo, odwołując się umiejętnie do komedii *dell'arte* (żywość akcji scenicznej, mimiki itd.), do świata utworów Moliera, Prévosta, Marivaux, Richardsona, Fieldinga, właściwych im postaw moralnych i klimatu sentymentalnego, a przede wszystkim dzięki własnemu zmysłowi obserwacji realiów życia. Mimo iż w librettach Goldoniego można spotkać wiele wesołości i pogody, zawierają one również akcenty i głosy sprzeciwu wobec nieobyczajności, przemocy silnych nad słabszymi. Podobnie jak w komediach, również w operach Goldoni eksponuje wartości moralne, które do teatru wniosło mieszczaństwo francuskie: równość ludzi wobec natury, niechęć do przywilejów wysokiego urodzenia, do ucisku społecznego. Inną istotną sprawą było wprowadzenie do opery komicznej takich elementów, jak analiza duszy kobiecej, czułość serca, patos, melancholia, które po raz pierwszy na terenie tego gatunku połączone zostały z sytuacjami komicznymi i wydarzeniami codziennymi. Jednego z najbardziej znamienitych tego przykładów dostarcza opera *La buona figliuola* (wyst. w Rzymie, Teatro delle Dame, 1760), znana w Polsce od 1765 roku<sup>10</sup>.

Libretto opery *La contadina in corte* napisał Goldoni uciekając się do stosowanej często przez siebie metody przerabiania własnych i cudzych

<sup>9</sup> *La contadina in corte*. Dramma giocoso per musica. Da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè. Il Carnevale dell'anno MDCCLXIII. In Venezia [1763]. Na s. 3 libretta znajduje się wykaz postaci, który tu podaję w tłumaczeniu, poprawiając jednocześnie drobne błędy w nazwiskach: Sandrina, wieśniaczka (Caterina Ristorini); Menichino, wieśniak zakochany w Sandrinie (Michele Del Zanca); Clarice, księżniczka (Geltrude Landini); Rinaldo, książę (Anastasio Massa); Tancia, wieśniaczka (Giacinta Lega); Berto, wieśniak zakochany w Tanci (Giovan Battista Ristorini); Fabio, koniuszy Rinalda (Marco Luca Gamberai); postacie myśliwych; czterech służących.

<sup>10</sup> O twórczości Goldoniego jako librecisty zob. A. Lanfranchi, *Librettistica italiana del Settecento*. W zbiorze: *Storia dell'opera*. Ideata da G. Barblan. Diretta da A. Basso. T. 3, cz. 2. Torino 1977, s. 109—117.



tekstów teatralnych. Dotychczasowe badania udowodniły, że w swoich punktach zasadniczych naśladuje ono komedię Charlesa Favarta pt. *Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour*, wystawioną po raz pierwszy (według informacji zawartej w tekście) w Paryżu 12 III 1756 i cieszącej się dużym powodzeniem w teatrach różnych krajów<sup>11</sup>.

Akcja utworu Goldoniego opiera się na rozpowszechnionym od dawna w literaturze włoskiej chwycie przeniesienia bohatera chłopskiego do środowiska dworskiego i na ukazaniu niektórych wynikających z tego konsekwencji. Książę Rinaldo, zakochany w dziewczynie wiejskiej Sandrinie, zaprasza ją na swój dwór, gdzie ma ona zostać damą. W gruncie rzeczy jest to tylko kaprys arystokraty szukającego przygód, gdyż Rinaldo jest już zaręczony z księżniczką Clarice. Sandrina, olśniona wizją beztrudnego życia, przyjmuje zaproszenie. Wraz z nią na dwór udają się: jej zazdrosny narzeczony Menichino, przyjaciółka Tancia (nieobecna w komedii Favarta) oraz zakochany w niej inny wieśniak, Berto.

