


Michał Jagosz

UNIwersytet Warszawski

 orcid.org/0000-0002-8760-2594

Rywale, czyli opera mieszczańska w Krakowie. Historia, kontekst kulturowy, znaczenie

Wstęp

W studiach nad kulturą muzyczną Krakowa w drugiej połowie XVIII wieku wciąż pozostają obszary niezbadane i nieopisane. Jednym z nich jest przypadek dwuaktowej opery *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie* – dzieła, którego dziś znane jest jedynie anonimowo wydane libretto¹, muzyka autorstwa niejakiego Zagórskiego zaś nie zachowała się (lub wciąż nie została odnaleziona). Co prawda komedia doczekała się kilku wzmianek w literaturze naukowej, lecz nie stanowiła dotychczas obiektu osobnych badań muzykologicznych. Tematykę tę najobszerniej poruszali teatrologowie Zbigniew Raszewski oraz Zbigniew Jabłoński, którzy, poświęcając jej jednak stosunkowo niewiele uwagi, sprowadzili dzieło do pośledniej roli incydentalnego zjawiska. I choć faktycznie jedynie trzykrotne jego odegranie zdaje się to potwierdzać, postawić należy pytanie, czy rzeczywiście za pozornie wyłącznie prowincjonalną rozrywką nie kryją się głębsze znaczenia socjologiczno-kulturowe.

1 Starodruk zachował się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie pod sygn. SD XVIII.1.1069 adl; jego skan dostępny jest pod adresem: <https://polona.pl/item/rywale-czyli-czapstrzyk-w-krakowie-opera-w-dwoch-aktach,MTIzOTQyNw/> [dostęp: 31.12.2021].

Powstanie i wystawienie *Rywali*²

Dzieło powstało prawdopodobnie w 1785 roku, najpóźniej na przełomie 1785/1786, gdyż już 12 lutego odbyła się premiera, a tym samym pierwsze z trzech wystawień w ogóle. Na pierwszy, niedzielny koncert zaproszeni byli oficerowie oraz niektórzy obywatele, zaś na kolejny (13 lutego), już biletowany, tłumnie przybyli mieszkańcy miasta³. Na finałowym spektaklu (14 lutego) pojawili się „wszyscy państwo”, co – jak interpretuje Zbigniew Jabłoński – miało oznaczać arystokrację i szlachtę oraz wojskowych⁴. Całość rozgrywała się w posiadłości krakowskiego syndyka Filipa Nereusza Lichockiego (1749–1806) na „bardzo pięknym w izbach zrobionym teatrze”, który po serii spektakli rozebrano. Chociaż brakuje dalszych szczegółów na temat scenografii, można domniemywać, że przygotowane zostały dwie odrębne lokalizacje – tyle bowiem zostało uwzględnionych w libretcie dzieła⁵. Po finałowym przedstawieniu zorganizowana została uroczysta kolacja oraz bal, na którym zaproszeni goście, w tym członkowie magistratu z rodzinami, bawili się do rana⁶. Wykonanie odbyło się siłami amatorskimi; w główne role wcielili się członkowie rodziny Lichockiego (w tym przypuszczalnie żona syndyka Justyna oraz jego siostra, Elżbieta Treutlerowa), a także pułkownik Wojciech Marquardt (w roli tzw. cudzoziemca)⁷.

Nie było to praktyką zupełnie bezprecedensową; tymczasowo wznoszone sceny teatrów domowych, zasilane nieprofesjonalnymi aktorami (a także tancerzami i śpiewakami) w osobach członków rodzin magnackich już wcześniej były formowane m.in. na dworze Czartoryskich w Puławach⁸, Hieronima Floriana Radziwiłła (1715–1760) w Białej⁹ czy Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” (1700–1760) w Nieświeżu. Jednak wszystkie te przedsięwzięcia łączy fakt, że nie miały charakteru długotrwałego ani zapewnionej ciągłości mecenatu¹⁰.

- 2 Większość informacji pochodzi z listów kapitana Joachima Grzymały do generała i dowódcy Drugiego Regimentu Pieszego Koronnego im. Królewicza Józefa Wodzickiego (ok. 1750–1794), których fragmenty publikuje Zbigniew Jabłoński. Od tego czasu jednak korespondencja ta doczekała się redakcji i wydania (J. Grzymała, *Listy z Krakowa do generała Józefa Wodzickiego 1783–1792*, opr. C. Szrednicki, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017), dlatego też poniższe przypisy odsyłają do tej właśnie pozycji.
- 3 J. Grzymała, dz. cyt., s. 85.
- 4 Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 69.
- 5 [K. Meciszewski], *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie: opera w dwóch aktach*, Kraków 1786.
- 6 J. Grzymała, dz. cyt., s. 85.
- 7 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 70.
- 8 J. Prosnak, *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1965, nr 1, s. 46.
- 9 I. Bieńkowska, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 277–290.
- 10 Taż, *Przedstawienia teatralno-muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2009, nr 2, s. 27.



Ilustracja 1. Strona tytułowa libretta opery *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie* Kacpra Meczysławskiego, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. SD XVIII.1.1069 adl

Co dodatkowo zwraca uwagę to fakt, że tradycja pisania oper w języku ojczystym wciąż była wówczas stosunkowo nowa; choć jej podwaliny¹¹ sięgają powstałych już w czasach saskich dramatów teatralnych o niepierwszorzędnej

¹¹ Nie licząc anonimowej jednoaktowej opery komicznej *Heca albo Polowanie na zająca* : *anonimowa krotchwila myśliwska w jednym akcie* powstałej na przełomie XVII i XVIII wieku; najwyraźniej było to jednak zjawisko incydentalne, nieopoczątkujące regularnego zwyczaju. Zob. [b.a.], *Heca albo Polowanie na zająca* : *anonimowa krotchwila myśliwska w jednym akcie*, opr. J. Gołos, Akademia FLOW, Warszawa 2012.

jeszcze roli muzyki¹², dopiero ostatnie trzydziestolecie XVIII wieku było przybierającym na intensywności okresem twórczości operowej w języku polskim. I tak, do najważniejszych ośrodków operowych w tym czasie należały: Warszawa¹³, Słonim¹⁴ czy wspomniany już Nieśwież¹⁵. Dzieła tam powstałe realizowały postulaty tzw. opery narodowej; zawierały bowiem nie tylko tak pożądany czynnik jakim był właśnie język rodzimy, ale miały też wymowę edukacyjną czy patriotyczną¹⁶.

Niestety brak jest jakichkolwiek wzmianek o dalszych losach krakowskiej opery lub jej ewentualnych wznowieniach. Jedynie w miesiąc po premierze w korespondencji Grzymały wyczytać można, że kopię libretta otrzymać miał sam Wodzicki¹⁷.

