

**Remigiusz POŚPIECH (red.), *Józef Elsner (1769–1854). Życie – działalność – epoka* (Musica Claromontana — Studia 4), Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra, Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża 2013, ss. 379, ISBN 978-83-63950-16-3, ISBN 978-83-7342-370-1.**

W ostatnich latach postać Józefa Elsnera – przez wcześniejsze dziesięciolecia zanadto usunięta w cień — spotyka się ze wzrastającym zainteresowaniem, zarówno ze strony środowiska naukowego, jak i kręgów artystycznych. Świadczą o tym niedawno opublikowane edycje źródłowe jego utworów, koncerty i wydawnictwa fonograficzne z nowo nagranyymi dziełami kompozytora, poświęcone mu publikacje, a także sympozja muzykologiczne. Pośród tych działań szczególnie docenić trzeba prace prowadzone w ramach projektu naukowego realizowanego od kilkunastu lat przez Katedrę Muzyki Kościelnej i Wychowania Muzycznego Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, współpracującej w studiach nad Elsnerem najpierw z Zakładem Historii Śląskiej Kultury Muzycznej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu i Centrum Edukacji Artystycznej (Region Opolski), a obecnie — z Zespołem Naukowo-Redakcyjnym Jasnogórskich Muzykaliów i ze Stowarzyszeniem „Kapela Jasnogórska” Plonem tych badań, w tym zwłaszcza dwóch międzynarodowych konferencji naukowych poświęconych Elsnerowi, jest opublikowana w ubiegłym roku praca zbiorowa pod tytułem *Józef Elsner (1769–1854). Życie – działalność – epoka*, przygotowana pod naukową redakcją Remigiusza Pośpiecha z Uniwersytetu Wrocławskiego i Uniwersytetu Opolskiego, a wydana przez Redakcję Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra oraz Wydawnictwo i Drukarnię Świętego Krzyża w ramach niedawno zainicjowanej serii naukowej *Musica Claromontana*<sup>2</sup>. Książka poświęcona jest pamięci prof. MARII ZDUNIAK (1934–2011), współinicjatorce wrocławsko-opolskiej inicjatywy, autorki dwóch prac zamieszczonych pośmiertnie w elsnerowskim tomie.

Publikację tworzą dwadzieścia dwa artykuły, które — już na wstępie to podkreślmy — wnoszą znaczący wkład do wiedzy o życiu, działalności i twórczości Józefa Elsnera. Godne podkreślenia jest to, że Remigiuszowi Pośpiechowi udało

<sup>2</sup> Zespół Naukowo-Redakcyjny serii tworzą: o. Dariusz Cichor OSPPE, Maciej Jochymczyk, o. Nikodem Kilnar OSPPE, Marcin Konik, ks. Erwin Mateja, Alina Mądry, Aleksandra Patalas, Remigiusz Pośpiech (przewodniczący), Barbara Przybyszewska-Jarmińska. Oprócz książki będącej przedmiotem niniejszej recenzji, w serii *Musica Claromontana* ukazały się następujące pozycje: R. POŚPIECH (red.), *Liturgia w klasztorach paulińskich w Polsce. Źródła i początki*, Opole 2012; TENŻE (red.) *Mszał Jagiellonów*, Opole 2013; TENŻE (red.), *Marcin Józef Żebrowski. Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, Opole 2013; M. JOCHYMZYK, *Muzyka religijna u progu klasycyzmu. Amandus Ivanschiz OSPPE (1727–1758)*, Lublin 2014.

się zgromadzić wokół tematu spore grono badaczy reprezentujących różne ośrodki naukowe, zarówno polskie (Cieszyn, Gdańsk, Kalisz, Kraków, Łódź, Opole, Warszawa, Wrocław), jak i zagraniczne (Berlin, Bonn, Lipsk, Telč, Vranov nad Toplou, Wiedeń)<sup>3</sup>

Rozpoczynający książkę artykuł Marii Zduniak (*Józef Elsner — syn Śląska Opolskiego*) przynosi syntetyczny portret kompozytora, zespalaający główne wątki biograficzne — a więc dzieciństwo Elsnera w rodzinnym Grodkowie, jego drogę edukacyjną i artystyczną we Wrocławiu, Wiedniu, Lwowie i w Warszawie — z opisaniem działalności pedagogicznej, organizatorskiej, twórczości kompozytorskiej i innych dokonań. Przypomniane zostają tu m.in.: 25-letnia praca na stanowisku dyrektora muzyki w warszawskim Teatrze Narodowym, kierowanie uniwersytecką Szkołą Główną Muzyki, zasługi dla erygowania Towarzystwa Muzyki Religijnej i Narodowej, zainteresowania historyczne, folklorystyczne i pracowitość kompozytora, z uwzględnieniem także charakterystyki stylu i wartości artystycznej jego muzyki. Tekst dopełniają *facsimile* starodruków z XVII–XIX w., prezentujących śląską tradycję kancjonałową, oraz karty z drukowanych edycji dzieł Elsnera. Wszystko to razem tworzy — jak powiedziano — zwarty, syntetyczny obraz życia i twórczości kompozytora, a równocześnie sygnalizuje większość treści, jakie pojawią się w dalszych partiach książki.