Sandrina jednak nie potrafi przystosować się do stylu życia dworskiego, którego obyczaje (np. sposób ubierania się w ciężkie, ozdobne suknie, ostentacyjne używanie wachlarza) śmieszają ją i nużą. W scenach to ukazujących mieści się prawie cały komizm opery, który jednak — należy to podkreślić — nie służy bynajmniej ośmieszeniu braku oglądy bohaterów chłopskich (budzących w rzeczywistości sympatię), lecz absurdalności, sztuczności manier dworskich. Sandrina też zdecydowanie opiera się natarczywym zalotom księcia, który aby odsunąć od siebie podejrzenia Clarice posadzającej go o niewierność, zapewnia narzeczonemu Sandriny możliwość pozostania we dworze, a nawet podczas groteskowej ceremonii (nie istniejącej u Favarta, podkreślającej znowu śmieszność obyczajów dworu) nadaje mu tytuł „Kawalera Zęba”. Dzięki staraniom dworzanina Fabia dochodzi wreszcie do miłosego spotkania Rinalda z Sandriną, ale skutek podstępu Clarice, która w odpowiednim momencie (przy zaciemnionej scenie) zastępuje Sandrinę, cel spotkania nie zostaje osiągnięty. Na jaw wychodzi niegodziwość księcia, a Sandrina znajduje okazję do definitywnego wykazania nieugiętej wierności swojemu narzeczonemu.

Znaczące jest zakończenie opery. Bohaterowie wiejscy czują się źle w środowisku dworskim, opuszczają je więc i wracają na wieś, gdzie ży-

<sup>11</sup> Zob. A. Iacuzzi, *The European Vogue of Favart. The Diffusion of the Opéra Comique*. New York 1932, s. 262—265. Libretto Favarta wydane zostało pt. *Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour. Comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, parodiées de „Bertolde à la cour”*. W zbiorze: *Théâtre de M. Favart, ou recueil des comédies, parodies et opéra-comiques*. T. 3. À Paris MDCCLXIII. Operę Favarta wystawiono w Austrii, Belgii, Holandii, Rosji, Danii, Anglii, Szwecji, Niemczech, m.in. w Dreźnie, w czasach saskich, gdzie też wydano jej tekst (zob. Estr. III 18), oraz w Warszawie w 1778 r. przez zespół teatru francuskiego kierowany przez Hamona. Zob. L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, s. 279.

cie jest wprawdzie surowe, ale swobodne i naturalne. W związku z tym śpiewają oni taki oto duet:

*Per selve e prati,  
Amati amando,  
Andrem cantando  
Con lieto core:  
Viva l'amore,  
La liberté 12.*

[Przez bory i łąki / Kochani kochając / Pójdziemy śpiewając / Z radosnym sercem: / Niech żyje miłość / Swoboda.]

Mimo nieprzypadkowego podobieństwa, jakie łączy akcję opery *La contadina in corte* z komedią *Le Caprice amoureux ou Ninette   la cour*, obydwie utwory r znia si  między sobą wyraźnie pod wzgledem charakteru, na co w badaniach nie zwrócono dotąd uwagi. Podczas gdy Favart rozwija przede wszystkim analiz  uczuć, w finezyjnych arietkach eksponując kokieteri  g wnej bohaterki, Goldoni k dziej zasadniczo nacisk na oceny moralne swoich postaci, wzmacnia satyryczno  w ujęciu  rodowiska dworskiego, m.in. przez wprowadzenie postaci i epizodów, których w komedii francuskiej nie ma. Są to wlasno ci libretta Goldoniego określające w dużej mierze cel i kierunek sygnalizowanych wyżej dążeń reformatorskich tego autora w zakresie opery komicznej.

Opera pt. *La contadina in corte* została teŹ wystawiona w Warszawie w 1781 r. (21 I i 28 II), najpewniej przez zespół opery wloskiej, skompletowany w okresie antreprizy Michała Bizestiego<sup>13</sup>. Z polskich Źródeł archiwalnych moŹna si  dowiedzieć, Źe tym razem kompozytorem opery by  na pewno Sacchini<sup>14</sup>. Nie wiadomo natomiast nic o autorze i ksztalcu jej libretta, którego nie udało się odnale <sup>15</sup>.

Z informacji o europejskich wystawieniach i wydaniach tekstu opery Sacchiniego wynika, Źe zyskała ona znacznie większą popularno  niŹ

<sup>12</sup> *La contadina in corte* (Rust—Goldoni), akt III, sc. 9.

<sup>13</sup> Cz   aktorów tego zespołu udała się w 1781 r. do Petersburga, gdzie weszła w skład przedsiębiorstwa, którym kierowali Mariano Mattei i Angiola Oreccia. Tam, z ich udziałem, opera Sacchiniego była zrealizowana prawdopodobnie w 1784 roku. Zob. R. Aloys Mooser, *Op ras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, jou s en Russie durant la XVIIIe si cle*. 2   d., revue et compl t e. Gen ve 1955, s. 33.