Libretto i muzyka

Libretto opery zostało anonimowo ogłoszone drukiem przez krakowską oficynę Ignacego Grebla na łamach „Gazety Warszawskiej” 27 września 1786 roku. Jednak parę miesięcy wcześniej, 7 czerwca warszawskie wydawnictwo Piotra Dufoura powiadomiło o dostępności pozycji w swojej ofercie (nie wiadomo jednak, czy był to ich własny nakład, czy jedynie kolportaż)¹⁸. Dodatkowo przedruk większości ustępów śpiewanych ukazał się w zbiorze pt. *Piosnki i arye z różnych operow i komedyi zebrane, wielą nowemi textami pomnożone*¹⁹. Zawierał on fragmenty librett najpopularniejszych w tamtych czasach oper (głównie autorstwa Wojciecha Bogusławskiego), zarówno polskich jak i zagranicznych.

Libretto było z początku przypisywane Kacprowi Meczysławskiemu (1763–1803), krakowskiemu pułkownikowi i prawnikowi. Za taką atrybucją

- 12 Np. utwory Urszuli Franciszki Radziwiłłowej (1705–1753); zob. A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, seria »Historia Muzyki Polskiej«, red. S. Sutkowski, t. 4, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013, s. 124.
- 13 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa 1995, s. 217–221.
- 14 A. Nowak-Romanowicz, dz. cyt., s. 125–127.
- 15 I. Bieńkowska, *Przedstawienia teatralno-muzyczne...*, dz. cyt., s. 17–21.
- 16 R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 122–124.
- 17 J. Grzymała, dz. cyt., s. 93.
- 18 Suplementy do „Gazety Warszawskiej” 7.06.1786, nr 45 oraz 27.09.1786, nr 77; cyt. za: *Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku: okres stanisławowski (1764–1800): bibliografia i antologia*, opr. J. Szwedowska, Kraków 1984, s. 55.
- 19 [b.a.], *Piosnki i arye z różnych operow i komedyi zebrane, wielą nowemi textami pomnożone*, [b.m.] 1806, s. 49–54. Według Karola Estreichera pierwsze wydanie miało miejsce już w roku 1799.

opowiadał się Karol Estreicher²⁰. Zbigniew Raszewski wysnuł z kolei tezę, iż twórcą libretta mógł być działacz polityczny i kulturalny oraz pisarz Feliks Oraczewski (1739–1799). Swoje domysły opierał na przekonaniu, że Oraczewski, przebywając w tamtym czasie w Krakowie, był tym samym jedynym „znanym dramatopisarzem” w mieście. Zdał się przez to Raszewskiemu odpowiednim kandydatem na autora *Rywali*. Zauważy też, że moralistykę komedii w łatwy sposób można zestawić z humanistycznymi, oświeceniowymi zainteresowaniami Oraczewskiego²¹. Należy jednak pamiętać, że samo dzieło nie stanowi przykładu wysokiego kunsztu pisarskiego, co wskazywałoby na twórczość późniejszego, amatorskiego dramatopisarza. Ostatecznie kwestię autorstwa rozstrzygnął Zbigniew Jabłoński, docierając do korespondencji Grzymały i Wodzickiego, tym samym potwierdzając pierwotną koncepcję Estreichera²².

Dzieło zadedykowane zostało Józefowi Wodzickiemu²³. Zdaje się, że było to formą podziękowania za wprowadzone do krakowskiego anturażu novum, jakim był regimentowy capstrzyk. W drugiej strofie wierszowanej dedykacji przeczytać można:

Tak nam są lube Twe chuczne ianczary
Wspaniały Szeffie, tak bawią wybornie,
Jże bez braku czy młody czy stary
Wszyscy z twej łaski żyem sobie dwornie²⁴.

Podziękowania wybrzmiewają również w dialogu dwu bohaterów, z których jeden wypowiada słowa: „Nieba nam dały Zacnego Pana ktoremu winniśmy rozrywkę wieczorną przedtym nieznaną, bo z owego posępnego Krakowa zrobił teraz choże y wesołe siedlisko”, na co drugi odpowiada mu: „Prawdziwie iedyna to iest zabawa za którą należy Mu bydź obowiązanemi”²⁵.

W fabule utworu występuje sześć postaci: Michelina – panna na wydaniu, Gaudecki – jej opiekun, Teresia – służąca Micheliny, Skrupulewicz (nazywany cudzoziemcem) i Tęgomyslski – tytułowi amanci-rywale oraz Bywalski – służący Tęgomyslskiego²⁶. Są to, za wyjątkiem służących, przedstawiciele bogatego mieszczaństwa.

20 Estreicher powołuje się tu na Ambrożego Grabowskiego. Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki” 17.12.1853, nr 50, s. 396.

21 Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1963, s. 46.

22 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 25.

23 Z. Raszewski, dz. cyt., s. 45.

24 [K. Meciszewski], dz. cyt., s. [3].

25 Tamże, s. 19.

26 Tamże, s. [6].

Maniera nazywania bohaterów, która – czy to dosłownie, czy ironicznie – *expressis verbis* określa ich charakter i usposobienie, koreluje ze sposobem nadawania imion osobom z librett Michała Kazimierza Ogińskiego (np. Prawdzicki czy Pychodumski w *Filozofie zmienionym*²⁷ z 1771 roku oraz Bezambicki, Konsyliarski czy Kurtyzanski w *Kondycji stanów*²⁸ z 1781 roku) lub Macieja Radziwiłła (Płociuchowa, Dbalski i Pijaszko w *Agatce, czyli przyjeździe Pana*²⁹ z roku 1784). I tak, Gaudecki (łac. *gaudere* – radować się) to postać jowialna i prostolinijna; jest uosobieniem sarmackiej spuścizny obyczajowej i stylu życia nazwanego w operze „tradycyjnym”. Nie stroni od wina, a minione czasy, w których „Sławni Przodkowie y bili y pili”³⁰, wspomina z rozrzewnieniem. W nazwisku Bywalskiego objawia się jego ambicja oraz afirmacja niefrasobliwego i hedonistycznego stylu życia; chce on bowiem porzucić lokajską liberię i przywdziać rolę inteligenta, która ma zapewnić mu szacunek i dobrobyt. Sam o sobie mówi „Nie masz szynkowni ktoreyby nie odwiedził. woiaż po wszystkich odprawiłem kozach”³¹. Skrupulewicz zaś posądzany jest o brak skrupułów (Michelina: „Ale co wczoray ręczę, że J Pan Skrupulewicz bez skrupułu umizgał się”³²), Tęgomysłski zaś ma tendencję do nadmiernego zamartwiania się sprawami małżeństwa i rywalizacji, a jego służący wręcz zwraca się do niego tymi słowami: „Za coż tak tego myśleć kiedy nie masz o czym”³³.

