

Polonaise, which became part of his sonata, marked as Fw 7 by Margit Haider-Dechant in the *Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke*, which was probably performed during a public concert in the capital of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1792. The Polish dance must have made a great impression on the Austrian composer, as *Polonaise* in the form of a rondo reappeared in his musical output in the third movement of *Piano Concerto No. 1* op. 20, published in Paris nearly ten years later.

Neither Joseph Woelfl nor above mentioned *Piano Concerto* op. 20 are currently popular in Poland. Thus, I would like to have a closer look at the piece, paying particular attention to the third movement *Rondo à la Polonaise* and at the same time referring to the mutual inspirations of the Austrian and Prince Michał Kleofas Ogiński.

Keywords

Joseph Woelfl, Michał Kleofas Ogiński, polonaise, piano concerto, pianist

Edyta Grzywaczewska

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

***La buona figliuola* Carla Goldoniego a *Czekina albo cnotliwa panienka* Wojciecha Bogusławskiego¹**

„Pierwsza prawdziwa opera komiczna”² – tak Giuseppe Verdi napisał o *La buona figliuola* 5 października 1877 roku w liście do swojego przyjaciela i librecisty Arrigo Boita. Wielu muzykologów podkreśla też, że jest to dzieło poprzedzające wielkie *opere buffe* Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioacchina Rossiniego. Opera Carla Goldoniego i Niccolò Piccinniego stała się tak słynnym dziełem w XVIII wieku, że wszystkie teatry operowe chciały mieć ją w swoim repertuarze. Nawet Stanisław August Poniatowski zażyczył sobie, aby *La buona figliuola* została zaprezentowana podczas jego koronacji. Nic więc dziwnego, że Wojciech Bogusławski przetłumaczył ją na język polski i w 1782 roku wystawił jako *Czekinę albo cnotliwą panienkę* na deskach Teatru Narodowego.

Carlo Goldoni

Autorem libretta *La buona figliuola* jest jeden z najwybitniejszych komediopisarzy włoskich – Carlo Goldoni. To wielki re-

- ¹ Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.
- ² „[...] vera prima opera buffa *Cecchina*”; Giuseppe Verdi, list z 5 października 1887 roku do Arrigo Boito, cyt. za: *Carteggio Verdi-Boito*, red. M. Medici, M. Conati, t. 1, Parma 1978, s. 130.

formator teatru włoskiego, a jego sztuki do dziś znajdują się w repertuarze teatrów włoskich – i nie tylko. Pisarz urodził się w 1707 roku w Wenecji, mieście słynącym z teatru i kolorowych maskarad. Goldoni w swoich *Pamiętnikach* pisał: „Urodziłem się wśród tego rozgwaru, wśród tej bujności. Czyż mogłem nie lubić widowisk? Czyż mogłem nie pokochać wesołości?”³. Pisarz wiele podróżował, poznając kulturę różnych regionów Włoch. Mimo że miał wykształcenie prawnicze, poświęcił się komediopisarstwu, które pociągało go od dzieciństwa. Współpracował z grupami teatralnymi Giuseppe Imera i Girolama Medebacha, zajmującymi się *commedia dell'arte*⁴. Carlo Goldoni zreformował ów gatunek. Najważniejsze były dla niego: naturalność i prawdopodobieństwo. Aktorzy mieli zachowywać się na scenie przekonująco, realistycznie, bez sztuczności. Goldoni odrzucił maski aktorów, improwizację oraz charakterystyczne typy postaci, zastępując je tak zwanymi charakterami. Bohaterowie mieli teraz jasno określone cechy, nie używali już dialektów i standardowych gagów, czyli *lazzi*, co było typowe dla masek *commedia dell'arte*.