<sup>14</sup> Zob. *Inwentarz muzyki teatralnej JKMci spisana 1797, Operas italiens comiques*, pozycja 29. Archiwum Jabłońskie, rkps A/197. Wyd. w: K. Wierzbicka-Michalska, *Źródła do historii teatru warszawskiego*. Cz. 1. Wrocław 1951, s. 155.

<sup>15</sup> Libretto opery *La contadina in corte* znajdowało się w bibliotece teatru warszawskiego. Zob. *Katalog ksi zek teatralny, to jest komedi w, dram w i oper razem z muzyk  do uŹycia W. Ludwikowi Osi nskiemu oddanych w roku 1814*. Archiwum Jabłońskie, rkps A/203. Wyd. w: Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, cz. 2, s. 180.

opera Rusta. Jej przedstawienia premierowe miały miejsce w drugiej połowie w. XVIII w co najmniej 28 teatrach różnych krajów, a jej tekst włoski (którego autor nie jest znany), oraz jego przekłady na inne języki opublikowano ponad 10 razy (m.in. Rzym 1766, Wiedeń 1770, Ludwigsburg 1771, Londyn 1771 i 1782)<sup>16</sup>.

W porównaniu z librettem opery Rusta tekst opery Sacchiniego (w swojej pierwotnej wersji) został znacznie skrócony i przekształcony. Otrzymał formę dwuczęściową („*intermezzi per musica a quattro voci*”) — podczas gdy 3-aktowa opera Rusta miała konstrukcję typową dla *dramma giocoso* — i wprowadzał 4 postacie zamiast 7: Ruggiero, baron z Ciemnego Jeziora, amant Sandriny; Sandrina, wieśniaczka zakochana w Bercie; Berto, przebiegły wieśniak zakochany w Sandrinie; Tancia, wieśniaczka zakochana w Bercie. Inne zmiany dotyczyły biegu akcji, funkcji bohaterów i wymowy ideowej<sup>17</sup>.

W operze Sacchiniego hrabia Ruggiero (w ujęciu Rusta książe Rinaldo), który jest wolnego stanu w związku z wyeliminowaniem postaci zazdrosnej Clarice, zakochuje się w Sandrinie i ma wobec niej poważne zamiary. Epizod ze znalezieniem przez Sandrinę sakiewki z pieniędzmi (podrzuconej w lesie przez Ruggiera) ma ściślej określone znaczenie: służy do wykazania uczciwości dziewczyny, którą Ruggiero zabiera do swego dworu, gdzie ma ona stać się nie tylko damą, ale i jego żoną. Już we dworze stara się nauczyć ją (łagodnie i z wyrozumiałością) odpowiednich manier, gdyż pragnie, aby jego przyszła żona była osobą dobrze wychowaną. Gdy zazdrosna przyjaciółka Sandriny, Tancia, oskarża ją o nieszczerość i interesowność, Ruggiero postanawia poddać swoją narzeczoną jeszcze jednej próbie. Na jego prośbę Tancia, przebrana za mężczyznę, kusi Sandrinę obietnicami małżeństwa i podarunkami, ta jednak i tym razem wykazuje niewzruszoną stałość uczuć, co ostatecznie skłania Ruggiera do jej poślubienia.

Postać Sandriny nie uległa w operze Sacchiniego żadnym ważniejszym modyfikacjom. Pozostała Sandrina tą samą pozytywną bohaterką z ludu, wyposażoną w enoty (wierność, szczerłość, prostota, czułość), które w dobie Oświecenia propagowali niestrudzenie ideologowie mieszczańscy. Ale fakt, iż porzuca ona prymitywnego i gburowatego narzeczonego, Berta, i decyduje się wyjść za mąż za hrabiego, zmienia zasadniczo charakter opery Sacchiniego, nadając jej wymowę bardziej radykalną ze

<sup>16</sup> Informacje o wydaniach librett opery Sacchiniego zob. Iacuzzi, *op. cit.*, s. 260. — O. G. Th. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos, Printed before 1800*. T. 1. Washington 1914, s. 310.

