

# Ewa Bogula

UNIwersytet Warszawski

## Polski epizod w działalności artystycznej pianisty i kompozytora Josepha Woelfla<sup>1</sup>

W niniejszym artykule przybliżono postać austriackiego pianisty i kompozytora, Josepha Woelfla, oraz jego związki z Rzeczpospolitą na przykładzie *Koncertu fortepianowego G-dur* op. 20. Zarówno Woelfl, jak i jego dzieło, są dziś w Polsce właściwie nieznane. W związku z takim stanem rzeczy chciałabym przyjrzeć się bliżej tej kompozycji ze szczególnym uwzględnieniem części III *Rondo à la Polonaise* oraz podjąć próbę przedstawienia wzajemnych relacji i inspiracji Austriaka i księcia Michała Kleofasa Ogińskiego.

Joseph Woelfl urodził się 24 grudnia 1773 roku w Salzburgu i tam też rozpoczął swoją muzyczną edukację<sup>2</sup>. Wiadomo, że już w wieku siedmiu lat wystąpił jako skrzypek podczas publicznego koncertu w tym mieście<sup>3</sup>. Gdy ukończył dziesięć lat, został uczniem tamtejszej szkoły – Kapellhaus. Kształciła ona młodzież w zakresie śpiewu chóralnego, gry na skrzypcach, fortepianie i organach. Zatrudniała najwybitniejszych w mieście muzyków, w tym Michaela Haydna oraz Leopolda Mozarta.

- 1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.
- 2 R. Baum, *Joseph Wölfl (1773–1812) Leben, Klavierwerke, Klavierkammermusik und Klavierkonzerte*, Kassel 1928, s. 8.
- 3 M. Haider-Dechant, *Joseph Woelfl Verzeichnis seiner Werke*, Wiedeń 2011, s. XVII–XVIII.

Ewa Bogula – Polski epizod w działalności artystycznej [...] Josepha Woelfla

Oprócz regularnej nauki, jaką pobierał Joseph Woelfl w Kapellhaus, z listów Leopolda Mozarta oraz jego córki Marii Anny dowiadujemy się, że w latach 1783–1787 uczęszczał on także na prywatne lekcje w domu rodziny Mozartów. Jego nauczycielem skrzypiec był Leopold Mozart, a Maria Anna prawdopodobnie udzielała chłopcu lekcji gry na fortepianie. Jej właśnie zadedykował powstałe parę lat później w Wiedniu *Trois Sonates pour le Forte-piano seul* op. 3<sup>4</sup>.

Po śmierci Leopolda Mozarta siedemnastoletni Woelfl po raz pierwszy opuścił rodzimny Salzburg i udał się śladami Wolfganga Amadeusza Mozarta do Wiednia. Niestety nie wiemy dokładnie, jak wyglądały relacje między młodym muzykiem a mistrzem klasycyzmu. Autorka katalogu dzieł wszystkich Woelfla, Margit Haider-Dechant przypuszcza, że to właśnie Wolfgang Amadeusz polecił Josepha księciu Michałowi Kleofasowi Ogińskiemu, w służbie którego młodzieniec spędził około 15 miesięcy w latach 1791–1792<sup>5</sup>. Informacja ta, choć niepotwierdzona, powtarza się wielokrotnie w literaturze przedmiotu<sup>6</sup>. Książę Ogiński znał osobiście wielu muzyków – instrumentalistów, ale także największych mistrzów kompozycji, m.in. Josepha Haydna. W Wiedniu odbył wizytę, podczas której mógł być obecny również Wolfgang Amadeusz Mozart „jakieś trzy lata przed jego śmiercią”<sup>7</sup> (tj. zapewne w 1788). Na podstawie wspomnień księcia, wskazujących na jego rozległe kontakty z ówczesną elitą ze świata muzyki, można wysnuć hipotezę, że mógł on poznać kogoś z otoczenia kompozytora, kto pośredniczyłby we wspomnianej często rekomendacji, jaką to „klasyk wiedeński” miał wystawić Woelflowi przed jego zatrudnieniem u Ogińskiego.