Carlo Goldoni zmarł w 1762 roku, zostawiając po sobie ponad dwieście dzieł dramatycznych, wśród których znalazło się 55 librett do *drammi giocosi per musica*, sześć do *drammi per musica* i piętnaście *intermezzi comici*. Carlo Goldoni współpracował z największymi włoskimi kompozytorami, w tym z Baldassarem Galupim (dwadzieścia oper), Niccolò Piccinnim (pięć oper) i Domenico Cimarosą (cztery opery). Ponadto na podstawie jego librett opery pisali: Antonio Vivaldi (*Aristide*), Joseph Haydn (*Il mondo della luna*, *Lo speziale*) oraz Wolfgang Amadeusz Mozart (*La finta semplice*). Najważniejszym librettem operowym Goldoniego stała się *La buona figliuola*. Goldoni napisał ją w 1756 roku dla Teatro Ducale w Parmie i opublikował pod swoim arkadyjskim pseudonimem – Polisseno Fegeio. Temat do swojego dzieła zaczerpnął z powieści epistolarnej Samuela Richardsona *Pamela, or Virtue Rewarded*. Opera *La buona figliuola* z muzyką neapolitań-

3 C. Goldoni, *Pamiętniki*, tłum. M. Rzepińska, Warszawa 1958, s. 10.

4 *Commedia dell'arte* – typ produkcji teatralnej popularny w XVI wieku, wywodzący się ze średniowiecznych błazeńskich popisów histrionów i szarlatanów. Opierała się na improwizacji. Jej bohaterami były maski – charakterystyczne typy postaci, takie jak Starzec, Doktor, Służący, Zakochani i Kapitan, które miały określone cechy fizyczne i psychiczne oraz typowy repertuar gagów słownych (tak zwane *lazzi*) i sztuczek zręcznościowych; Por. K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008, s. 182–183.

skiego kompozytora Egidia Duniego została wystawiona w marcu 1756 roku w Parmie, jednak nie odniosła większego sukcesu. Dopiero to samo libretto z muzyką Niccolò Picciniego zyskało europejską sławę. W tej postaci dzieło miało prapremierę w Rzymie, 6 lutego 1760 roku w Teatro delle Dame. Premiera zakończyła się ogromnym sukcesem, a opera podbiła całą Europę, przynosząc sławę zarówno Goldoniemu, jak i Picciniemu.

La buona figliuola – streszczenie

Ogrodniczka Cecchina pracuje w ogrodzie, kiedy zjawia się zakochany w niej Mengotto. Mężczyzna wyznaje jej miłość, jednak zostaje odrzucony. Następnie do dziewczyny przychodzi Markiz, który także mówi o swoich uczuciach i prosi o wzajemność. Speszona dziewczyna, nie chcąc odkryć przed swoim panem miłości do niego, ucieka. Ten szuka pomocy u Sandriny, biorąc służącą za przyjaciółkę Cecchini. Zazdrosna i zawistna dziewczyna postanawia nie dopuścić do ślubu, mówi wszystko Kawalerowi Armidoro, który przekazuje informacje swojej narzeczonej i zarazem siostrze Markiza – Lucindzie. W tym momencie zaczyna się cała intryga. Przesadnie dbająca o dobro rodu Markiza, nie chcąc dopuścić do mezaliansu, postanawia pozbyć się ogrodniczki. Wtedy pojawia się niemiecki żołnierz Tagliaferro, poszukujący córki niemieckiego barona, który dwadzieścia lat temu podczas wędrówki wojennej zostawił swoją córkę pod opieką jednego z włoskich panów. Okazuje się, że tą dziewczyną jest Cecchina, a jej imię tak naprawdę brzmi Mariandel. Teraz już nic nie stoi na przeszkodzie ślubowi z Markizem. Opera kończy się zaręczynami, zgoda wszystkich bohaterów oraz powszechną pochwałą miłości.