W czterech następnych artykułach ukazane są różne aspekty edukacji i działalności Elsnera w kolejnych etapach jego życia. Remigiusz Pośpiech (*Geistliche Musikkultur auf dem Gebiet des Bistums Breslau in den Zeiten von Josef Elsner*) przybliży kulturę muzyczną Wrocławia z czasów, kiedy przebywał tam Elsner (lata 1780–1789) — ucząc się najpierw w klasztornej szkole dominikanów, potem w posiadającym znakomite tradycje gimnazjum św. Macieja, wreszcie w znamienitej *Academia Leopolitana*. Nie jest to wszakże tylko wgląd w kulturę muzyczną miasta i zarysowanie kontekstu, lecz równocześnie wskazanie na ówczesne kontakty muzyczne Elsnera (m.in. z JOHANNEM GEORGIEM CLEMENTEM, JOSEPHEM GOTTWALDEM) oraz wychwycenie typowo śląskich elementów w jego twórczości. Obserwacje te prowadzą autora do konkluzji, że droga edukacyjna, powiązania z wrocławskim środowiskiem, i sama twórczość kompozytorska Elsnera pozwalają mówić o jego przynależności do śląskiej kultury muzycznej, wyniesionej jeszcze z Grodkowa, a ugruntowanej właśnie studiami we Wrocławiu. Z kolei MACIEJ GOŁĄB (*Chopin und Elsner an der Hauptschule für Musik der Königlichen Universität zu Warschau (1826–1829)*) skoncentrował się na pedagogicznej działalności Elsnera w ok-

---

<sup>3</sup> Teksty polskojęzyczne mają streszczenia w języku niemieckim lub angielskim, do tekstów zaś niemieckojęzycznych dołączone są streszczenia w języku polskim (w przekładach Joanny Resch). *Wprowadzenie* pióra Remigiusza Pośpiecha ma swoją pełną wersję niemieckojęzyczną (w przekładzie ks. Piotra Tarlinskiego). Autorami recenzji wydawniczych książki byli ks. prof. dr hab. Antoni Reginek z Uniwersytetu Śląskiego i prof. UW dr hab. Joanna Subel z Uniwersytetu Wrocławskiego.

resie warszawskim, patrząc na nią z perspektywy ówczesnych dokonań kompozytorskich FRYDERYKA CHOPINA. Wnikliwa analiza źródeł historycznych dotyczących trzyletniej nauki Chopina w Szkole Głównej Muzyki Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego (lata 1826–1829) umożliwiła autorowi dokonanie cennej poznawczo rekonstrukcji programu studiów kompozytorskich u Elsnera. Dostrzeżenie zaś i wyodrębnienie dwóch nurtów ówczesnej twórczości Chopina — powstającej w ramach edukacji uniwersyteckiej („oficjalnej”, m.in. *Sonata fortepianowa c-moll* op. 4, *Trio fortepianowe* op. 8, *Fantazja na tematy polskie* op. 13, *Rondeau à la Krakowiak* op. 14) i komponowanej poza nią („nieoficjalnej”, m.in. *Mazurki a-moll* WN 13, *G-dur* WN 17, *Walce E-dur* WN 18, *h-moll* WN 19) — zaprowadziło Gołąba do konkluzji, że ówczesne utwory Chopina nie tylko wyznaczały najwyższy poziom artystyczny klasy kompozytorskiej prowadzonej przez Elsnera, lecz także wpisały się na trwałe w historię europejskiego romantyzmu muzycznego. To wymowne świadectwo ujawnionych wtedy genialnych uzdolnień Chopina i znakomitej pedagogiki jego nauczyciela. PETER ANDRASCHKE (*Joseph Elsner und Wien*) powraca natomiast do wiedeńskiego okresu Elsnera. Badacz ustalił, że w archiwalnych i bibliotecznych katalogach wiedeńskich *Gesellschaft der Musikfreunde* i *Österreichische Nationalbibliothek* figuruje 31 pozycji zawierających tytuły utworów Elsnera (kompozycji lub ich grup), w większości do tej pory nieodnotowanych (np. *Der Pilger von Sierra Morena*, *Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*). Andraschke zweryfikował też panujący do niedawna pogląd, jakoby kompozytor studiował we Wiedniu. Jak się okazuje, był to pobyt nasycony aktywnością artystyczną. Elsner muzykował tam z różnymi orkiestrami teatralnymi i kościelnymi, zawiązał przy tym kontakty, które zaowocowały uzyskanymi później posadami koncertmistrzowskimi i dyrygenckimi. W pierwszym rządzie jednak autor szerzej przybliżył wiedeńską kulturę muzyczną z czasów bytności Elsnera (lata 1789–1791), opisując działalność muzyczno-teatralną, publiczne życie koncertowe, muzykę w kościołach, muzykę taneczną, a także inne przejawy życia kulturalnego Wiednia. LUBA KIJANOWSKA-KAMIŃSKA i LIDIA MELNYK (*Józef Elsner a kultura muzyczna Lwowa*) omówiły późniejszy, lwowski okres Elsnera (lata 1792–1799). Poznajemy kolejno: życie społeczno-kulturowe Lwowa w ostatnich dziesięcioleciach XVIII stulecia; wielostronną działalność Elsnera w tym mieście, zwłaszcza na niwie muzyczno-teatralnej i ze szczególnym uwzględnieniem jego współpracy z WOJCIECHEM BOGUSŁAWSKIM, pod wpływem którego kompozytor zaczął się uczyć języka polskiego, stając się prawdziwie polskim twórcą; Elsnerowskie kompozycje z tego okresu, w tym i przekazy dotąd przez muzykologów nieodnotowane; uwagi wreszcie o późniejszej recepcji muzyki Elsnera we Lwowie, zarówno zaraz po jego wyjeździe do Warszawy, jak i w całym XIX stuleciu, kiedy to stopniowo zmniejszało się zainteresowanie jego twórczością, aż po drugą połowę XX w. — czas, w którym kompozytora okryło w środowisku lwowskim niemal całkowite zapomnienie.