<sup>17</sup> *La contadina in corte. Intermezzi per musica a quattro voci da rappresentarsi nel Nuovo Teatro alla Valle, il Carnevale dell'anno 1766*. [La musica è del Sig. Antonio Sacchini, Maestro di Cappella, Napoletano]. In Roma [1766]. Nella Stamperia di Ottavio Puccinelli posta nella strada detta Piè di Marmo.

społecznego punktu widzenia<sup>18</sup>. Mamy w tym wypadku do czynienia, podobnie jak w innej słynnej w XVIII w. operze *buffa*: *La serva padrona* Pergolesiego, z rodzajem awansu społecznego bohaterki niższego stanu, co w operze Sacchiniego jednak staje się możliwe nie dzięki sprytowi protagonistki, lecz dzięki jej walorom moralnym.

Wprowadzone do opery Sacchiniego w latach 1766—1770 kolejne zmiany nie naruszyły już zasadniczego biegu wydarzeń i sposobu rozwiązania akcji (np. w wydaniach wiedeńskich z lat 1767 i 1770 można zaobserwować dążenia do wyregulowania napięcia dramatycznego przez wydłużenie lub skrócenie partii recytatywowych, co w praktyce ówczesnej było rzeczą zupełnie normalną). W roku 1771 (opera była wówczas grana w Ludwigsburgu i Londynie) jej podstawą znów stało się oryginalne, 3-aktowe libretto Goldoniego, w którym podano, że muzyka Sacchiniego jest „całkiem nowa”. Powstała poza tym jeszcze trzecia wersja tekstu opery (wyd. Londyn 1782), 2-aktowa, ale wprowadzająca 6 zamiast 4 postaci. Wymienione wersje dzieła funkcjonowały co najmniej do 1794 roku<sup>19</sup>.

Tekst popularnej opery Sacchiniego został przełożony na różne języki, m.in. na język polski przez Wojciecha Bogusławskiego. W latach 1783—1792 był podstawą realizacji scenicznych utworu w wykonaniu polskiego zespołu Teatru Narodowego, ogłoszono go też drukiem<sup>20</sup>. Nie wiadomo dziś dokładnie, które libretto przełożył Bogusławski, można jednak stwierdzić na podstawie porównania z wymienionymi wydaniem tekstów opery Sacchiniego, że przekład ten jest najbliższy pierwszemu z nich (wyd. Rzym 1766).

Podobieństwo obu tekstów jest uderzające, widać je w układzie zdażeń, a nawet w kolejności i rodzaju kwestii wypowiedzianych przez postacie. Ale tekst Bogusławskiego ujawnia w niektórych planach także pewne różnice w stosunku do oryginału. Na charakter przynajmniej ważniejszych podobieństw i różnic warto zwrócić uwagę, bo mają one ścisły

---

<sup>18</sup> Małżeństwo arystokraty z chłopką, którego motyw wprowadziła opera Sacchiniego, było przeciwne „obyczajowości i prawom włoskim”. Pamiętał o tym C. Goldoni, gdy około połowy XVIII w. przerabiał powieść Richardsona *Pamela* na komedię. W swoich *Pamiętnikach* (Przełożyła M. Rzepińska. Warszawa 1958, s. 245) zanotował: „Lord w Londynie nie uwłacza stanowi szlacheckiemu poślubiając wieśniaczkę, patrycjusz wenecki natomiast, który żeni się z plebejką, pozbawia swe dzieci przywilejów patrycjuszowskich i traci one prawa publiczne związane z ich stanem”.

<sup>19</sup> *Annals of Opera*, tom 278.

<sup>20</sup> *Wieśniaczka u dworu. Opera we dwóch aktach z włoskiego tłumaczona, a przez aktorów J.K.M. Nadwornych na Teatrze Warszawskim reprezentowana*. W Warszawie, w Drukarni P. Dufour Konsyliarza Nadwornego J.K. Mości i Dyrektora Korpusu Kadetów, MDCCCLXXXV. Bibl. Ossolineum, sygn. XVIII-13052.