Fenomen dzieła

Opera o ogrodniczce, która zostaje panią, szybko stała się jednym z najpopularniejszych utworów tego typu w Europie. Prawdopodobnie grano ją nawet w Pekinie!⁵ W ciągu kilku lat podbiła nie tylko Italię, ale też cały kontynent. Dzieło wystawiane było w: Barcelonie (1760), Pradze (1762), Brunszwiku (1763), Wiedniu (1764), Dreźnie

5 Por. P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, N-Ż, Kraków 2008, s. 95; C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, t. 1, Milano 1990, s. 439–446.

(1765), Warszawie (1765), Londynie (1766), Berlinie (1768), Mannheimie (1769) i Paryżu (1771). Liczne teatry operowe przedstawiały ją po kilkakroć w kolejnych sezonach, zabiegając o najlepszych śpiewaków. Opera była też tłumaczona m.in. na język angielski (*The Accomplish'd Maid*; Londyn, Covent-Garden, 1767, 1773, 1777, 1781), niemiecki (*Das gute Mädchen*; Mannheim, 1769; Lipsk 1778) i francuski (*La bonne fille*)⁶. Co ciekawe, powszechną praktyką ówczesnych teatrów było ingerowanie w oryginalny kształt dzieła, zarówno w warstwę tekstową, jak i muzyczną. Libretta dostosowywano najczęściej do możliwości zespołu śpiewaczego, zatrudnionego w danym teatrze, ale też do gustów antrepreneurów czy mecenasów. Wielu z nich argumentowało, że działali tak, „aby tę operę uczynić przyjemniejszą”, jak napisał Domenico Guardasoni na afiszu warszawskiej prapremiery opery *Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni*, usprawiedliwiając liczne ingerencje w dzieło Lorenza da Pontego i Wolfganga Amadeusza Mozarta⁷. Tak więc każde wznowienie włoskiej opery wiązało się z licznymi zmianami, tak w warstwie słownej, jak i muzycznej.

Tak wielkie zainteresowanie, obecność w repertuarze największych scen operowych świata, a także ingerencje w tekst opery i liczne przeróbki świadczą jedynie o popularności sztuki i chęci przybliżenia jej szerszej publiczności. *La buona figliuola* była dziełem niezwykle znanym i lubianym przez licznych artystów oraz władców, w tym przez samego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Opera o ogrodnicze zdobyła tak wielką popularność, że „imię bohaterki zyskało znaczenie symbolu, a nazwę „czekina” nadawano nawet częściom damskiej garderoby – kapelusom czy rękawiczkom”⁸.

6 Daty i miejsca premier za: C. Sartori, dz. cyt., s. 439–446; autor nie podaje informacji o francuskiej wersji opery Piccinniego, jednak według *The New Grove Dictionary* taki właśnie nosiła tytuł; zob. M. Hunter, *Buona figliuola, La* [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Stanley, t. 3, London 1992, s. 641.

7 Afisz warszawskiej premiery opery *Don Giovanni o sia il Dissoluto punito* Mozarta, opublikowany przez Adama Münchheimera, *Don Żuan*, „Wiadomości Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 20 (4–16 lutego), s. 216, cyt za: A. Żórawska-Witkowska, *Wokół polskiej prapremiery Il Dissoluto punito, o sia il Don Giovanni W.A. Mozarta* (Warszawa, 14 października 1789) [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i teraźniejszości*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 482.