Kanwą komedii są perypetie matrymonialne dwójki krakowskich mieszczan i ich służących. Utwór rozpoczyna się w przedpokojowej sali domu Gaudeckiego, w której spotykają się Bywalski i Teresia – para kochanków. Postanawiają oni zeswatać swoich gospodarzy, jako że ci i tak mają się ku sobie. Po serii monologów i dialogów, odbiorca zaczyna orientować się w sytuacji; Skrupulewicz, który przyjechał do Krakowa jako postronny obserwator społeczeństwa, nie rości pretensji do ręki Micheliny, jednak Bywalski wprowadza w błąd swojego pana, przez co zawiązuje się atmosfera tytułowej rywalizacji. Akcja przenosi się w krakowski plener, gdzie słychać z daleka odgrywany capstrzyk (Akt II). Bohaterowie spotykają się na lubianym wydarzeniu. Finalnie dochodzi do konfrontacji obydwu rzekomych pretendencji, jednak napięta sytuacja klaruje się w chwili, gdy Skrupulewicz wyjaśnia „adwersarzowi”, że nie zależy mu na małżeństwie z Micheliną. Dochodzi do pojednania.

27 [M.K. Ogiński], *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, Vilnius 1771, k. Ar.

28 Tenże, *Kondycje stanow: opera we dwóch aktach na teatrze słonimskim reprezentowana*, Warszawa 1781, s. [2].

29 [M. Radziwiłł], *Operetka pod tytułem Agatka we trzech aktach*, [przed 1784], Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Rps 6990 II, k. 1r.

30 [K. Meciszewski], dz. cyt., s. 48.

31 Tamże, s. 9.

32 Tamże, s. 23.

33 Tamże, s. 11.

Podobnie jak w librettach M.K. Ogińskiego, kluczowym elementem *Rywali* jest moralizatorska krytyka. Meciszewski uderza w operze przede wszystkim w bezmyślne hołdowanie zagranicznym wpływom kulturowym i społecznym, środowisko prawników i uczonych oraz powodowany w jego opinii modą zwyczaj częstych rozwodów. Ustami bohaterów wyraża też niezadowolenie z materialistycznego podejścia zalotników kierujących się wysokością posagu przy wyborze partnerki, a także niejako wykpiwa zmienność kobiecych uczuć³⁴.

Z drugiej zaś strony autor daje dobitny wyraz zachwytu lokalnymi atrakcjami jakie oferuje Kraków i okolice; wymienia tu przy tym niedzielny kiermasz w Mogile, odpusty, krzeszowickie kąpiele, pałac z ogrodami w Promniku, a przede wszystkim wieczorny capstrzyk³⁵.

Innym istotnym wątkiem zawartym w operze jest motyw alkoholu. Choć i tutaj można doszukiwać się parenetycznych wartości, to z pewnością w łagodniejszej formie. Pijacka przywara objawia się w osobie Gaudeckiego, który nie stroni od kielicha. Zamiast udać się na cieszący się powszechnym zainteresowaniem capstrzyk, woli spędzić wieczór przy butelce wina³⁶. Komizm postaci, który przejawia się przede wszystkim w warstwie słownej, najpełniej wybrzmiewa w kwestiach i śpiewach prezentowanych właśnie przez tego bohatera; dobitnym tego wyrazem jest duet Gaudeckiego i Bywalskiego, który z pewnością wywołał niemałe rozbawienie publiczności:

Niechay młodzika
Bawi muzyka,
Mnie bawi flacha
Cha cha cha cha.
Nawet spacery
Są to chimery, A lepsza flacha,
Cha cha, cha cha cha,
Dla młodych bale
Zostawiam wcale,
Dla mnie dość flacha
Cha cha, cha, cha cha³⁷.

Zabieg ten nie jest jednak odosobniony; ów motyw popularny był w licznych operach z tamtego okresu, jak np. wspomniana już *Agatka* czy *Zośka, czyli Wiejskie zaloty* Stanisława Szymańskiego/Macieja Kamińskiego z 1779 roku³⁸.

34 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 68.

35 [K. Meciszewski], dz. cyt., s. 18–19.

36 Tamże, s. 36.

37 Tamże, s. 49.

38 A. Żórawska-Witkowska, *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 110–111.

Akt I			
scena I	[partia mówiona]		Bywalski, Teresia
scena II	[partia mówiona]		Bywalski
	aria	<i>Zyiem rownemi, los nami rządzi</i>	Bywalski
scena III	[partia mówiona]		Tęgomyślski, Bywalski
scena IV	aria	<i>Człowiek z natury Panem swoiey woli</i>	Bywalski
	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Bywalski
	duet	<i>Dziś lube pędziem wieczory, / Na Czapstrzyk ten y ow skory</i>	Bywalski, Skrupulewicz
	[partia mówiona]		Bywalski, Skrupulewicz
scena V	[partia mówiona]		Michelina, Skrupulewicz
	aria	<i>Damie niegrzeczność rzadki wybaczy</i>	Michelina
	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Michelina
scena VI	recytatyw	<i>Podziwy chłopiec – sercem bym iego wzgardzić nie mogła</i>	Michelina
	aria	<i>Poznaiać cel moy, czuję że nudno żyć samey</i>	Michelina
scena VII	[partia mówiona]		Bywalski
scena VIII	[partia mówiona]		Tęgomyślski, Bywalski
scena IX	[partia mówiona]		Gaudecki, Tęgomyślski, Bywalski
	aria	<i>Choć po dawnemu, nie modnie, / Piję y żyję swobodnie</i>	Gaudecki
	[partia mówiona]		Gaudecki, Tęgomyślski, Bywalski
	aria	<i>Mniejszą Rodzice rozwodow winą, / Zbytek ich pierwszą, bywa przyczyną</i>	Gaudecki

scena IX	[partia mówiona]		Gaudecki, Tęgomysłski, Bywalski
scena X	[partia mówiona]		Bywalski
	aria	<i>Teć to dzisiejszych amantów obrotu</i>	Bywalski
Akt II			
scena I	recytatyw	<i>Cóż to jest takiego – zbliżył się moment pożądany</i>	Tęgomysłski
	aria	<i>Biednych Amantów, rola bydź tkliwym</i>	Tęgomysłski
	[partia mówiona]		Tęgomysłski
scena II	[partia mówiona]		Tęgomysłski, Bywalski
	aria	<i>Dzika zabawa szczebiotać, / Lecz sławą drugiego miotać</i>	Tęgomysłski
	[partia mówiona]		Tęgomysłski, Bywalski
scena III	[partia mówiona]		Bywalski
	aria	<i>Ta wieczorna wrzawa, / Miąć to zabawa</i>	Bywalski
scena IV	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Bywalski
	aria	<i>Tak jest, kto nie ma, krzywdy nie czuje</i>	Skrupulewicz
	[partia mówiona]		Skrupulewicz, Bywalski
scena V	[partia mówiona]		Bywalski
scena VI	[partia mówiona]		Bywalski, Teresia
	duet	<i>Dla nas pankowie gdy nieoszczędni</i>	Bywalski, Teresia
scena VII	[partia mówiona]		Gaudecki
	aria	<i>Sławni przodkowie y bili y pili</i>	Gaudecki
scena VIII	recytatyw	<i>Kiedy Przyjaciel wymowny – muszq bydź rad sam sobie</i>	Gaudecki
	duet	<i>Niechay młodzika / Bawi muzyka</i>	Gaudecki, Bywalski
	[partia mówiona]		Gaudecki, Bywalski

scena IX	[partia mówiona]		Tęgomyslski, Michelina
	duet		Tęgomyslski, Michelina
	[partia mówiona]		Tęgomyslski, Bywański, Michelina
scena X	[partia mówiona]		Tęgomyslski, Bywański, Skrupulewicz, Gaudecki, Michelina
	aria	<i>Rodziców, którzy życie nam dali / Przezorność, dalsze szczęście ocali</i>	Michelina
	[partia mówiona]		wszyscy
	[ansambl]	<i>Od tąd żyć będziem szczęśliwie</i>	wszyscy