Trzy kolejne teksty traktują o niektórych epizodach biograficznych kompozytora i utrzymywanych przez niego związkach z różnymi ośrodkami w okresie, kiedy

to działał już w Warszawie. Artykuł pióra JERZEGO MARIANA MICHALAKA (*Gdańsk w biografii Józefa i Karoliny z Drozdowskich Elsner*) dotyczy jednorazowego, kilkutygodniowego pobytu Elsnera z żoną KAROLINĄ w Gdańsku 1811 r. Autor — po przebadaniu dokumentów historycznych (m.in. ówczesnych afiszów, ogłoszeń prasowych) — opisuje gdańskie występy śpiewacze Karoliny Elsner oraz prezentację muzyki Elsnera na scenie teatru przy Targu Węglowym. Omówienie tego mało dotąd znanego epizodu jest wzbogacone listą utworów Elsnera, jakie zostały wykonane w Gdańsku w latach 1810–1832, a także tytułami oper wystawionych przez Bogusławskiego w Gdańsku w 1811 r. Autor przybliżył nadto sylwetki kilku osób, z którymi Elsnerowie zawarli znajomość podczas pobytu w Gdańsku (JAKUBA GÓRSKIEGO, JÓZEFA JAWURKA, JOHANNA WILHELMA LINDEGO, KRZYSZTOFA CELESTYNA MRONGOWIUSZA, CARLA ANTONA REICHLA). Z kolei LEANDER TADEUSZ PIETRAS OSPPE (*Józef Elsner i jego kontakty z Jasną Górą w Częstochowie*) ukazał powiązania Elsnera z jasnogórskimi paulinami, omawiając osobiste kontakty kompozytora — od 1829 r. konfratra paulinów — z przedstawicielami zakonu (o. CYRYLEM GIECZYŃSKIM, o. TEODOREM FORTUŃSKIM, o. JANEM GÓŁKOWSKIM, o. REMIGIUSZEM WIECHULSKIM), a także przechowywane na Jasnej Górze jego utwory, w szczególności tzw. jasnogórskie nieszpory maryjne, tj. *Vesperae D-dur* op. 89 (kwestie dedykacji, okoliczności powstania utworu). Maria Zduniak (*Autografy, rękopisy i druki dzieł Józefa Elsnera w bibliotece kapitulnej we Wrocławiu*) dotknęła zaś wrocławskich koneksji kompozytora, jednak zasadniczo nie z okresu jego nauki we Wrocławiu, lecz z lat 1832–1837. Wtedy to Elsner przekazał w darze katedrze wrocławskiej 19 swoich utworów religijnych (m.in. graduały, ofertoria i msze, a wśród nich *Solemnis Coronationis Missa C-dur* op. 51), ofiarując własne autografy, kopie rękopiśmienne oraz wydania drukowane. Detaliczny opis tych pozycji Maria Zduniak dopełnia uwagą, iż muzyka religijna Elsnera odznacza się wysoką rangą artystyczną, szczególnie zaś msze łacińskie, w których twórca zawarł — autorka przywołuje słowa ALINY NOWAK-ROMANOWICZ — „całą swą ambicję kompozytorską”

Ostatni z wymienionych tekstów znajduje tematyczną kontynuację w artykułach poświęconych źródłowym aspektom twórczości Elsnera. PETR KOUKAL (*Handschriften und Drucke der Musikwerke von Józef Elsner in Böhmen und Mähren*), analizując prasę czeską i przybliżając działalność Elsnera w Teatrze Miejskim w Brnie od jesieni 1791 do wiosny 1792 r., wskazuje na istnienie 20 różnych przekazów dzieł Elsnera (rękopisy, druki) przechowywanych w archiwach ówczesnych ośrodków dworskich, parafialnych i klasztornych. Autor podkreśla, że kompozycje te — msze, ofertoria, utwory fortepianowe, orkiestrowe — cieszyły się na Morawach i w Czechach uznaniem i sporą popularnością. Do innych miejsc zwrócił się w dwóch swoich artykułach KRZYSZTOF ROTTERMUND. W pierwszym z nich (*Elsneriana ze zbiorów Staatsbibliothek zu Berlin*) dokonał ewidencji znajdujących się w państwowej bibliotece berlińskiej autografów i rękopisów oraz drukowanych edycji