8 G. Wiśniewski, *Czekina* [w:] *Leksykon postaci operowych*, Kraków 2006, s. 41.

Teorie przekładu w osiemnastowiecznej Polsce

Tak jak libretta włoskie z poszczególnych wystawień opery różnią się między sobą, tak też można znaleźć wiele ciekawych różnic między ich tłumaczeniami na język polski. W naszym kraju w epoce stanisławowskiej powszechną praktyką były adaptacje dramatów włoskich, francuskich, niemieckich czy angielskich. Czynniono to, aby dzieła wielkich poetów i dramaturgów stały się zrozumiałe dla ogółu Polaków. Uważano też, że przekłady literatury obcej pomogą „szybciej niż pisarstwo rodzime nadrobić opóźnienia w rozwoju kultury”⁹, a zatem przyczynią się do rozwoju narodowego piśmiennictwa. Do ówczesnych obiegowych formuł należy nawet określenie pracy tłumacza jako „przysługi ojczyźnie”¹⁰. Ponadto naczelnym postulatem oświeconych działaczy i artystów stało się wychowywanie Polaków, stąd też dzieła przekładane na język polski pełne są morałów. Realia utworu dostosowywano do miejscowych warunków, spolszczano imiona czy nazwy posiłków. Dbano także, by bohaterowie „nie razili polskiego widza obcą mentalnością i sposobem bycia”¹¹.

Literacki program translacji i przystosowywania dzieł do polskich realiów najpełniej przedstawił książę Adam Kazimierz Czartoryski. Pisał, że bohaterowie ukazani w polskiej rzeczywistości będą bliżsi widzom, a ich przygody i wszelkie intrygi staną się łatwiejsze i przyjemniejsze do przyswojenia. Aby dialogi stały się bardziej naturalne, Czartoryski zezwalał w nich na prozę. W ten sposób w operze *recitativi secchi* zostały zamienione na partie mówione, dając przy tym okazję do wprowadzenia dialogów rozbudowanych bardziej niż w oryginale. Dzięki temu pozbawione akompaniamentu muzycznego rozmowy bohaterów stały się naturalniejsze i swobodniejsze¹².

Z tych wszystkich reguł korzystał dyrektor Teatru Narodowego, Wojciech Bogusławski, który w swoim dorobku tłumacza ma ponad osiemdziesiąt adaptacji. Wśród nich znalazła się *La buona figliuola*,

9 J. Ziętarska, *Przekład – adaptacja* [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 477.

10 Tamże.

11 Tamże, s. 480.

12 Por. A.K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii Panna na wydaniu* [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 114.

wystawiona przez polski zespół pod tytułem *Czekina albo cnotliwa panienska*.

Czekina albo cnotliwa panienska Bogusławskiego

Czekina albo cnotliwa panienska była odpowiedzią Wojciecha Bogusławskiego na trend panujący w epoce oświecenia, polegający na tłumaczeniu dzieł obcych, w tym oper włoskich na języki narodowe. W 1765 roku odbyła się polska premiera włoskiej wersji opery. Sprowadzony przez Karola Tomatisa, na życzenie Stanisława Augusta Poniatowskiego, zespół śpiewaczy na czele z Cateriną Ristorini sprawił, że opera o ogrodnicze stała się niezwykle popularna także w Warszawie. Niespełna dwadzieścia lat później Wojciech Bogusławski wystawił na deskach Teatru Narodowego polską operę „z muzyką sławnego pana Piccinni”¹³.

Nie wiadomo, kiedy dokładnie miała premierę *Czekina albo cnotliwa panienska*. Nie zachował się afisz, nie znamy doniesień z pierwszego wystawienia opery. Wiadomo jedynie, że premiera odbyła się w 1782 roku. Rok później libretto opery zostało wydane w warszawskiej drukarni Piotra Dufoura. Nie zachowały się informacje dotyczące obsady. Jedyńm śpiewakiem, o którego udziale w sztuce wiemy, jest Wojciech Bogusławski. Wykonywał, jak to miał w swoim zwyczaju, partię *basso buffo caricato*, czyli Tagliaferra, a w polskiej wersji – Derdonnera. Wiadomo natomiast, że opera była wystawiana w 1783 roku i wznowiona w latach 1790–1792.