Tabela 1. Wykaz części libretta opery *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie* z wyszczególnionymi partiami bohaterów utworu

Zbigniew Raszewski za autora muzyki uznał Wawrzyńca Zagórskiego, wskazując na *Słownik muzyków dawnej Polski* Adolfa Chybińskiego³⁹. O muzyku tym wiadomo, iż czynny był w jezuickim zespole muzycznym w latach 1732–1739, gdzie cieszył się opinią dobrego instrumentalisty. Był też autorem kilku utworów religijnych⁴⁰. Wydaje się zatem mało prawdopodobnym by właśnie ten kompozytor mógł być autorem muzycznego opracowania *Rywali*. Nawet jeśli w latach trzydziestych był jeszcze stosunkowo młodym człowiekiem (a przy tym zakładając też, że utwory na użytek jezuicki tworzył jako dojrzały artystycznie muzyk), to pisząc operę w połowie lat osiemdziesiątych byłby w podeszłym już wieku. Co więcej, sam Chybiński nie precyzuje autorstwa opery w przywołanej publikacji, jednocześnie przytaczając informacje o trzech różnych muzykach tego samego nazwiska⁴¹. Wiadomo też, że w samej bursie czynnych było aż pięciu „Zagórskich”⁴²; skrzypek o tym nazwisku pojawia się także w inwentarzach kapeli katedralnej jako artysta czynny w latach 1746–1774 (jednak nie wiadomo, czy jest on tożsamy z którymkolwiek wymienionym wcześniej)⁴³.

39 Z. Raszewski, dz. cyt., s. 46.

40 I. Tylka, *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2014, nr 2, s. 474.

41 A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949, s. 141.

42 I. Tylka, dz. cyt.

43 A. Chybiński, *Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 182.

Co zaś się tyczy samego opracowania muzycznego, wobec braku jakichkolwiek informacji nie sposób jednoznacznie wnioskować o jego formie. Podejrzewać można, że mając do dyspozycji jedynie zespół regimentowy oraz solistów-amatorów, kompozytor nie zechciał sięgać po bardziej wirtuozowskie środki czy skomplikowane techniki. Także sama forma literacka ustępów wokalnych (proste, krótkie strofy o parzystych wersach, rymy końcowe) nie sugeruje innych rozwiązań.

Jabłoński określa *Rywali* jako komedię przeplataną muzycznymi wstawkami nawiązującą do francuskich utworów komediowych, a pośrednio do włoskiej komedii *dell'arte*⁴⁴. Rzeczywiście, większość tekstu ma charakter prozatorski, co zatem może sugerować, że nie był on akompaniowany, a opracowaniu muzycznemu podlegały jedynie arie, duety oraz końcowy ansambl. Jednakże bardziej prawdopodobne wydaje się, że kompozytor mógł czerpać wzorce z popularnego wówczas, wywodzącego się ze sceny niemieckojęzycznej singspielu, w rodzimej twórczości znanego również jako „śpiewogra”. Polskim odpowiednikiem tego gatunku były najbardziej cenione ówczesnie dzieła operowe, jak np. *Nędza uszczęśliwiona* Bogusławskiego/Macieja Kamieńskiego z 1778 roku czy *Agatka, czyli przyjazd Pana Macieja Radziwiłła*/Jana Dawida Hollanda z 1784 roku⁴⁵. Co więcej, kształt libretta w znacznym stopniu przypomina przywołane już sztuki M.K. Ogińskiego, które także należały do gatunku singspielu.

Capstrzyk⁴⁶ jako fenomen kulturowy

Zwyczaj wykonywania capstrzyku sięga czasów wojny trzydziestoletniej (1618–1648), kiedy to jeden z prohabsburskich dowódców Albrecht von Wallenstein miał wprowadzić go, by ograniczyć zjawisko pijaństwa w szeregach armii⁴⁷. Praktyka ta była zatem z pewnością szeroko spopularyzowana już w XVIII wieku. Przez ówczesnych rozumiana była przede wszystkim jako regimentowy sygnał oznajmiający koniec wojskowych zajęć. Zgodnie z definicją Samuela Lindego, było nim po prostu „uderzenie w bęben pod wieczór do spoczynku”⁴⁸, zwyczajowo obwieszczane około godziny dziewiętej wieczorem w lecie,

44 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 66.

45 Z. Raszewski, *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, nr 1–4, s. 111; zob. J. Subel, *Holland, Johann David*, w: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26790> [dostęp: 20.03.2022].

46 Dawniej także: capstryk, czapstrzyk, czapstrych.

47 S. Orgelbrand, *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 3, od *Boryszewski do Constable*, Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1898, s. 307.

48 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1 cz. 1, A–F, Drukarnia XX. Pijarów, Warszawa 1807, s. 217.

wcześniej zaś w porze zimowej⁴⁹. Jednakże termin ten używany był również w kontekście wojskowego przemarszu towarzyszącego odegraniu tejże komendy lub też bezpośrednio w odniesieniu do konkretnych melodii wówczas wykonywanych. Samo słowo „capstryk” pochodzi z języka niemieckiego od wyrazu *Zapfenstreich* (*Zapf* – czop, *Streich* – uderzenie). Etymologii pierwszego członu tego terminu upatrywać można w dawnej praktyce kreślenia linii kredą nad szpuncem szynkowych beczek, co miało wyznaczać limit sprzedaży alkoholu przez markietanów⁵⁰. Szerszy nieco opis wykonania capstryku przytacza Zygmunt Gloger w *Encyklopedji staropolskiej ilustrowanej*:

W instrukcjach dla komendantów placu z r. 1809 jest następujący przepis względem capstryka: „Wszyscy dobośi i trębaczę załogi, przyprowadzeni w porządku przez dobośów pułkowych i najstarszych trębaczów swych pułków, staną wcześniej przed godziną oznaczoną na placu głównej warty, uszykują się w jeden lub dwa szeregi i czekać będą godziny oznaczonej do bicia i trąbienia capstryku; wszyscy zaczną trąbić i bębnić razem, na znak dany przez starszego dobośa lub trębacza i będą szli bębnić i trąbić, od głównego placu, aż do kwater swego pułku lub oddziału. Trębaczę odtrąbią na placu razem, a potem w kwaterach swego pułku lub oddziału, gdy powrócą z placu”⁵¹.

Wiadomo jednak, że ten z pozoru nieskomplikowany sygnał dźwiękowy o czysto użytkowym charakterze nie zawsze ograniczał się jedynie do swojej podstawowej funkcji i formy. Do regimentowych zespołów należeli często wykształceni, profesjonalni muzycy; według Alberta Sowińskiego pułkowi trębaczę powinni znać „pobudki, capstryki i marsze”⁵². Proste fanfarowe lub tuszowe⁵³ capstryki ustępowały zaś niekiedy innym popularnym w danym okresie melodiom.