Książę jeszcze wiele lat później w *Listach o muzyce* nader pochlebnie wspominał Woelfla jako swojego pedagoga:

Woelfl był w mojej służbie w ciągu jakiś 15 miesięcy w Warszawie, w latach 1791 i 1792. Później dał się poznać bardzo korzystnie w Paryżu, Londynie

- 4 *Gewidmet Mme. Anne de Sonnenburg, née Mozart*, wyd. J. Traeg, Wiedeń 1796; zob. M. Haider Dechant, dz. cyt., s. 33.
- 5 M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. XXII–XXIII.
- 6 Woelfl, Joseph [w:] *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, t. 10, red. R. Eitner, Lipsk 1904, szpalty 286–288; A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949, s. 138; H. Feicht, *Musikalische Beziehungen zwischen Wien und Warschau zur Zeit der Wiener Klassiker* [w:] *Studien zur Musikwissenschaft*, t. 25, *Festschrift für Erich Schenk*, b.m. 1962, s. 178.
- 7 M.K. Ogiński, *Listy o muzyce*, oprac. T. Strumiłło, Kraków 1956, s. 124–125.

i wielu innych stolicach jako kompozytor i wykonawca swych utworów, które przedstawiały wiele trudności dla pianistów nie posiadających tak długich jak on palców; był on w stanie wykonywać z największą łatwością gamy z rułandami oraz akordy decymowe<sup>8</sup>.

Ogiński nie tylko wspominał z wielkim sentymentem swojego starszego o 12 lat nauczyciela, bez wątpienia znał także jego dalsze sukcesy kompozytorskie oraz wirtuozowskie dokonania w Europie.

W 1792 roku Woelfl opuścił dwór Ogińskich i osiadł w Warszawie, gdzie udzielał lekcji fortepianu<sup>9</sup>. Bardzo szybko zyskał w mieście sławę, stał się bowiem wziętym i dobrze opłacanym pedagogiem, nauczającym w polskiej stolicy młodzież magnacką oraz dzieci dobrze sytuowanych rodzin. Prowadził tam działalność nie tylko pedagogiczną, ale także koncertową.

Pierwszy pracodawca Woelfla, Michał Kleofas Ogiński, w historii muzyki zapisał się przede wszystkim jako mistrz poloneza. Warto zwrócić uwagę na fakt, że właśnie w czasie współpracy dwóch artystów powstały pierwsze kompozycje tego gatunku w ich twórczości. Polskie środowisko inspirowało Austriaka. W czasie pobytu w Rzeczypospolitej skomponował on poloneza, będącego częścią jego *Sonate mit neuer Polonaise*, oznaczonej numerem Fw 7 w *Joseph Woelfl Werkverzeichnis* autorstwa Margit Haider-Dechant i wykonanej w Warszawie 11 września 1792 roku. Główną gwiazdą koncertu był wybitny klawecista Anton Stadler (przyjaciel Wolfganga Amadeusza Mozarta)<sup>10</sup>. Tego samego wieczoru Woelfl wykonał także bliżej nieokreślony koncert fortepianowy własnego autorstwa. Natomiast 26 października 1792 roku, podczas występu sygnowanego już jego nazwiskiem, artysta kolejny raz grał „koncert na fortepianie swojej kompozycji”<sup>11</sup>. Możliwe, że w obu przypadkach chodziło o to samo dzieło i być może był to *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wydany jako opus 20 przez Nadermana dopiero w 1801 roku w Paryżu. Woelfl dotarł tam po dwuletniej podróży po Niemczech, przedsięwziętej w latach 1799–1801<sup>12</sup>. Margit Haider-Dechant koncertowi wykonanemu w War-

<sup>8</sup> Tamże, s. 97.

<sup>9</sup> L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, *Źródła i materiały*, Lwów 1925, s. 364.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże, s. 367–368.