Opera *Czekina albo cnotliwa panienska*, podobnie jak jej pierwowzór, jest trzyaktowa. Akcja dzieła została przeniesiona z Włoch do podwarszawskiej wsi, a występujący w nim bohaterowie otrzymali polskie imiona: Marchese della Conchiglia to Hrabia, który nie jest bratem Markizy Lucindy, lecz siostrzeńcem Hrabiny Pysznickiej; wieśniak Mengotto zamienił się w ogrodnika Błażeja; służąca Sandrina to ogrodniczka Basia; pokojówkę Paoluccię zastąpił służący Hrabiny – Johan; niemiecki żołnierz zmienił imię z „Tagliaferro”, co po włosku oznacza „ciąć żelazo”, na „Derdonner”, po niemiecku „grzmot”, „błyskawica”, i, podobnie jak w oryginale, jest to bohater dodający do swoich wypowiedzi wiele germanizmów. Imienia tytułowej bohaterki Bogusławski nie zmienił,

¹³ Strona tytułowa polskiego tłumaczenia opery *Czekina albo cnotliwa panienska*, Warszawa 1783.

jedynie je spolszczył, natomiast dodał do obsady nową postać – w trzecim akcie pojawia się ojciec tytułowej Czekiny – pułkownik von Wilfort.

Zmiany w obsadzie poskutkowały aktualizacjami w liczbie scen i arii. Hrabinę Pysznicką pozbawiono jednej arii, Johan w stosunku do Paolucci stracił dwie. Jeśli chodzi o główną bohaterkę, to utrata jednej z jej arii zrekompensovana została dodaniem innej. Także nowa postać – baron von Wilfort – otrzymał jedną arię. W kwestii scen zbiorowych: tak jak w oryginale są to dwa kwintety w zakończeniach pierwszego i drugiego aktu oraz *tutti* wszystkich bohaterów w finale opery. Pod względem układu wersów i rymów wydają się one tożsame z oryginałem. Wyjątkiem jest ostatnie ogniwo finału, wychwalające potęgę miłości, które z ośmiowersowego *tutti* zmieniło się w duet Hrabiego z Czekiną, powtórzone przez wszystkich bohaterów. Wszystkie arie zostały przetłumaczone w sposób poetycki, trzy z nich jednak otrzymały nowy tekst literacki o podobnym ładunku emocjonalnym, choć przedstawiający inne zdarzenia i uczucia. Ceniony italianista i znawca Goldoniego, Krzysztof Żaboklicki, ocenia tłumaczenie Bogusławskiego jako bardzo dobre, chociaż za wadę poczytuje to, że częściowo zostało ono napisane prozą¹⁴. Dyrektor Teatru Narodowego z pewnością „byłby w stanie przełożyć wierszem na język polski łatwe dialogi i monologi z libretta Goldoniego tak, jak to zrobił z ariami, które są bardzo dobre”¹⁵. Jednak recytatywy u Bogusławskiego zostały skonstruowane celowo jako partie mówione, aby pozbawione rymów i poetyckości wydawały się bardziej naturalne. Według Żaboklickiego na szczególną uwagę zasługują tłumaczenia czterech arii: Cecchiny/Czekiny *Che piacer che bel diletto* (I, 1), Markizy Lucindy/Hrabiny Pysznickiej *Che superbia maledetta* (I, 10), Markiza/Hrabiego *È pur bella la Cecchina* (I, 5) oraz Tagliaferra/Derdonnera *Ah, come tutto je consolar* (III, 7).

Ogólny układ i chronologia fabuły zostały zachowane. Usunięto jednak scenę porwania Czekiny, o którym dowiadujemy się z monologu Błażeja. Dodana została też scena pisania listu barona von Wilforta do Hrabiego oraz moment jego spotkania z Hrabią i córką. Zmieniono także przyczynę całej intrygi – problemem jest nie tylko to, że megalians może zniszczyć dobre imię rodziny Hrabiny, lecz również zazdrość

¹⁴ Por. K. Żaboklicki, *Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane* [w:] *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, red. M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński, Warszawa 1984, s. 134.

¹⁵ Tamże, s. 134.