Bogaty i obrazowy opis capstryku oraz towarzyszącej mu oprawy muzycznej wykonywanej w latach siedemdziesiątych XVIII wieku przez wojska

49 M. Toczyski, *Pamiętniki Michała Toczyskiego obejmujące wspomnienia od roku 1803 do roku 1867*, Nakładem Autora; w drukarni W. Korneckiego, Kraków 1873, s. 249.

50 *Encyklopedja powszechna*, t. 4, Nakład, druk i Własność S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, Warszawa 1860, s. 872.

51 Z. Gloger, *Encyklopedja staropolska ilustrowana*, t. 1, Druk P. Laskauera i W. Babickiego, Warszawa 1900, s. 221–222.

52 A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora*, Nakładem Autora; Skład Główny w Księgarni Luxemburskiej; w Księgarni Braci Garnier w Księgarni A. Leclerc, Paris 1874, s. LX.

53 Tusz – „uroczysta krótka fanfara, wykonywana przez orkiestrę na instrumentach dętych i perkusyjnych”. J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, s. 209.

Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku” (1734–1790) opisuje anonimowy kronikarz:

Liczna publiczność [...] nie mogła się nasycić wielce zajmującym widokiem [...] muzyki wojskowej, gustownie i bogato ubranej, z 68 osób składającej się, która wszystkie instrumenty muzyczne miała srebrne. [...]

Muzyka wojskowa ksiąząt, każdego wieczora przed głównym odwachem w mieście dla uprzyjemnienia wieczornych chwil publiczności na dętych instrumentach różne sztuki całą godzinę przygrywała i capstrzyk zaprowadzała. [...]

Kawalerja [...], która na koniach z swoją muzyką z dziedzińca w paradzie ciągnęła na wartę i równie piękną swoją postawą, pięknem i bogatym ubraniem wojskowym, przyjemną janczarską muzyką, zwracała na siebie całej publiczności ciekawość. Oficerom wartowym magnatki, gustownie na srebrach i pięknej bieliznie stołowej, przesyłały jedzenia i dobre wina. Toż samo dla dobrej muzyki, która przed odwachem całą godzinę przegrywała a potem capstrzyk zaprowadzała, a gdy żołnierze [...] schodzili z warty wielki zawsze tłum ludu, który aż do pałacowego dziedzińca dostojnych ksiąząt odprowadzał, także abtrop polski z huczną muzyką wielce ich zachwycał⁵⁴.

Na powyższym przykładzie doskonale widać, jak pierwotne przeznaczenie capstrzyku wyewoluowało w kierunku miejskiej zabawy i nabrało ludycznego charakteru. Z biegiem lat zjawisko to zaczęło przybierać coraz bardziej odświętnej wymowy, a tym samym większych rozmiarów. O capstrzyku niebywalej wręcz skali donosi „Gwiazdka Cieszyńska” z 1873 roku. Powołując się na rosyjskie i niemieckie dzienniki, pismo przytacza relację o odbytym na cześć niemieckiego cesarza koncercie. Wówczas na placu przed Pałacem Zimowym w Petersburgu wystąpiło 2094(!) artystów, w skład których weszło 1300 muzyków, 480 doboszów i trębaczy oraz 314 wojskowych śpiewaków. Całość trwać miała półtorej godziny, a w tym czasie odegrano pięciokrotnie nieoficjalny hymn Cesarstwa Niemieckiego *Heil dir im Siegerkranz*, marsz z opery Prorok Giacomo Meyerbeera, niemiecką pieśń patriotyczną *Die Wacht am Rhein, Steinmetz-Marsch* Carla Bratfischka, a całość zakończono potpourri z opery *Życie za cara* (*Жизнь за царя*) Michaiła Glinki oraz uroczystym chorałem⁵⁵.

Wreszcie też praktyka ta mogła przywdziewać szaty patriotycznej manifestacji w duchu narodowowyzwoleńczym. Taka sytuacja miała miejsce w roku 1840 w Przemyślu, co zostało opisane następująco:

54 [b.a.], *Pamiętnik o księciu Karolu Radziwille: pisany podług archiwum nieświezkiego: rękopis udzielony do druku ze zbiorów Wiktora hr. Baworowskiego*, Nakładem Karola Wilda, Lwiv 1864, s. 170, 172, 183.

55 „Gwiazdka Cieszyńska” 26 (1873), nr 22, s. 182.

W przewidywaniu i przekonaniu rychłego już wybuchu [powstania – M.I.] zaniechali wszelkiej ostrożności: młodzież podczas capstrzyku prowadziła się, pomimo zakazu, z wojskowością pod rękę, muzyka capstrzykowa grała nutę: *Jeszcze Polska nie zginęła*, podoficerowie cesarskiego orła u swoich szabel przemienili na polskiego, na różę czarka z wyszytego *F. I.* (Ferdynand I) wypruli liczbę *I* z pozostawieniem *F.*, co znaczyło *Freiheit*, i inne demonstracyjne robiono wybryki⁵⁶.

Z czasem po melodie capstrzyków coraz częściej zaczęli sięgać kompozytorzy, którzy wplatali je w swoje utwory bądź opracowywali ich artystyczne aranżacje. Gros tego typu twórczości powstało, choć nie wyłącznie, w wieku XIX. Tym sposobem można, przynajmniej do pewnego stopnia, dowiedzieć się, jak brzmiały owe regimentowe sygnały. Jednymi z bardzo licznych przykładów mogą być wyciągi z twórczości fortepianowej Ernsta Pauera (1826–1905):



Przykład 1. Ernst Pauer (aranż.), *Der alte Preussische Zapfenstreich* (1720), t. 1–16⁵⁷

lub Ludwiga van Beethovena (1770–1827):



Przykład 2. Ludwig van Beethoven, *Zapfenstreich* WoO 20 na orkiestrę wojskową, 1809, t. 1–8⁵⁸

Do innych utworów tego typu, które warto przytoczyć tu dla celów poglądowych należą: *Bayerischer Zapfenstreich* op. 315 Dietricha Kruga z 1775 roku, *Zapfenstreich* ze zbioru *Hurrah Germania!* Franza Abta z 1880 roku (druk) czy *La permission de dix heures* Jacquesa Offenbacha z 1867 roku.

56 *Pamiętniki spiskowców i więźniów galicyjskich 1832–1846*, red. K. Lewicki, Wydawnictwo Zakładu Imienia Ossolińskich, Wrocław 1954, s. 66.

57 E. Pauer, *Sammlung der berühmtesten Deutschen, Französischen und Italienischen MÄRSCHES für das Pianoforte: ausgewählt, teilweise eingerichtet und durchgesehen von E. PAUER*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1877], s. 70–73.

58 L. Beethoven, *Ludwig van Beethovens Werke*, seria 25: suplement, nr 288, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1865], s. 300–305.