utworów Elsnera (m.in. *Passio Domini Nostri Jesu Christi* op. 65, *Grande Symphonie C-dur* op. 11, uwertury do oper *Leszek Biały* i *Andromeda*), wskazując nadto — w oparciu o istniejące dziś katalogi — także na te wydania jego dzieł, które zaginęły podczas II wojny światowej. Drugi tekst Krzysztofa Rottermunda (*Rękopisy utworów Józefa Elsnera w zbiorach Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg*), oparty na danych zawartych w zachowanych katalogach tematycznych, przynosi informacje o czterech utworach Elsnera (*Offertorium „Gloria et honore” C-dur* op. 28, *Graduale F-dur* op. 29, *Offertorium* op. 30, *Missa F-dur* op. 20 w dwóch wersjach obsadowych) spisanych przez kapelmistrzów katedry ratyżbońskiej, co jest jeszcze jednym świadectwem popularności naszego kompozytora w różnych ośrodkach europejskich. W artykule MARCINA KONIKA (*Rękopiśmienne a drukowane przekazy dzieł Józefa Elsnera*) odnajdujemy natomiast analizę źródłową rękopiśmiennych przekazów dzieł Elsnera przechowywanych na Jasnej Górze (m.in. antyfona *Salve Regina*, ofertorium *Tui sunt coeli*, psalm *De profundis*). Jest to przede wszystkim spojrzenie na jakość tamtejszej pracy skryptorskiej. Autor konstatuje, że jasnogórcy skrypcy wykonywali swoje zajęcia bardzo skrupulatnie, tworząc wierne, niemal bezbłędne kopie drukowanych dzieł Elsnera, cieszącego się skądinąd wielką estymą w środowisku kapeli jasnogórskiej.

Dwa kolejne artykuły poświęcone są pisarstwu Elsnera. LUCIAN SCHIWIEZ (*Josef Elsner als Korrespondent der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung”*) podjął próbę wyjaśnienia nieudokumentowanej dotąd — choć często przywoływanej w literaturze muzykologicznej — współpracy Elsnera z wydawanym w Lipsku czasopismem „Allgemeine Musikalische Zeitung”. Na podstawie wielorako ukierunkowanych analiz porównawczych autor wytypował 27 anonimowych tekstów traktujących o muzyce polskiej opublikowanych w tym czasopiśmie, z których 24 uznał za takie, które wyszły spod jednego pióra, m.in.: *Bemerkungen über Musik in Warschau*, *Die Oper der Polen*, *Geschichte des polnischen National-Theaters in Warschau*, *In wie weit ist die polnische Sprache zur Musik geeignet?* Zdaniem Schiwietza poruszane w nich tematy, styl literacki, stosowane odniesienia i porównania zdają się przemawiać za tym, że artykuły te mógł napisać właśnie Elsner. Inny obiekt zainteresowań — *Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym* (Warszawa 1818) — obrała w swoim studium JOANNA DZIDOWSKA („*Rozprawa o metryczności języka polskiego*” *Józefa Elsnera jako źródło do badań nad polską muzyką wokalnoinstrumentalną przelomu XVIII i XIX wieku*), poddając analizie genezę i układ *Rozprawy*, jej terminologię oraz główne problemy. W niemałym stopniu rozważania te wnoszą weryfikację dotychczasowych interpretacji naukowych treści tego traktatu, zmierzającą — najogólniej — do zaakcentowania wybitnie muzycznej orientacji Elsnera rozważań nad językiem polskim, czemu patronują, niemal jako motto, przywołane przez autorkę słowa kompozytora: „Aby się wyraźniej, czyli muzykalniej dać zrozumieć (...)”

Sześć artykułów poświęconych jest twórczości kompozytorskiej Elsnera. HELMUT LOOS („*Die Krönungsmesse*” op. 51 von Joseph Elsner aus dem Jahre 1829) przeprowadza analizę odnalezioną przez Marię Zduniak w 1995 r. *Solemnis Coronationis Missa C-dur* op. 51 (wykonanej 9 maja 1829 r. z okazji uroczystości koronacyjnej cara MIKOŁAJA I na króla Polski). Co znamienne, autor sytuuje dzieło Józefa Elsnera w kontekście najznakomitszych osiągnięć w zakresie formy mszy, m.in. twórczości JOHANNA SEBASTIANA BACHA, WOLFGANGA AMADEUSZA MOZARTA, LUDWIGA VAN BEETHOVENA. Kunsztu kompozytorskiego Elsnera jako twórcy muzyki sakralnej dowodzi analiza harmonii, formy, sfery tonalnej, zabiegów z zakresu retoryki muzycznej. Dlatego — zdaniem Loosa — propagowanie twórczości mszalnej polskiego kompozytora istotnie przyczynia się do wzbogacenia całościowego dorobku europejskiej muzyki religijnej. Z kolei ks. GRZEGORZ POŹNIAK (*Utwory religijne Józefa Ksawerego [sic!] Elsnera (1769–1854) na chór męski*) poddaje systematyzacji i charakterystyce utwory religijne Elsnera napisane na chór męski (m.in. *Missa in B* op. 18, *Ave Maria* op. 68, *Te Deum laudamus* na dwa chóry męskie), z uwzględnieniem także kompozycji przeznaczonych na chór męski i organy (m.in. *Msza G-dur* op. 13) oraz na chór męski i instrumenty dęte (m.in. *Missa C-dur* op. 22, *Graduale i Offertorium F-dur* op. 23). Jest to omówienie rzadkiego zjawiska w muzyce polskiej, równocześnie — typowego dla repertuaru śląskiego. Dwa następne teksty poświęcone są dziełu uznawanemu za największe osiągnięcie artystyczne Elsnera (także i przez niego samego), mianowicie *Passio Domini Nostri Jesu Christi*. PAULINA HALAMSKA („*Passio Domini Nostri Jesu Christi*” Józefa Elsnera w świetle badań źródłowych i studiów nad tekstem łacińskim) skoncentrowała się na historii powstania utworu i dziejach jego wykonań (w całości i we fragmentach), zarówno w odniesieniu do epoki, jak i w XX–XXI w., oraz — co znalazło się w centrum rozważań — analizie libretta, poddanemu wielostronnemu oglądowi (źródła tekstu, jego przekształcenia w procesie komponowania, adaptacja tekstów biblijnych, wzajemna relacja między aspektami liturgicznym i epickim, ogólny plan oratorium). Autorka akcentuje oryginalność dzieła, głównie z uwagi na zakończenie całego oratorium sceną Zmartwychwstania, uwypukla także fakt, iż *Pasja* jawi się jako suma wieloletnich doświadczeń kompozytorskich jej twórcy. Całość dopełniają: odpis libretta drukowanego (w językach łacińskim i polskim), wykaz adaptacji tekstów biblijnych i liturgicznych, a także ilustracje. Pod innym kątem spojrzal na dzieło GÜNTHER MASSENKEIL („*Passio Domini Nostri Jesu Christi*” (1838) Józefa Elsnera, przekł. JÓZEF CHUDALLA). W krótkim szkicu, skoncentrowanym na aspekcie gatunkowo-historycznym, autor konstatuje, że Elsnerowska *Pasja* — reprezentująca typ pasji oratoryjnej — zajmuje szczególne miejsce w historii gatunku, o czym decydują: nietypowy podział na cztery części, wstępy zaczerpnięte z Wulgaty (nie zaś z utworów poetyckich), swobodne potraktowanie tekstu biblijnego. Cechy te stanowią istotną różnicę wobec niemieckiej ewangelickiej pasji oratoryjnej. MACIEJ JOCHYMCZYK (*Józef Elsner i o. Cyryl Gieczyński OSPPE. Porówna-*