<sup>12</sup> M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. 70–72.

szawie nadała odrębny numer katalogowy Fw 9, ale w istocie mógł to być op. 20. Dzieło w druku zostało zadedykowane niemieckiemu kompozytorowi Friedrichowi Heinrichowi Himmlowi, pełniącemu funkcję kapelmistrza na pruskim dworze Fryderyka Wilhelma II oraz Fryderyka Wilhelma III. 23 stycznia 1801 roku w Berlinie Woelfl wraz z Himmllem wykonał sonaty na dwa fortepiany tego ostatniego. Dedykowany kapelmistrzowi koncert mógł być formą wyrażenia szacunku do niego. Być może Woelfl liczył jednocześnie, że uzyska w ten sposób przychylność nie tylko Himmla, ale i jego pracodawcy.

Część pierwsza *Koncertu G-dur* op. 20 – *Allegro Moderato* – zdaje się ukłonem w stronę Wolfganga Amadeusza Mozarta. Rozpoczyna się krótkim, trzynutowym i trzykrotnie powtórzonym motywem, zaczerpniętym zapewne z arii *Non più andrai* z opery *Le nozze di Figaro* (Przykład I). Woelfl nawiązała w ten sposób do rozpowszechnionej tradycji, wykorzystując melodię dobrze znaną i rozpoznawalną wśród ówczesnej publiczności. Mozartowski cytat stanowi podstawę tematu głównego I części koncertu. Jest niezwykle wyrazistym otwarciem kompozycji, a to ze względu na charakterystyczny rytm punktowany, tj.: ósemka z kropką szesnastka, ósemka oraz pauza ósemkowa.



Przykład I. *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wyd. F. Naderman, cz. I, *Allegro Moderato*, partia fortepianu, t. 1–20, Paryż 1801.

Pod względem budowy formalnej I część koncertu wykazuje cechy skrzyżowania form ritornelowej oraz sonatowej, obecnej w większości koncertów epoki klasycyzmu i dostrzeganej przez Manfreda Hermanna Schmida m.in. w twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta<sup>13</sup>. Widoczne są też jednak cechy rodzącego się właśnie wirtuozowskiego stylu *brillant*.

Ekspozycja *tutti* ogranicza się do prezentacji tematu głównego. Bardziej za to rozbudowana została partia solisty. Otwiera ją temat główny, w dalszej części pojawia się kontrastujący temat poboczny, zaprezentowany w tonacji nietypowej, bo h-moll, będącej paralełą dominanty (Przykład II). W przetworzeniu wykorzystuje Woelfl temat poboczny. Ponadto wprowadza tam nową myśl tematyczną, zaprezentowaną po raz pierwszy przez instrument solowy, całość wzbogacając wirtuozowskimi wtrąceniami solisty. Fortepianowym wprowadzeniem tematu pobocznego rozpoczyna się reprzyza, po czym występują: temat główny w tonacji zasadniczej oraz wirtuozowska coda.

Przykład II. *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wyd. F. Naderman, cz. I, *Allegro Moderato*, partia fortepianu, t. 92–107, Paryż 1801.

13 M. H. Schmid, *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*, Tutzing 1999, s. 21–24.

Część druga koncertu – *Andante* – w nawiązaniu do ówczesnej praktyki jest o wiele krótsza i mniej skomplikowana. Utrzymana została w tempie *andante* i ujęta w formę trzyczęściową. Zamknął ją Woelfl w zaledwie 139 taktach, podczas gdy wyjątkowo rozbudował *allegro moderato*, na które przeznaczył 471 taktów oraz 270 na finał koncertu. Podobne relacje, tj. krótkie części środkowe wobec rozbudowanych ogniw skrajnych, dostrzec można także w pozostałych kompozycjach tego gatunku w twórczości Austriaka.