**WIESNIA CZKA**  
**U D W O R U**  
**O P E R A**  
**WE DWOCH AKTACH**  
**ZWŁOSKIEGO TŁOMACZONA,**  
*A przez*  
**AKTOROW J. K. M. NADWORNICH**  
**NA TEATRZE WARSZAWSKIM**  
**REPREZENTOWANA.**



**W W A R S Z A W I E**  
**w Drukarni P. Dufour Konfiliarza Nadworne-**  
**go J. K. Mości y Dyrektora Drukarni**  
**Korpusu Kadetów.**

---

M. DCC. LXXXV.

związek z istotnie ważnymi tendencjami działającymi na terenie literatury i teatru polskiego Oświecenia.

W tekście Bogusławskiego obserwujemy jedynie nieliczne próby wprowadzenia postaci i realiów polskich, co potwierdzałoby tezę o trudnościach z adaptowaniem na inne języki oper włoskich w związku z ich „hermetycznością” formalno-treściową oraz wysoką typizacją bohaterów i zdarzeń. Dlatego, można sądzić, tylko dwie z czterech postaci *Wieśniaczki u dworu* otrzymały imiona polskie (Bartek, Jagusia). W jednym z dialogów Bartek starając się oddalić niepożądanego gościa (Ruggiera) od Sandryny tłumaczy mu, iż aby ją znaleźć, powinien „przejsć przez Wisłę, przez Holendry<sup>21</sup>, a potem przez ugór”.

Bardziej przybliży operę do rzeczywistości polskiej język i styl tłumaczenia, który stanowi zarazem istotny element charakterystyki postaci. Tego rodzaju możliwości adaptacji polskiej opery Sacchiniego Bogusławski skwapliwie wykorzystał.

Sandryna, Jagusia i Bartek mieli mówić językiem zbliżonym do ludowego, co w praktyce sprowadziło się do wykorzystania niektórych właściwości ówczesnej polskiej mowy potocznej. Wypowiedzi Bartka, podkreślające jego nieokrzesanie i wiejską zadzierzystość, obfitują w przekleństwa, złożeczenia i zwroty gminne, jak: „takiego mu duba poplotę” (s. 11), „zjesz diabła” (s. 12), „tam do kata” (s. 12), „fryerko bezczelna” (s. 28), „w pysk dostałem jak w cymbał” (s. 32). W scenie 12 aktu I, bezsilnie rozżalony i rozgniewany Bartek, tak obiecuje zemścić się na niewiernej jego zdaniem Sandrynie:

O bestio! Sekutnico,  
Jędzo z piekła, czarownico,  
Jak cię samą kiedy złapię,  
Ślepie ci za to wydrapię. [s. 37]

Dążenia do nadania wypowiedziom Bartka charakteru ludowego nie zawsze są jednak konsekwentne, gdyż Bogusławski włącza do nich również zwroty sygnalizujące pewną kulturę wysławiania się: „już wszystko uczynię na taką obligacją” (s. 36) czy „trudno się już ekskuzować” (s. 93).

Charakter ludowy języka Sandryny jako reprezentantki wsi mamy tylko w scenach, w których odbywa się jej edukacja dworska. Wyrażenia, których używa, mają przede wszystkim na celu podkreślenie ujmującej prostoty tej postaci. Wachlarz nazywa ona „kawałkiem drzewa z papierem” (s. 65), a klejnoty „kamyczkami, co się błyszczą” (s. 57). Tego rodzaju zwrotów we włoskim tekście opery Sacchiniego nie znajdujemy. Język postaci „ludowych” w *Wieśniaczce u dworu* nie zawiera śladów

<sup>21</sup> Terminu „Holendry” użył Bogusławski w znaczeniu „wsie zakładane w XVII i XVIII w. w dorzeczu Warty i Wisły przez przybyszów z krajów protestanckich” — zob. *Słownik języka polskiego*. Pod redakcją W. Doroszewskiego. T. 3. Warszawa 1961, s. 92.

mazurzenia ani bardziej autentycznych formuł ludowych, podobnych do tych, z jakimi można później spotkać się w *Krakowiakach i Góralach*.