nie elementów warsztatu kompozytorskiego na podstawie wybranych kompozycji) podjął z kolei próbę porównania religijnych dzieł Elsnera z utworami jasnogórskiego twórcy FLORIANA (o. Cyryla) Gieczyńskiego, po którym zachowało się 11 kompozycji, w tym 10 na Jasnej Górze (wobec niemal 50 utworów Elsnera przechowywanych w paulińskim sanktuarium). Po przybliżeniu postaci Gieczyńskiego autor przeprowadza analizę porównawczą dzieł obu twórców, uwzględniając sposób traktowania orkiestry i chóru, harmonikę, formę i niektóre aspekty estetyczne. W konkluzji podkreśla, iż mamy przed sobą dwie odrębne koncepcje kształtowania kompozycji religijnej: Gieczyński zdaje się odsłaniać rysy indywidualne, często przy tym niekonwencjonalne, Elsner natomiast — bardziej jednak akademickie, o wiele silniej zakorzenione w tradycji języka muzycznego klasyków wiedeńskich. Jeszcze inny temat obrała BOGUMIŁA MIKA (*Polska identyfikacja w muzyce Józefa Elsnera*), podejmując — usytuowane w perspektywie semiotycznej — rozważania nad obecnością elementów polskich w twórczości Elsnera. Autorka wskazuje na następujące przejawy polskości jego muzyki: ludowość (wykorzystanie polskich tańców ludowych), historyczność (opery *Leszek Biały*, *Król Łokietek*, *Jagiello w Tenczynie*), nawiązania do aktualnych wydarzeń (kantata *Muzyka na wprowadzenie zwłok ks. Józefa Poniatowskiego*), cytaty polskich melodii (*Polonez Kościuszki*, *Mazurek Dąbrowskiego*, *Kiedy ranne wstają zorze*, *Panie, Kocham Cię*, *U drzwi Twoich stoję, Panie*), kompozycje polskojęzyczne (pieśni, msze polskie). Jak zaznacza Mika, współistnienie tych elementów w twórczości Elsnera przyczyniło się do budowania i utrwalania idiomu narodowego w muzyce polskiej.

Dwa ostatnie teksty poświęcone są obecności kompozytora w polskiej współczesności. MAJA PAJCHERT-FLIS (*Recepcja twórczości Józefa Elsnera w XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem środowisk Opola i Wrocławia*) zarysowała — bogatą faktograficznie — panoramę wykonań (i wykonawców) utworów Elsnera w Brzegu, Budziszynie, Chociebożu, Grodkowie, Katowicach, Nysie, Opolu, Otmuchowie, Wrocławiu, a także i w Warszawie. Prezentacji doczekały się m.in.: *Passio Domini Nostri Jesu Christi*, *Solemnis Coronationis Missa* op. 51 i inne utwory religijne (np. *Offertorium C-dur* op. 10), *Grande Symphonie C-dur* op. 11, uwertury do oper *Echo w lesie* i *Król Łokietek*, utwory fortepianowe (np. *Polonez f-moll*), do czego dochodzą powstałe w ostatnich dziesięcioleciach nagrania płytowe. Autorka z satysfakcją odnotowuje, że kompozycje Elsnera we wzrastającym stopniu zyskują miejsce we współczesnym repertuarze koncertowym (np. podczas festiwalu *Vratislavia Cantans*), równocześnie jednak zaznacza, iż w XX-wiecznej praktyce wykonawczej przywrócono tylko skromny wycinek jego spuścizny. Na inny aspekt zwróciła uwagę MAŁGORZATA KOWALSKA (*Postać Józefa Elsnera w polskich podręcznikach*), dokonując przeglądu opinii na temat Elsnera pomieszczonych w polskich publikacjach o charakterze podręcznikowym — opracowaniach autorstwa KRYSZYNY I JÓZEFA CHOMIŃSKICH, ZDZIŚŁAWA JACHIMECKIEGO, ALINY NOWAK-ROMANOWICZ, HENRYKA OPIEŃSKIEGO, HANNY POMORSKIEJ, ALEKSANDRA POLIŃ-