W *Andante* Woelfl sięgnął po formę wariacji, które podzielił na trzy sekcje. W pierwszej pokazy i opracowania tematu powierzył występującym naprzemiennie soliście oraz obojowi. W drugiej, durowej, rolę oboju przejmują altówka. *Tutti* orkiestry pojawia się dopiero w ostatniej sekcji wariacji. Poprzez stopniowe zwiększanie obsady oraz wyeksponowanie z orkiestrowego *tutti* wybranych instrumentów osiągnął kompozytor zróżnicowane efekty brzmieniowe i pożądaną kulminację w zakończeniu wolnej części, która stanowi swoistą zapowiedź finału.

Szczególnie interesująco przedstawia się III część koncertu. Jest to *Rondo à la Polonaise*, w którym odnaleźć można nadzwyczaj udaną stylizację tego polskiego tańca. *Rondo* rozpoczyna się charakterystycznym fanfarnym tematem polonezowym, opartym na rytmie ósemka, dwie szesnastki i cztery ósemki (Przykład III). Ten otwierający zwrot powierzył kompozytor dość osobliwej obsadzie, złożonej z instrumentu solowego oraz rogów.

Ośmiotaktowy temat główny kończy charakterystyczny zwrot polonezowy. Jest on określany przez Józefa Elsnera jako „kadencja polska”<sup>14</sup> i w sposób rytmiczny opiera się na czterech szesnastkach i półnucie. W takcie dziewiątym pojawia się *tutti* orkiestry, które jeszcze raz powtarza temat główny. W dalszym przebiegu fortepian gubi już rytm poloneza na rzecz wirtuozowskich pasaży. Taneczny charakter pozostaje jednak zachowany w partii orkiestry, powtarzającej wręcz monotonicznie temat ronda.

Przypomnę, że fanfarny motyw w swoich polonezach stosował także uczeń Josepha Woelfla, ksiądz Michał Kleofas Ogiński. Interesujące jest, iż pierwsze utwory Ogińskiego powstały właśnie w czasie jego współpracy z austriackim muzykiem. Prawdopodobnie zatem obaj

14 Zob. T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński, Kraków 1960.*



Przykład III. *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wyd. F. Naderman, cz. III, *Rondo à la Polonais*, partia fortepianu, t. 1–9, Paryż 1801.

wpływali na swe wzajemne muzyczne preferencje. W zakończeniach fraz księżę wykorzystywał jednak nieco inny wariant rytmiczny, oparty na schemacie cztery szesnastki, ćwierćnuta, ósemka, pauza ósemkowa.

Kuplet pierwszy finałowego ronda wprowadza melancholijny temat w tonacji d-moll. Zmiana trybu i, co za tym idzie, charakteru tej części stanowić może nawiązanie do triowych części polonezów. Kuplet drugi powtarza refren w tonacji C-dur i prezentuje wirtuozowskie możliwości solisty. Tonacja zasadnicza G-dur powraca przy ostatnim powtórzeniu refrenu. Także tutaj wzbogaca go mistrzowski popis solisty.

Stylizowane tańce polskie, najczęściej właśnie polonezy, wykorzystywane były przez kompozytorów europejskich już dużo wcześniej<sup>15</sup>. Polonezowy finał koncertu op. 20 stanowi jeden z wielu przykładów zastosowania tegoż tańca w cyklu sonatowym. Dla Woelfla inspirujące mogły być wcześniejsze kompozycje innych twórców m.in. druga część pewnie znanej mu sonaty KV 284 Wolfganga Amadeusza Mozarta, powstałej w 1775 roku.

Polonezy chętnie wykorzystywali w późniejszych latach twórcy koncertów fortepianowych. Taniec ten pojawił się m.in. w powstałym w 1803 roku *Koncertcie potrójnym C-dur* op. 56 Ludwiga van Beethovena, w *Koncertcie nr 3 Es-dur* Johna Fielda z 1811 roku, dwukrotnie w twórczości Johanna Ludwiga Boehnera: w *Koncerttach Es-dur* op. 7 z roku 1814 i w powstałym rok później *d-moll* op. 13 oraz w *Koncertcie*

<sup>15</sup> Zob. S. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011.