W *Rywalach* charakter samej muzyki opisany został jednak dość lakonicznie. Wspomniano tylko, że muzyka, której wtórowały wojskowe komendy, budzi powszechne upodobanie, zaś z wykorzystywanych instrumentów wymieniono jedynie klarnety i waltornie⁵⁹.

Capstrzyk jako wydarzenie cezurujące i porządkujące codzienne życie społeczeństwa tak mocno przesiąkło zbiorową świadomość, iż weszło do codziennej mowy pod postacią przysłów. I tak, „nie chodź po capstrzyku” oznacza przestrożę przed robieniem czegoś w niewłaściwym czasie, a „już po capstrzyku” – sytuację beznadziejną, bez wyjścia, po utracionej szansie⁶⁰.



Ilustracja 2. Antonio Sacchetti (1790–1870), *Wielki capstrzyk przed pałacem Komisji Województwa Kaliskiego na Placu św. Józefa w Kaliszu, zorganizowany z okazji spotkania cesarza Wilhelma I i cara Aleksandra II, studium do obrazu, 1835, brak sygnatury, Muzeum Narodowe w Warszawie*

Motyw ten pojawiał się też niejednokrotnie w polskiej kulturze literackiej i muzycznej. Niech za przykład posłuży chociażby wzmianka w jednych z popularniejszych pieśni konfederatów barskich z lat 1768–1772 – *Pieśni żołnierskiej o N. M. Pannie*⁶¹ oraz *Pieśni czyli śpiewaniu z graniem konfederatów [...]*⁶².

Jako fenomen społeczny capstrzyk bardzo silnie zintegrował się z kulturą miejską i lokalnym krajobrazem, z kolei na płaszczyźnie artystycznej odbił na

59 [K. Meczysławski], dz. cyt., s. 20.

60 M. Amszejewicz, *Dykcjonarz zawierający: wyrazy i wyrażenia z obcych języków polskiemu przyswojone, a mianowicie: w umiejętnościach, sztukach, tudzież w stylu prawniczym, administracyjnym, gazeciarskim, naukowo-filozoficznym, literackim i w potocznej mowie używane; do użytku powszechnego ułożony staraniem i pracą Michała Amszejewicza*, Drukarnia Alexandra Gins, Warszawa 1859, s. 71; zob. J.S. Bystroń, *Przysłowia polskie*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1933, s. 100.

61 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, red. J. Krzyżanowski i in., t. 23, *Kaliskie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółka Wydawnicza, Kraków–Warszawa 1964, s. 254.

62 *Pieśni czyli śpiewanie z graniem konfederatów a die 2 februarii ad 26 aprilis 1772 zamek krakowski Moskwie odebrany trzymających, Literatura konfederacji barskiej*, t. 3, *Wiersze*, red. J. Maciejewski i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 709–712.

tyle mocne piętno w twórczości kompozytorów, że ogół utworów opierających się na motywach wojskowych sygnałów urósł wręcz do rangi paragatunkowej.

Pewne wyobrażenie o tym, jak być może prezentował się ów capstrzyk w drugiej połowie XVIII wieku w dawnej stolicy, może dać opis stanu i możliwości wojskowego zespołu.

Zespół krakowskiego regimentu⁶³

W roku 1778 do miasta wprowadzony został Drugi Regiment Pieszy Koronny im. Królewicza dowodzony przez Józefa Wodzickiego. W jego skład wchodziło wówczas ok. pięćdziesięciu muzyków⁶⁴. Dzięki skrupulatnie prowadzonej korespondencji dowódców, znanych jest dzisiaj wiele faktów dotyczących działalności kapeli oraz ich członków. Do typowego składu zespołu muzycznego należeli m.in. sztabowy regimentstambour (regimentsdobosz) – główny dobosz pełniący funkcję kapelmistrza, a w każdej kompanii znajdował się tzw. fajfer (inaczej: piszczyk, tj. flecista grający na flecie poprzecznym bądź pikulinie) oraz dobosz. Wiadomo jednak, że wśród krakowskich muzyków oprócz wyżej wymienionych byli instrumentalisci o innych profesjach, w tym fagociści, klarnciści i oboiści (nazw tych używano często wymiennie) oraz waltorniści i trębacze, a także oddzielna kapela janczarska.

Najczęściej wymienianym z nazwiska muzykiem był Walenty Malzburg (ok. 1761–1791). Pochodził z Hanoweru; do regimentu wstąpił w marcu 1782 roku. Grał na instrumentach dętych. Najwyraźniej pełnił funkcję konsultanta w kwestiach instrumentów i repertuaru. Grzymała parokrotnie wspominał o doborze utworów dla zespołu. Malzburg nadzorował też projekty i wykonanie instrumentów dętych dla muzyków, które zamawiane były w Warszawie. Udzielał także codziennych lekcji innym członkom kapeli, w tym zwerbowanemu w lutym 1786 roku fajfrowi Karolowi Niedergesessenowi, synowi regimentowego feldfebla. Miał on wyjątkowo dobrze rokować jako muzyk i zdradzać nieprzeciętny talent. Malzburg od grudnia 1786 roku zarabiał miesięcznie pięćdziesiąt cztery floreny (złote polskie). Był również autorem licznych kompozycji, w tym przynajmniej piętnastu tańców granych na balach i krakowskich redutach⁶⁵. Utwory te cieszyły się dobrą opinią. Sam muzyk często grał zresztą wraz ze swoim ojcem na tego typu zabawach. W maju 1783 roku wraz z dwoma innymi oboistami: pochodzącym z Saksonii Janem Gymszem (lub Tymszem) oraz pruskiego pochodzenia Janem Goldszpohnem (ur. ok. 1751) zdezerterował, zabierając ze sobą nowe klarnety. Niedługo potem został złapany w Saksonii. Prawdopodobnie z uwagi

63 Cały podrozdział w oparciu o J. Grzymała, dz. cyt., s. 21 i nast., jeśli nie zaznaczono inaczej.

64 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 24.

65 Tamże, s. 25.

na swoją przydatność dla regimentu został jednak ułaskawiony i przywrócony do służby. W zamian za swoją niesubordynację wzbogacił repertuar kapeli o kilka utworów, w tym „saski czapstrych z janczarską kapelą”.

Oprócz tego znanych jest jeszcze kilku instrumentalistów, głównie o obco brzmiących nazwiskach: pochodzący z Elbląga oboista Krystian Gross (ur. ok. 1753), fajfer Materny (przebywający w areszcie z niewiadomego powodu; następnie, zostawszy ukaranym – zdezerterował, zabierając ze sobą wojskowe mienie i saską piszczałkę), fajfer Hellman, pochodzący z Moraw (posługiwał się środkowomorawskim dialektem – hanackim) i spowinowacony z Malzburgami oboista oraz waltornista Franciszek Lehar, saski dobosz i fajfer Jan Reichel (zdezerterowawszy z cesarskiej armii, miał być wcielony do krakowskiego regimentu) oraz muzyk nieznannej profesji Józef Snaga. Na specjalnych warunkach zatrudniony miał być także niejaki klarncista Szumski (wraz z dwoma innymi przekonanymi przez siebie), muzyk kapeli katedralnej. Jak widać, regimentowi muzycy nie należeli do najbardziej karnych; poza wymienionymi przypadkami Grzymała jeszcze kilkakrotnie opisuje przypadki dezercji niewymienionych z nazwiska instrumentalistów, także w innych kompaniach.