Basi z powodu wybrania przez Hrabiego Czekiny oraz zemsta Johana, którego zaloty główna bohaterka odrzuciła.

Ponadto w librecie obecne są liczne aluzje do historii Polski i Saksonii, które w latach 1697–1763 miały wspólnych władców. Oprócz nawiązań do rzeczywistości polskiej w swoim tłumaczeniu Bogusławski zawarł też nowe dla większości rodaków idee oświeceniowe. Przykładem może być wypowiedź ogrodnika Błażeja. Ten, namawiając Czekinę do małżeństwa, wygłasza pochwałę dla pana domu, który jest „dobry, kochają go wszyscy poddani bo i on ich też kocha”¹⁶. W innym miejscu postępowy Hrabia mówi: „Gdyby Przodkowie moi żyli w tym wieku, gdyby umieli myśleć jak rozum i cnota, a nie przesady i pycha każe, przyznaliby to, że nie jestem tak głupi, jak oni byli”¹⁷. Bohater jawi się zatem jako człowiek oświecony, dla którego dobre urodzenie nie jest najwyższą wartością.

Ponieważ partytura polska nie zachowała się, można tylko domyślać się, jaki miała układ. Na podstawie polskiego libretta możliwe jest jednak odtworzenie jej kształtu. Porównując polski tekst z włoskim oryginałem, można zauważyć, że Bogusławski, dokonując zmian w librecie, niewiele musiał odmienić samą partyturę. Dyrektor teatru pozostawił bez zmian układ opery i główny plan dramatyczny. Mógł też zachować uwerturę rozpoczynającą dzieło. Najważniejszą różnicą jest obecność partii mówionych w polskiej wersji. Wszystkie recytatywy *secco* zostały usunięte, co stworzyło pole dla swobodniejszych i bardziej rozwiniętych rozmów bohaterów. Nieznacznie zmodyfikowano liczbę arii, co wiąże się między innymi ze zmianami poczynionymi wśród bohaterów. Zostały one przetłumaczone w sposób poetycki, jednak zachowano układ sylab i wersów, co zdaje się sugerować, że wykonywane były z oryginalną muzyką.

Kompozytor-aranżer, odpowiedzialny za przystosowanie muzyki Picciniego do polskiego tekstu, nie ingerował więc mocno w oryginalną partyturę. Najtrudniejszym zadaniem było przystosowanie polskich wierszowanych arii, z inną akcentuacją oraz układem rymów, do muzyki neapolitańskiego kompozytora. Jednak po dłuższym zastanowieniu i przeanalizowaniu kilku z nich można stwierdzić, że dostosowanie tekstu do muzyki nie było takie trudne. Tłumaczenia Bogusławskiego

¹⁶ Partia mówiona Błażeja (I, 2).

¹⁷ Partia mówiona Hrabiego (I, 13).

są bardzo dobrze dopasowane do muzyki Picciniego, co nietrudno sprawdzić, podkładając polski tekst do melodii arii (patrz Przykład 1).

Przykład 1. Fragment partii sopranu z arii *Una povera ragazza*. Opracowano na podstawie: IMSLP

<i>Una povera ragazza, padre e madre che non ha, si maltratta, si strapazza... questa è troppa crudeltà. Sì, signora, sì, padrone, che con vostra permissione voglio andarmene di qua. Partirò... me ne andrò a cercar la carità. Poverina... la Cecchina, qualche cosa troverà. Sì, signore, sì, padrona, so che il ciel non abbandona l'innocenza e l'onestà</i> ¹⁸ .	Biedną dziewczynę ubogą, Bez rodziców, bez krewieństwa, Tak znieważać, dręczyć srogo Jest to nadto okrucieństwa! Tak, ma Pani... tak, mój Panie, Już się wiecznie stąd oddalę, Chętnie przyjmę to wygnanie, Na wszystko się podam stale, Pójdę szukać użalenia, Ach! może Czekina biedna Dostanie przecie schronienia! Tak, Pani, niebo to zjedna: Że niewinność opuszczona Nigdy nie będzie zgnębiona! ¹⁹
--	--