*Es-dur* op. 56 Ignaza Moschelesa z 1823 roku. Wydany w 1801 roku koncert Josepha Woelfla stanowi prawdopodobnie jeden z pierwszych przykładów zastosowania w utworze instrumentalnym poloneza, obok *Grand Concerto B-dur* op. 1 Johana Philippa Samuela Schmidta z roku 1798<sup>16</sup>.

W obsadzie orkiestrowej koncertu Woelfl wykorzystuje kwintet smyczkowy (kontrabasy dublują tutaj partię wiolonczel), flet, po dwa oboje, fagoty, rogi, a oprócz tego kotły. W części III wzbogaca orkiestrę o dwa klarnety oraz trąbki dla podkreślenia fanfarrowego efektu brzmieniowego. Powierzona trąbkom i kotłom partia ogranicza się w głównej mierze do monotonnego powtarzania dwutaktowego motywu, zaczerpniętego z fragmentu otwierającego finał koncertu i utrzymanego na tej samej wysokości dźwięku. To sprawia, że wspomniane instrumenty pełnią funkcję rytmiczną.

Koncert Woelfla stanowi przykład dzieła nawiązującego jeszcze do tradycji klasycznej. Posiada przejrzystą budowę w części I, stanowiącą przykład skrzyżowania form ritornelowej oraz sonatowej. W swoim charakterze nawiązuje więc tu do niewątpliwie znanej i wykonywanej przez kompozytora twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta. Dla polskiego odbiorcy wręcz zachwycające jest zastosowanie w finale koncertu świetnej stylizacji polskiego tańca. Do poloneza Woelfl sięgał także w swej dalszej twórczości. Wymienić można m.in. *Favorite Polonoise* WoO 45b, 3 *Polonaises for Harp and Piano Forte* WoO 96, *Trois Polonaises pour Piano Forte* WoO 86<sup>17</sup>. Polski taniec musiał więc przypaść mu wyjątkowo do gustu. Na powstanie *Koncertu* op. 20 w Rzeczypospolitej wskazywałoby także wykorzystanie motywu z arii *Non più andrai*. Opera *Le nozze di Figaro* Wolfganga Amadeusza Mozarta wykonana została w Warszawie przez włoską trupę Domenica Guardasoniego na przełomie 1789 i 1790, a na melodię wybranej przez Woelfla arii śpiewano popularne w naszym kraju pieśni obyczajowe: *Niech Cię nasze uczczą usta* oraz *Pieśń na pochwałę Jana Sobieskiego*, która ukazała się tu jako druk ulotny w 1788 roku<sup>18</sup>. Być może więc nieprzypadkowo Woelfl wybrał właśnie ten fragment opery Mozarta i wykorzystał go w swoim *Koncertcie* op. 20.

<sup>16</sup> S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny II 1792–1830*, Kraków 1976, s. 78, 99–100, 176–177, 330, 490.

<sup>17</sup> M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. 325, 375, 379–380.

<sup>18</sup> J. Prosnak, *Kultura Muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1992, s. 258–259.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy muzyk opuścił Warszawę, nie znamy także przyczyn i okoliczności jego wyjazdu. Wiadomo jednak, że jeszcze 9 listopada 1793 roku Joseph Woelfl wystosował pisemną prośbę o wydanie pozwolenia na koncert publiczny w Grodnie i otrzymał odpowiedź pozytywną<sup>19</sup>.

Kolejny ślad dotyczący działalności kompozytora pojawia się w 1795 roku. Nie jest już związany z Rzeczpospolitą, lecz potwierdza powrót Woelfla do Wiednia. Muzyk przywiózł spory majątek, zgromadzony przez lata pobytu w Polsce. Wszystko wskazuje więc na to, że życie Woelfla w naszym kraju było całkiem udane, a przyczyną jego decyzji o opuszczeniu go były rozbiory Rzeczpospolitej i związane z tym niepokoje.