Drugim trzonem zespołu była wspomniana już, chętnie wykorzystywana w tamtych czasach kapela janczarska. W celu lepszego zobrazowania możliwości zespołu regimentowego, przytoczyć warto opis zamieszczony przez Jędrzeja Kitowicza:

Kapela ta była tak odmienna od innej kapeli włoskiej, po wszystkich regimentach używanej, jak samiz jańczarowie odmienni byli strojem od innych regimentów. Składała się ona z sześciu, a najwięcej ośmiu oboistów czyli raczej piszczków, na szalemajach, do oboju podobnych, przeraźliwie piszczących; z sześciu doboszów, z dwóch pałkierów, w parę kociołków na ziemi postawionych bijących, i z dwóch brzękaczów, tacami mosiężnymi [...] uderzaniem jednej o drugą tęgi brzęk czyniących. Pałkierowie i brzękacze [...] grali [...] duże sztuki nakształt symfonij i dugie dwie nakształt mazukrów. Primier kapelmajster zaczął najpierw solo na piszczałce, po której zrozumiawszy inni jaką sztukę grać mają, odzywali się wszyscy według przypadającego taktu, piszczkowie bez przestanku w swoje fujary przeraźliwie dmuchali [...]. Pałkierowie po kociołkach pałkami, a brzękacze tacą o tacę niestannie chrobotali, dobosi zaś ogromnym głosem bębnow⁶⁶ niejako bas w tej kapeli trzymali, bijąc raz pręcikami, drugi raz pałkami [...]. Gdy się miała kończyć muzyka, przestawały tace i bębny, a tylko same piszczałki i kociołki szybkim górkim i turkotem jednym tonem kończyły kuranta⁶⁷.

66 Zapewne chodzi tu o tołumbas – turecki spiżowy bęben z dzwonekami o skórzanej membranie, czasem nazywany też tarabanem. S. Orgelbrand, dz. cyt., t. 14, *od Sowa do Tzschirner*, Warszawa 1903, s. 520; S.B. Linde, dz. cyt., t. 3, R–T, Warszawa 1812, s. 634.

67 J. Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, wstęp: M. Janik, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925, s. 225–226.

Regimentowe dowództwo dbało o dobre wyposażenie muzyków; z Warszawy sprowadzano m.in. stroiki dla fagocistów i robione na zamówienie według wskazówek Malzburga instrumenty. Z zagranicy importowano także talerze dla muzyków janczarskich. Repertuar wzbogacany był przez utwory przywożone m.in. z Wiednia; wiadomo też, że muzycy otrzymali partytury bliżej nieokreślonych „sztuk tureckiej muzyki”. Jednak nie wszystkie z posiadanych kompozycji mogły być wykonywane, czy to z powodu niedostatków kadrowych, czy braku instrumentów.

Nie mniej ważnym aspektem funkcjonowania wojska, a przez to i kapeli, była jego identyfikacja wizualna. Żołnierze piechoty umundurowani byli w bogaty strój, na który składał się m.in. biały lejebik (kaftan) zapinany na guziki, wierzchnie granatowe kurtki, przy których regiment Wodzickiego miał wyłogi koloru pomarańczowego, złote naramienniki i żółte guziki, białe spodnie, buty „węgierskie” oraz pąsowe pikowane czapki z czarnym futrem i białą kitką. Całość opisywana była jako zbyt „wymyślna” i nadszarpująca budżet państwa⁶⁸. Podczas królewskiej wizyty w 1787 roku uznanie dla prezencji krakowskiego regimentu wyraził Adam Naruszewicz tymi słowami:

Stał około Ratusza w paradzie Regiment, ziednawszy sobie pochwałę J. K. Mci i wszystkich, dla wyboru ludzi, oraz pięknego umundurowania, broni i porządku, w którym go pilny w dopełnianiu powinności swoiey Szeff utrzymywał⁶⁹.

Tak efektownie przysposobiona orkiestra z pewnością dodawała kolorytu lokalnemu krajobrazowi i przykuwała wzrok publiczności zbierającej się na codziennym capstrzyku.

Podsumowanie

Jabłoński nie szczędzi słów krytyki pod adresem dramatu, nazywając go „utworem mało oryginalnym”, a dialogi ocenia jako „pozbawione lekkości” oraz „oddane dość zawiłą i napuszoną prozą, bez głębszego zrozumienia i znajomości sceny”⁷⁰. Należy pamiętać jednak, że przeznaczeniem opery tej nie było zyskanie rozgłosu na krajowych scenach teatralnych; miała ona w przystępny sposób bawić odbiorcę oraz konstruktywnie krytykować przywary krakowskiej społeczności. Jednocześnie libretto miało charakter swoistej

68 K. Górski, *Historia piechoty polskiej*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1893, s. 184–185.

69 A. Naruszewicz, *Dyaryusz podróży Nayiaśniejszego Stanisława Augusta krola polskiego na Ukrainę i bytnosci w Krakowie aż do powrotu do Warszawy dnia 22 lipca roku 1787*, Drukarnia P. Dufour, Warszawa [po 22 VII 1787], s. 213–214.

70 Z. Jabłoński, dz. cyt., s. 66.

apoteozy miasta, co podkreślało zobrazowanie krakowskiego pleneru czy opis różnorodnych atrakcji miejskich. Meciszewski, potępiając zagraniczną modę i drwiąc z hołdowania zagranicznym wpływom, z powodzeniem podkreślił w duchu patriotyzmu lokalnego niezgorszą pozycję Krakowa na mapie pierwszej Rzeczypospolitej. W świetle minionych wydarzeń, które przyczyniły się do stopniowego upadku dawnej stolicy i zastoju życia kulturalnego, wypowiedane przez bohaterów ostatnie słowa dzieła, choć niosą przesłanie typowe dla osiemnastowiecznych komedii, można potraktować nie tylko jako uniwersalną pointę czy morał, ale jako personalne życzenia pomyślności i szczęścia skierowane do wszystkich mieszkańców miasta.