SKIEGO, JÓZEFA REISSA, BOGUSŁAWA SCHAEFFERA i TADEUSZA STRUMILLY. Omówienie to odślania różnorodność ujęć, rozmaite punkty widzenia, a także ewoluowanie poglądów i sądów na temat postaci, roli i twórczości Elsnera. Autorka skupiła się szczególnie na tych kwestiach, które podlegały — i po części nadal podlegają — zmiennym i niejednorodnym interpretacjom: stylistyczno-historycznym usytuowaniu Elsnera w epoce (klasycyzm czy preromantyzm? *etc.*), narodowości kompozytora (niemieckość *versus* polskość), poziomie uprawianej przezeń pedagogiki, wreszcie na zagadnieniu wartości artystycznej jego kompozycji muzycznych.

Studiując teksty składające się na omawiany tom, zechcę podzielić się kilkoma uwagami natury polemicznej, tudzież także i krytycznej. Dotyczyć będą one niektórych mało precyzyjnych sformułowań tytułowych, pewnych merytorycznych uchybień i nieścisłości, mniej lub bardziej dyskusyjnych interpretacji naukowych, nadto drobnych niekonsekwencji w zakresie redakcyjnym.

Praca Marcina Konika *Rękopiśmienne a drukowane przekazy dzieł Józefa Elsnera* poświęcona jest religijnym dziełom Elsnera zachowanym na Jasnej Górze. W tytule powinno być to dookreślone, bo przyjęte sformułowanie sugeruje podjęcie przedmiotu w generalnym jego ujęciu. Z kolei tytuł *Josef Elsner als Korrespondent der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung”* zdaje się oznajmiać, iż kompozytor był korespondentem lipskiego czasopisma. Lucian Schiwietz stawia tu hipotezy, skądinąd o bardzo dużym stopniu prawdopodobieństwa, ale sprawy jednak nie przesądza; przeto i tytuł winien zawierać element domniemania. Wątpliwości wzbudzają też śródtytuły artykułu *Józef Elsner a kultura muzyczna Lwowa*. Luba Kijanowska-Kamińska i Lidia Melnyk nadały kolejnym partiom tekstu miana muzyczne: *Preludio* (z podtytułem *Życie społeczno-kulturowe Lwowa w ostatnim dziesięcioleciu XVIII stulecia*), *Fuga* (z podtytułem *Wielokierunkowa działalność Elsnera we Lwowie*), *Temat z wariacjami* (z podtytułem *Inspiracje elsnerowskie w kulturze lwowskiej*) i *Coda* (dla konkluzji). Terminy te nie są uchwytną paralełą pojęciową wobec kolejnych faz dyskursu; całkowicie wystarczałyby tu zresztą istniejące podtytuły.

Gdziekolwiek zakradły się nieścisłości, które domagają się sprostowań. Leander Tadeusz Pietras OSPPE, pisząc o związkach Elsnera z Jasną Górą, skreślił następujące zdanie: „Kościelnych kompozycji Elsnera, którymi są: msze, ofertoria, hymny, motety, według opinii znawców (...) nie można uznać za liturgiczne” (s. 149). Chodzi tu najpewniej o skrót myślowy nawiązujący do konstatacji wskazujących na rozdzwięk między wymogami liturgii w stosunku do funkcjonującej w jej ramach muzyki a słowno-muzycznym kształtem konkretnej kompozycji z tekstem liturgicznym przeznaczonej do użytku kościelnego. W takim wypadku jednak trzeba było podać jakieś dodatkowe objaśnienia, bo pozostawienie stwierdzenia, iż msze Elsnera nie są liturgiczne, wprowadza dezorientację. Jeśli bowiem łacińskie msze to nie muzyka liturgiczna, to co nią jest? Lapsus wymagający skorygowania pozostawiła także Bogumiła Mika, zaliczając poloneza do polskich tańców ludowych

(s. 339). Podobnie ks. Grzegorz Poźniak: w tytule jego artykułu (a także wewnątrz tekstu) padają imiona kompozytora: „Józef Ksawery” (s. 239), mimo że — o czym przypomina Małgorzata Kowalska kilkadziesiąt kart dalej (s. 367–368) — od dawna wiadomo, że właściwe imiona Elsnera to nie, jak chcieli dawniejsi muzykolodzy, „Józef Ksawery”, ale „Józef Antoni Franciszek”. Błąd taki zawsze można popełnić, ale winien on być dostrzeżony na etapie adiustacyjno-redakcyjnym. Nie można wreszcie pozostawić bez komentarza jednego określenia z artykułu Günthera Massenkeila. Przywołując polską operę sprzed 1831 r., autor mówi o jej „silnym zabarwieniu nacjonalistycznym” (s. 311). W żadnym wypadku nie można tutaj zaakceptować kategorii nacjonalizmu (zapewne miało być: „zabarwieniu narodowym”).