Wiedeńska kariera młodego kompozytora rozwijała się nadzwyczaj pomyślnie. W latach 1799–1801 wyruszył on na dalszy podbój Europy, zdobywając liczne muzyczne sceny Niemiec. Okres ten zakończył się przybyciem pianisty do Paryża jesienią 1801. Tam spędził on następne cztery lata życia i osiągnął liczne sukcesy w swojej muzycznej i kompozytorskiej działalności<sup>20</sup>. Ostatnim dłuższym przystankiem w życiu Josepha Woelfla okazał się Londyn, dokąd przeniósł się wiosną 1805 roku i gdzie pozostał aż do śmierci 21 maja 1812<sup>21</sup>.

Kompozytor pozostawił po sobie ogromną spuściznę muzyczną, która prezentuje szeroki przekrój gatunkowy i niewątpliwie warta jest większej uwagi wykonawców i muzykologów.

## Bibliografia

- Baum R., *Joseph Wölfl (1773–1812) Leben, Klavierwerke, Klavierkammermusik und Klavierkonzerte*, Kassel 1928.
- Bełza I., *Michał Kleofas Ogiński*, tłum. S. Prus-Więckowski, Kraków 1967.
- Bernacki L., *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, *Źródła i materiały*, Lwów 1925.
- Burhardt S., *Polonez. Katalog tematyczny II 1792–1830*, Kraków 1976.
- Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949.

19 Z. Jędrzychowski, *Teatra Grodzieńskie 1784–1864*, Warszawa 2012, s.50–51.

20 M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. XXXII–XXXIII.

21 E. West, *Wölfl Joseph [w:] New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 27, red. S. Sadie, Londyn 2001, s. 510.

- Feicht H., *Musikalische Beziehungen zwischen Wien und Warschau zur Zeit der Wiener Klassiker* [w:] *Studien zur Musikwissenschaft*, t. 25, *Festschrift für Erich Schenk*, b.m. 1962.
- Haider-Dechant M., *Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke*, Wiedeń 2011.
- Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, t. 3, 1780–1786, red. U. Konrad, 2 wyd. uzup., Kassel 2005.
- Ogiński M.K., *Listy o muzyce*, oprac. T. Strumiłło, Kraków 1956.
- Paczkowski S., *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011.
- Prosnak J., *Kultura Muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1992.
- Schmid M.H., *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*, Tutzing 1999.
- Strumiłło T., Nowak-Romanowicz A., Kuryłowicz T., *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński*, Kraków 1960.
- West E., *Joseph Wölfl* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 27, red. S. Sadie, Londyn 2001.
- Woelfl, Joseph [w:] *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, t. 10, red. R. Eitner, Lipsk 1904.
- Żórawska-Witkowska A., *The musical life in Warsaw at Wölfl's time (1791–1795)*, „Joseph Woelfl-Almanach“ 2012/2013.

## Abstract

### Polish episode in artistic activity and output of pianist and composer Joseph Woelfl

Joseph Woelfl, an Austrian pianist and composer, was born on 24th December 1773 in Salzburg, where he began his musical education. In 1790 he left his hometown for Vienna, most probably following Wolfgang Amadeus Mozart. He can't have stayed there long as in 1791 he was admitted for service at Prince Michał Kleofas Ogiński's estate, where he spent about fifteen months.

Prince Ogiński is remembered in the history of music mainly as the master of the stylised polonaise. The short cooperation with Woelfl bore fruit in their artistic activities, as Prince Ogiński created his first stylised polonaises during that time. Similarly, Woelfl was inspired by Polish surroundings. During his stay in Warsaw he created

*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 Bogusławskiego<sup>1</sup>**

„Pierwsza prawdziwa opera komiczna”<sup>2</sup> – 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-

- <sup>1</sup> Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.
- <sup>2</sup> „[...] 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.