Wersję Bogusławskiego od oryginału odróżniają też zmiany w charakterze postaci, polegające na wyjaskrawieniu ich zasadniczych cech. Np. Berto z opery Sacchiniego, wiejski chłopak zakochany w Sandrinie, zazdrosny i nieokrzesany, w interpretacji Bogusławskiego jawi się nie tylko jako prostak i gbur, lecz także jako „okrutny i srogi”, nieuczciwy. W scenie 3 aktu I, po nieudanej próbie ukrycia przed hrabią informacji o miejscu zamieszkania Sandryny, Bartek aby go do niej zniechęcić, oczernia ją opowiadając o jej niestałości w uczuciach i o bałamutnym zachowaniu:

Tomasza, Łukasza,  
Jędrzeja, Macieja,  
Bernacha i Stacha,  
Stefana i Jana,  
I Pawła, i Gawła  
Głaskała, cackała,  
Smoktała, ściskała,  
Może coś się i WPanu dostanie,  
Jak już chłopów we wsi nie stanie. [s. 15]

Widząc w ręku Sandryny znalezione w lesie pieniądze (akt I, sc. 11), Bartek jest natychmiast przekonany, iż otrzymała je ona za to, że z hrabią „chodziła w krzewinę” (s. 30).

Dlaczego Bogusławski tak spotęgował negatywne cechy tej postaci? Jest prawdopodobne, że dostrzegł słabość motywacji w rozwiązaniu akcji, jakie proponuje opera Sacchiniego, i starał się lepiej uzasadnić decyzję Sandryny, która w końcu porzuca Bartka, aby wyjść za hrabiego, lub chciał (poprzez kontrast między Bartkiem a Sandryną) podkreślić mocniej sens moralny opery. W każdym razie dzięki takiej charakterystyce Bartek stał się najbarwniejszą, z dramatycznego punktu widzenia, postacią *Wieśniaczki u dworu*.

Trochę inaczej ukształtował Bogusławski postać głównej bohaterki, Sandryny, która już w oryginale skupia szereg cech pozytywnych, właściwych bohaterom XVIII-wiecznych dram mieszczańskich Diderota, Merciera i innych autorów. Jest krańcowo uczciwa, słucha głosu prawdziwych uczuć (przede wszystkim dlatego decyduje się na ślub z hrabią). Zalety te zostają ujawnione w następstwie wystawienia jej na próby, które przechodzi pomyślnie. Bogusławski w swoim tekście nie tylko wiernie oddaje wszystkie te rysy charakteru, lecz bardziej nasycy jej wypowiedzi sentymentalizmem. Jako przykład może służyć aria (akt I, sc. 14), w której Sandryna żałuje odtrąconego przez nią Bartka, podczas gdy w tekście oryginału opuszcza go raczej bez skrępowań. Podobny typ uczuć (nie występujących w wersji oryginalnej) zawiera „*recitativo* w muzyce” (akt II, sc. 9).

W ślad za oryginałem pozostawił Bogusławski w swoim tłumaczeniu bez zmian śmiały ze społecznego punktu widzenia i w dużej mierze utopijny motyw małżeństwa arystokraty (hrabia Ruggiero) z przedstawicielką wsi (Sandryna). Pojawienie się tego motywu w polskiej literaturze oświeceniowej, w której (zwłaszcza w utworach dramatycznych) można spotkać, jak się wydaje, co najwyżej motyw małżeństw chłopskich (np. w operach Bohomolca i Książnina), należy więc uznać za wypadek niezwykły.

Wreszcie, zgodnie z dążeniami niektórych autorów oświeceniowych, którzy starali się zwrócić uwagę społeczeństwa na stan chłopski, Bogusławski wzmocnił w *Wieśniaczce u dworu* oskarżenia dotyczące stosunku bogaczy do biedoty wiejskiej oraz zwiększył — przez zastosowanie elementów karykatury — siłę satyry w opisie postaci reprezentujących dwór. Świadczy o tym następujące zestawienie odpowiadających sobie fragmentów:

BERTO

*Semplicetta, ancora  
Non conosci la corte:  
Ciò avvien, perchè l'orecchi  
Chiudon nelle parrucche i cittadini  
Nè sentono il parlar de' contadini* <sup>22</sup>.