W interpretacyjnych konstatacjach zdarzają się niekiedy spostrzeżenia albo konkluzje — moim zdaniem — zbyt kategoryczne lub nader dyskusyjne. Remigiusz Pośpiech, omawiając wrocławski okres Elsnera, formułuje tezę o przynależności kompozytora do śląskiej kultury muzycznej, a jednym z istotnych tu argumentów miałyby być specyfika gatunkowa jego twórczości (np. znamienne dla kultury religijnej Śląska muzyczne *Stacje na Boże Ciało*)<sup>4</sup> Wydaje się, że w świetle całokształtu działalności i twórczości Elsnera (wiele lat spędzonych w Warszawie, utwory polskojęzyczne, sceniczno-dramatyczne dzieła o historyczno-narodowej wymowie itd.) można tu mówić raczej o związkach ze śląską tradycją muzyczną albo o wyraźnym, niemniej jednak cząstkowym tylko jej przechowaniu, nie zaś o przynależności do niej. Analogiczne przewartościowanie przynosi jedna z konkluzji Petera Andraschke, który — rozpatrując pobyt Elsnera w Wiedniu — stwierdza, iż związane tam kontakty zaowocowały uzyskaniem przezeń posad koncertmistrzowskich i dyrygenckich w Brnie, Lwowie i na koniec w Warszawie, pozostawiając wyraźny też ślad na jego pracy w Teatrze Narodowym<sup>5</sup> W przypadku Brna i Lwowa zapewne, ale później, bez siedmioletnich lwowskich doświadczeń i bliskiej współpracy z Bogusławskim, nie byłoby chyba działalności w Warszawie — a wiedeńskie impulsy, choć na pewno w jakimś stopniu trwałe, były już wtedy dość odległe. Bardzo kontrowersyjną natomiast interpretację zaproponował Maciej Jochymczyk przy porównaniu warsztatu kompozytorskiego Elsnera i Gieczyńskiego. Stwierdzając, że Florian Gieczyński nawiązuje do stylu muzyki polskiej drugiej połowy XVIII w., autor

<sup>4</sup> *Eine zusätzliche, und dadurch noch mehr überzeugende, Bestätigung der Zugehörigkeit Elsners zu der schlesischen Musiktradition ist sein Schaffen, vor allem seine geistlichen Werke. Als die wichtigsten wären hier die „Stationen des Fronleichnams” oder das „Te Deum” zu nennen, welche die für die schlesische Tradition charakteristische Form einhalten (s. 58).*

<sup>5</sup> *Seine anschließenden Anstellungen 1791 als Konzertmeister in Brünn und ein Jahr später als Theaterkapellmeister am deutschen Theater in Lemberg legen es nahe, daß er in der Wiener Theaterszene Kontakte geknüpft hat. Die hier gesammelten Erfahrungen mit der deutschen und vor allem mit der italienischen Oper könnten ihn später dafür interessiert haben, sich für ein nationales polnisches Musitheater zu engagieren, den für ihn galt enge musikalische Affinität der polnischen mit der italienischen Sprache (s. 91).*

podkreśla, że na takim podłożu „(...) pojawiają się jednak również pewne świadectwa recepcji twórczości europejskiej (szczególnie w zakresie stosunkowo ambitnej harmoniki zespolonej z fakturą), a także cechy indywidualne, jak np. dość wirtuozowskie traktowanie skrzypiec, czy dążenie do zadziwienia słuchacza. Pośród kompozytorów klasztornych znajduje się Gieczyński niewątpliwie w polskiej, a nawet europejskiej czołówce. (...) Swoją twórczością ewangelizuje, zaskakując słuchacza i uciekając się do efektów, których nie powstydziliby się muzyka świecka. Elsner, w przeciwieństwie do utalentowanego «usualisty» Gieczyńskiego, pozostawia na swoich kompozycjach ślad ręki akademika. Podejmuje problem autonomicznej formy muzycznej i jej połączenia ze strukturą tekstu, a nawet wypracowuje na tym gruncie pewne powracające schematy. (...) Należy podkreślić, że w poczynionym zestawieniu utwory Gieczyńskiego wypadają korzystnie. (...) znane nam dzieła [Gieczyńskiego — T. J.] reprezentują wysoki poziom artystyczny i warsztatowy, a pod pewnymi względami (zwłaszcza śmiałości harmonicznego) mogą konkurować z utworami nauczyciela Chopina” (s. 332–333). Obszerny cytat z konkluzji — widzimy — przynosi ocenę wartościującą: po jednej stronie mamy twórcę z czołówki europejskich kompozytorów klasztornych, utalentowanego, który swoją muzyką — o wysokim poziomie artystycznym i indywidualnych cechach — ewangelizuje, umie zadziwić; po drugiej stronie — akademik, który potrafił wypracować schematy. Takie postawienie sprawy zasługuje na odrębną dyskusję, dla której brak tutaj miejsca. Ale uprzedzając takową, zadaję pytanie: Czy po Gieczyńskim zachowało się jakieś dzieło, które mogłoby konkurować z Elsnera *Pasją* albo jego *Mszą Koronacyjną*?