Wnioski

Porównując ze sobą libretta opery *La buona figliuola* oraz *Czekina albo cnotliwa panienska*, nie sposób nie zauważyć znacznych zmian wprowadzonych przez Wojciecha Bogusławskiego. Różnice można wskazać już w samej konstrukcji libretta, w liczbie scen, ustępów solowych czy bohaterów. Charaktery poszczególnych osób dramatu także zostały rozbudowane dzięki wprowadzeniu partii mówionych zamiast recytatywów *secco*. Arie oraz sceny zbiorowe przetłumaczono wierszem w sposób poetycki, często bardzo wiernie w stosunku do oryginału. Bogusławski zaingerował mocno w fabułę dzieła, usuwając bohaterów i wprowadzając nowych, a także przystosowując libretto do realiów polskich, co było podyktowane ówczesnymi regułami przekładu dzieł dramatycznych sformułowanymi przez księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego w przedmowie do komedii *Panna na wydaniu*. Zastosowanie partii mówionych, jak to się działo w powszechnej praktyce przy tworzeniu oper polskich, nie wprowadziło wielu zmian w muzyce opery. Zostały wykreślone *recitativi secchi*,

¹⁸ Cyt. za: <http://www.librettidopera.it/zpdf/cecchina.pdf> [dostęp: 29.06.2014].

¹⁹ Transkrypcja na podstawie: C. Goldoni, *Czekina albo Cnotliwa panienska, Opera...*, Warszawa 1783, s. 28–29, [online] <http://polona.pl/item/1243637/4/> [dostęp: 29.06.2014].

a także zredukowano liczbę arii z dwudziestu czterech do szesnastu. Bogusławski dopisał też dwie nowe – dla Czekiny oraz Wilforta.

Czekina albo cnotliwa panienska to zatem nie tylko tłumaczenie opery Goldoniego i Piccinniego na język polski, lecz również jej twórcza adaptacja. Można przypuszczać, że Bogusławski jako tłumacz, ale też reżyser przedstawienia, korzystał z partytury opery *La buona figliuola* wystawionej w Warszawie w 1765 roku. Wydaje się także, że znał libretto oryginalne, gdyż kreując nową postać ogrodnika Johana, wykorzystał partie Paoluccii, usunięte w wersji warszawskiej. Możliwe też, że zainspirowany wiedeńską wersją opery usunął postać Kawalera Armidoro, uznając jego obecność za zbędną. Mimo iż Wojciech Bogusławski, tłumacząc i adaptując libretto Carla Goldoniego, dokonał licznych ingerencji w pierwotny kształt opery, wciąż było to dzieło „z muzyką sławnego pana Piccinni”²⁰.

La buona figliuola przez niektórych uznawana była za pierwszą prawdziwą operę komiczną przed Mozartem i Rossinim. Szkoda, że tak niewiele wiadomo o polskiej premierze oraz o recepcji dzieła. Zachowała się tylko krótka notatka z afisza z 2 maja 1790 roku z informacją, że była to „sztuka dawniej w stolicy ulubiona, z ślicznym dialogiem i naturalną muzyką”²¹. Prawdopodobnie *Czekina albo cnotliwa panienska* podbiła serca publiczności tak samo, jak zrobiła to w 1765 roku *La buona figliuola*. Należy zatem żałować, że nie zachowała się warszawska partytura i nie można usłyszeć dzieła w jego polskiej adaptacji.

Bibliografia

- Bernacki L., *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1–2, Lwów 1923, przedruk Warszawa 1979.
- Goldoni C., *Czekina albo cnotliwa panienska. Opera z włoskiego tłumaczona we trzech aktach z muzyką sławnego pana Piccini y przez aktorów narodowych J. K. M. na teatrze warszawskim reprezentowana*, Warszawa 1783, Biblioteka Narodowa (BN SD XVIII.1.1079; BN mf. 49754) (*Teatr Polski czyli Zbiór Komedii, Dram i Tragedii*, t. 54).