BARTEK

Oho, jużes ty wielka prostaczka, moja Sandryno. Nie znasz, jacy to są ludzie dworscy. Te wielkie peruki, te kiełbasy z włosów, które mają poskręcane, dlatego tylko noszą, aby nimi zatykali sobie uszy, a przeto głuchymi byli na prośby biednych nędzarzów. [s. 73]

Również w innej kwestii Bartka skierowanej do Sandryny, w tejże samej scenie 9 aktu II, znajdujemy oskarżenie bogatych, którego brak w oryginale:

I na cóż ci się te drogie kamienie przydadzą? A ci, co ich lekko chcą nabyć, wydzierają je drugim przez zdradę, filuterię albo niegodziwe małżeństwo. [s. 74]

Ostrzejsza krytyka okrucieństwa panów dworskich była w utworach polskiego Oświecenia zjawiskiem dość rzadkim. Przeważała w nich apologia sentymentalnej koncepcji „dobrego pana”, której śladów w *Wieśniaczce* nie znajdujemy. Spotykamy się natomiast w tym utworze z ujęciem satyrycznym obyczajów panujących w środowisku XVIII-wiecznych dworów. Np. dialog w scenie 3 aktu II, ukazującej Sandrynę otoczoną liczną służbą, gdy przymierza bogate i niewygodne stroje, został przez Bogusławskiego wzbogacony szczegółami, których u Sacchiniego brak:

SANDRYNA

A toż na co paskudzisz mnie tą cegłą?

SŁUŻĄCA

Rumieniec Pani robię. [s. 54]

<sup>22</sup> *La contadina in corte* (Sacchini), cz. II, sc. 6.



Jak wynika z przytoczonych wyżej przykładów, przystosowania do warunków polskich tekstu opery *La contadina in corte* dokonał Bogusławski przede wszystkim w sferze konstrukcji postaci oraz „ideologii” utworu. Zmiany, jakie wprowadził (mało widoczne bez porównania przekładu z tekstem oryginalnym), odpowiadały oświeceniowym dążeniom do wyeksponowania (zwłaszcza w dramie mieszczańskiej) bohaterów niższych stanów, wyposażonych w cnoty i uczucia zarezerwowane jeszcze w dużej mierze dla przedstawicieli stanu szlacheckiego.

Przełożony przez Bogusławskiego tekst opery Sacchiniego, zgodnie z ówczesnym sposobem wykonywania oper włoskich w języku polskim, przeznaczony był tylko w części do śpiewu. Do partii śpiewanych należały w akcie I: „introdukcja”, tercet, 7 arii i „finał”, a w akcie II: 6 arii, 2 „recitativa w muzyce”, „duetto” oraz „finał”. Opracowując te partie tłumacz starał się zapewnić im wartość poetycką i jak najlepiej przystosować je do muzyki wykorzystując aktualne możliwości polskiej fonetyki i wersyfikacji.

Arie, które śpiewają bohaterowie *Wieśniaczki u dworu*, mają dość zręczną formę wiersza przeważnie 8-zgłoskowego o urozmaiconych układach rymów, występującego w Oświeceniu, w utworach pieśniowych i śpiewanych, łatwych w odbiorze, jak np. niektóre wiersze miłosne, okolicznościowe, żartobliwe. W kilku wypadkach Bogusławski zastosował też z pomyslnym skutkiem wiersz o innej liczbie sylab, np. melodyjny 11-zgłoskowiec w sentymentalnej arii Hrabiego ze sceny 5 aktu I (arii tej nie ma zresztą w tekście oryginalnym):

Ah! powiedz mojej Sandrynie kochanej,  
Ze jej oczęta zadały mi rany.  
Ze w sercu moim wznieciła zapaly,  
Powiedz, że odtąd dla niej żyję cały,  
Ze gdzie tylko obrócę, tam wszędzie  
Ona mą duszą, bóstwem moim będzie. [s. 21]

Szukał Bogusławski bez wątpienia słów polskich w miarę możliwości brzmiących dźwięcznie w rymach i poza nimi, takich jak „oczęta”. „okrutną—smutną”, „dreczącą—wymęczą”. Na wartości muzycznej wierszy *Wieśniaczki u dworu* odbiło się natomiast ujemnie wyłączone stosowanie rymów żeńskich, zgodne z konwencją poetycką istniejącą w czasach stanisławowskich, które spowodowało osłabienie pulsującego intensywnie rytmu arii oryginalnych, charakteryzujących się przeplotem rymów żeńskich i męskich. W sumie śpiewane partie tekstu *Wieśniaczki* z pewnością nie przystawały do muzyki w tym stopniu co tekst oryginału. Rezultaty, jakie w tym zakresie osiągnął Bogusławski, posiadały głównie walor eksperymentów, które w dalszej perspektywie przyczyniły się do powstania tekstów oper polskich bardziej wartościowych pod względem artystycznym.