I jeszcze małe uwagi do niektórych decyzji redakcyjnych. Dla zachowania porządku chronologicznego wątków biograficznych artykuł Macieja Gołęba powinien zostać umiejscowiony po tekście traktującym o lwowskich latach kompozytora, dotyczy bowiem już okresu warszawskiego. Pewną wątpliwość też wzbudza trzeci człon podtytułu całej pracy: *Życie – działalność – epoka*. Na temat epoki siłą rzeczy pojawiają się rozmaite rozważania, ale jednak zdecydowanie więcej tekstów traktuje wprost o twórczości kompozytorskiej Elsnera, zarówno w aspekcie źródłowym (5 artykułów), jak i analitycznym (6 artykułów), co nie zostało odzwierciedlone w podtytule, a zasługiwało na to bardziej aniżeli kategoria epoki.

Wyrażone wyżej krytyczno-polemiczne uwagi nie przysłaniają faktu, że dostajemy do rąk pozycję ważną i bardzo cenną — twórczo ogniskującą echa XIX-wiecznej tradycji i głos współczesnej nauki. Wskażmy na trzy główne jej zalety.

Książka przynosi bogactwo i różnorodność treści dotyczących Elsnera, zarówno w warstwie faktograficznej, jak i na polu interpretacji naukowej. Uwagę zwraca wielostronność zaprezentowanych ujęć, współtworzących wielobarwny, interesujący wizerunek twórcy, gdzie krzyżują się ze sobą wątki biograficzne, analizy źródeł historycznych i dzieł muzycznych, refleksje wartościujące, odniesienia kon-

tekstualne, obrazy z wielorakiej aktywności kompozytora, wreszcie świadectwa niegdysiejszej i współczesnej recepcji jego twórczości. Rzadko zdarza się, by praca zbiorowa poświęcona jednemu kompozytorowi mieściła w sobie tak rozległe i tak różnorodne spektrum zagadnień.

Elsnerowski tom pozwala zapoznać się z wieloma nowymi ustaleniami, pojawiającymi się niemal w każdym artykule. Mamy bowiem m.in.: identyfikacje nieznanych dotąd źródłowych przekazów dzieł Elsnera; analizy jego nieprzebadanych dotychczas utworów; przybliżenie zapomnianych kart z życiorysu kompozytora; poruszenie kwestii do tej pory pomijanych; zweryfikowanie niektórych panujących dotąd poglądów. Dlatego dla każdego muzykologa, który zechce zająć się Elsnerem, opolsko-jasnogórska publikacja będzie lekturą obowiązkową.

Książka powinna stać się silną inspiracją badawczą, głównie oczywiście w odniesieniu do Elsnera, jakkolwiek — co wypada zauważyć — również i w nieco szerszym horyzoncie. Oto niektóre tylko tropy dla przyszłych przedsięwzięć: wysoka ocena *Mszy Koronacyjnej* zachęca do bliższego wglądu analitycznego w inne msze i utwory religijne Elsnera; uwagi o *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego* obligują wręcz do spojrzenia przez jej pryzmat na polskojęzyczną twórczość kompozytorską XVIII–XIX w.; konfrontacja Elsnera z Gieczyńskim podpowiada następne kroki komparatystyczne, które objęłyby twórczość polskich kompozytorów XIX stulecia, co jest przecież nieodzowne dla definiowania wartości artystycznej ówczesnie powstającej muzyki; przekazy utworów Elsnera oraz dość liczne informacje katalogowe o jego zaginionych dziełach odszukane w ośrodkach czesko-morawskich, Wiedniu, Berlinie i Ratyzbonie stanowią zachętę do rozciągnięcia „elsnerowskiej” kwerendy na inne europejskie centra życia muzycznego; „carskie” dedykacje na kartach *Pasji* i *Mszy Koronacyjnej*, przez autorów w istocie jedynie wzmiankowane, skłaniają do bliższego zajęcia się tym tematem, nie tylko względem Elsnera, lecz także wobec innych polskich kompozytorów czasu rozbiorów (np. KAROLA KURPIŃSKIEGO), bo przecież kryją się w owych hołdowniczych aktach intrygujące świadectwa ówczesnych postaw politycznych i moralnych. Dla prac zaś nad samym Elsnerem można by wskazać jeszcze wiele innych propozycji badawczych, wśród nich naturalnie i takie, które nie zostały podjęte przez autorów książki (np. twórczość operowa, symfoniczna, kameralna, fortepianowa). Nieodzownym wsparciem, rzecz jasna, będą tu kolejne edycje źródłowe dzieł Elsnera, bo bez tego trudno spodziewać się znaczącego postępu postulowanych badań.

Kończąc, pragnę pogratulować prof. Pośpiechowi kolejnego osiągnięcia w jego bogatej palecie prac naukowo-redaktorskich. Wyrażam zarazem nadzieję, że dalsze studia nad życiem i twórczością Józefa Elsnera niezmiennie będą udziałem tego wybitnego i niezwykle aktywnego muzykologa.

A w *postscriptum* dołączam gorące życzenie: by wielki projekt *Musica Claramontana* — źródłowo-edytorski, fonograficzny, badawczo-naukowy — znalazł

w nieodległej przyszłości możliwie pełne urzeczywistnienie i stał się Remigiusza Pośpiecha *opus vitae*.

Tomasz Jasiński