²⁰ Strona tytułowa polskiego tłumaczenia opery *Czekina albo cnotliwa panienska*, Warszawa 1783.

²¹ L. Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1–2, Lwów 1923, Warszawa 1979, s. 247–385.

- Goldoni C., *La buona figliuola puta, 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*, Warszawa 1765, Warszawa, Biblioteka Narodowa (BN SD XVIII.1.3290; BN mf. 85789).
- Goldoni C., *La buona figliuola*, Roma 1760, Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica (IT\ICCU\UBO\2819102).
- Goldoni C., *La buona figliuola*, Vien 1764, Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica (IT\ICCU\MUS\0008142).
- Goldoni C., *Pamiętniki*, przeł. M. Rzepińska, Warszawa 1958.
- Hunter M., *Buona figliuola*, La [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, t. 3, red. S. Stanley, London 1992.
- Klimowicz M., *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765–1767*, Warszawa 1962.
- Łukaszewicz J., *Carlo Goldoni w polskim oświeceniu*, Wrocław 1997.
- Oświeceni o literaturze. *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993.
- Richardson S., *Pamela, or Virtue rewarded*, red. T. Keymer, A. Wakely, New York 2008.
- Sartori C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, t. 1–2, Milano 1990.
- Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967.
- Żaboklicki K., *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984.
- Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008.
- Żaboklicki K., *Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane* [w:] *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, red. M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński, Warszawa 1984.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.
- Żórawska-Witkowska A., *Opera w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku. Od dworskiego teatru Augusta III do publicznego teatru Stanisława Augusta Poniatowskiego (organizacja i repertuar)* [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska, Poznań 2000.
- Żórawska-Witkowska A., *Wokół polskiej prapremiery Il Dissoluto punito, o sia il Don Giovanni W.A. Mozarta (Warszawa, 14 października 1789)* [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i teraźniejszości*, red. Z. Skowron, Kraków 2007.

Abstract

La buona figliuola by Carlo Goldoni and *Czekina or a Virtuous Maid* by Wojciech Bogusławski

La buona figliuola (*The Accomplish'd Maid*) is an opera buffa in three acts by Niccolò Piccinni and Carlo Goldoni. The librettist based his text on Samuel Richardson's novel *Pamela, or Virtue Rewarded*. It was performed for the first time at the Teatro delle Dame, Rome on 6th February 1760 with an all male cast. It was a big success and *La buona figliuola* took Europe by storm. Every European opera house had this opera in its repertoire. The performances were in: Barcelona, Prague, Vien, Dresden, London, Berlin, Mannheim and Paris. This opera was probably performed even in Beijing by Jesuits in 1778.

La buona figliuola was so popular in Europe that Stanisław August Poniatowski, the King of Poland, wished it for his coronation ceremony. The performance took place at the National Theatre on 7th August 1765, just five years after the world premiere. This opera was also very popular in Warsaw. People loved the story of a simple and good maid Cecchina. Seventeen years later, Wojciech Bogusławski, the director of the National Theater, translated and adapted Goldoni's opera and named it *Czekina albo cnotliwa panienska* (*Czekina or a Virtuous Maid*). He performed it in 1782 with big success.

First of all, the article describes the historical context of the creation of libretto – the Carlo Goldoni's biography. Next, it presents the story of maid Cecchina and the phenomenon of the description of the Polish theories of translation from the 18th century, the Polish version of the opera – *Czekina or a Virtuous Maid*, is presented. Finally, two versions of the libretto – the Goldoni's and the Bogusławski's, are compared.

Keywords

Carlo Goldoni, Wojciech Bogusławski, the National Theater, libretto, opera buffa