Wreszcie też *Rywali* rozpatrywać należy jako przykład dzieła, które określić można mianem „opery mieszczańskiej” – na wzór dworów magnackich utrzymujących regularne sceny teatralne i zespoły profesjonalnych muzyków, krakowska szlachta postanowiła własnym sumptem zorganizować operową zabawę nie dla prestiżu czy zarobku, lecz przede wszystkim dla swojej rozrywki. Mimo że realizująca w pewnym stopniu postulaty muzyki narodowej, tak w kontekście języka tekstu, jak i wątku ojczyźnianego (choć tym razem rozumianego partykularnie) czy edukacyjnego, była – podobnie jak libretta magnackie – oparta na kanwie bieżących wydarzeń ważkich i bezpośrednio dotyczących odbiorów i samych wykonawców. Zrozumiałym jest zatem fakt, że po wyczerpaniu zainteresowania publiki, a może i samych „artystów”, dzieło zostało zapomniane i intencją jego twórców nie było podtrzymanie pamięci o nim. Nie umniejsza to jednak źródłowo-historycznej wartości samego libretta, które dość dobrze koresponduje z kształtującym się w drugiej połowie XVIII wieku nurtem opery narodowej, i którego siła nie wypływa z kunsztowności języka literackiego, a z oparcia o motywy prowincjonalnych walorów oraz zrozumienia silnie socjalizującego i jednoczącego lokalną społeczność kulturowego zjawiska jakim był capstrzyk.

Bibliografia

- Amszejewicz M., *Dykcjonarz zawierający: wyrazy i wyrażenia z obcych języków polskiemu przyswojone, a mianowicie: w umiejętnościach, sztukach, tudzież w stylu prawniczym, administracyjnym, gazetarskim, naukowo-filozoficznym, literackim i w potocznej mowie używane; do użytku powszechnego ułożony staraniem i pracą Michała Amszejewicza*, Drukarnia Alexandra Gins, Warszawa 1859.
- [b.a.], *Heca albo Polowanie na zając : anonimowa krotchwila myśliwska w jednym akcie*, opr. J. Gołos, Akademia FLOW, Warszawa 2012.
- [b.a.], *Pamiętnik o księciu Karolu Radziwille: pisany podług archiwum nieświeżkiego: rękopis udzielony do druku ze zbiorów Wiktora hr. Baworowskiego*, Nakładem Karola Wilda, Lwiv 1864.
- Beethoven L., *Ludwig van Beethovens Werke*, seria 25: suplement, nr 288, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1865].
- Bieńkowska I., *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Bieńkowska I., *Przedstawienia teatralno-muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2009, nr 2.
- Bystroń J.S., *Przysłowia polskie*, Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności, Kraków 1933.
- Chybiński A., *Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7.
- Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Warszawski Związek Muzyków, Kraków 1949.
- Encyklopedia powszechna*, t. 4, Nakład, druk i Własność S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, Warszawa 1860.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1, Druk P. Laskauera i W. Babickiego, Warszawa 1900.
- Górski, K., *Historia piechoty polskiej*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1893.
- Grzymała J., *Listy z Krakowa do generała Józefa Wodzickiego 1783–1792*, opr. C. Srzednicki, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Habela, J., *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.
- Jabłoński Z., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Kitowicz J., *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, wstęp: M. Janik, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, red. J. Krzyżanowski i in., t. 23, *Kaliskie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółka Wydawnicza, Kraków–Warszawa 1964.

- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 1 cz. 1, A–F, Drukarnia XX. Pijarów, Warszawa 1807.
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 3, R–T, Warszawa 1812.
- Literatura konfederacji barskiej*, t. 3, Wiersze, red. J. Maciejewski i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008.
- [Meciszewski K.], *Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie: opera w dwóch aktach*, Kraków 1786, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. SD XVIII.1.1069 adl.
- Muzyka w czasopiśmie polskim XVIII wieku: okres stanisławowski (1764–1800): bibliografia i antologia*, opr. J. Szwedowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
- Naruszewicz A., *Dyaryusz podróży Nayiaśniejszego Stanisława Augusta krola polskiego na Ukrainę i bytnosci w Krakowie aż do powrotu do Warszawy dnia 22 lipca roku 1787*, Drukarnia P. Dufour, Warszawa [po 22 VII 1787].
- Nowak-Romanowicz A., *Klasycyzm*, seria *Historia Muzyki Polskiej*, red. S. Sutkowski, t. 4, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013.
- [Ogiński M.K.], *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, [b.w.], Vilnius 1771.
- [Ogiński M.K.], *Kondycye stanow: opera we dwóch aktach na teatrze słonimskim reprezentowana*, Drukarnia P. Dufour, Warszawa 1781.
- Orgelbrand S., *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 3, *od Boryszewski do Constable*, Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1898.
- Orgelbrand S., *Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 14, *od Sowa do Tzschirner*, Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1903.
- Pamiętniki spiskowców i więźniów galicyjskich 1832–1846*, red. K. Lewicki, Wydawnictwo Zakładu Imienia Ossolińskich, Wrocław 1954.
- Pauer E., *Sammlung der berühmtesten Deutschen, Französischen und Italienischen MÄRSCHEN für das Pianoforte : ausgewaählt, theilweise eingerichtet und durchgesehen von E. PAUER*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1877].
- Prosnak J., *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1765, nr 1.
- [Radziwiłł M.], *Operetka pod tytułem Agatka we trzech aktach*, [przed 1784], Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Rps 6990 II.
- Raszewski Z., *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Raszewski Z., *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, nr 1–4.
- Ritter R., *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie*

- Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora*, Nakładem Autora; Skład Główny w Księgarni Luxemburgskiej w Księgarni Braci Garnier; w Księgarni A. Leclerc, Paris 1874.
- Subel J., *Holland, Johann David*, w: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26790> [dostęp: 20.03.2022].
- Toczyski M., *Pamiętniki Michała Toczyskiego obejmujące wspomnienia od roku 1803 do roku 1867*, Nakładem Autora; w drukarni W. Korneckiego, Kraków 1873.
- Tylka I., *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2014, nr 2.
- Żórawska-Witkowska A., *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy Kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisicka i B. Judkowiak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa 1995.

CYTOWANA PRASA

- „Gwiazdka Cieszyńska” 26 (1873), nr 22.
- Oe [Estreicher K.], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki” 17.12.1853, nr 50.
- Suplement do „Gazety Warszawskiej” 7.06.1786, nr 45.
- Suplement do „Gazety Warszawskiej” 27.09.1786, nr 77.

Abstract

Rivals [Rywale], or the Burgeois Opera in Kraków: History, Cultural Context, Meaning

During the period of stagnation in Kraków's theatre culture in the 2nd half of the 18th century, an opera entitled *Rivals, or the Tattoo in Kraków [Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie]* was created by Kacper Meczysławski (libretto) and Zagórski (music; not preserved to this day), unknown by first name. Although mentioned several times in the theatre studies literature, it has not been by far a subject of separate musicological research. This opera is an example of a work that can be described as a 'bourgeois opera', i.e. a model of magnate operas, regarding to both theme and structure of the libretto, as well as to musical arrangement, transferred to the middle class standards and entrepreneurial capabilities of that time. Seemingly non-original, secondary and, due to its provincial character, relevant only to the 18th century residents of the former capital city, it seems to have a slightly deeper meaning. In order to understand the significance of *Rivals* in its full, this article will present the history of the comedy's creation and staging, an analysis of the libretto and a hypothetical form of musical setting in the context and in comparison with analogous operas of that period. For a better understanding of the title tattoo meaning, the history of its creation and reception as well as the condition of Kraków regiment band will be outlined.

Keywords

opera, tattoo, 18th-century Kraków, bourgeois culture, regiment band