

ADAM TOMASZ KUKLA
UNIwersytet Jagielloński

KWESTIA AUTORSTWA MUZYKI DO BALETU NA PRZYKŁADZIE
WESELA W OJCOWIE

Wymieniony w tytule balet po raz pierwszy został wystawiony w 1823 r. w Warszawie, ale w XIX w. prezentowany był również we fragmentach lub w całości poza dzisiejszymi granicami Polski – wystarczy choćby wymienić Paryż, Pragę, Lwów, Mińsk, Kijów, Wilno, Petersburg czy Moskwę. Dotarł także do mniejszych miejscowości, popularyzując polską kulturę i tańce wtedy, kiedy Polacy nie posiadali suwerennego państwa. W przypadku Warszawy zaś można śmiało rzec, że utwór ten był bezprecedensowym hitem teatralnym, który do 17 IV 1871 r. wystawiono 722 razy¹. Jednak ta oszałamiająca liczba przedstawień, której zapewne nie doczekało się żadne polskie dzieło baletowe, nie skłoniła historyków baletu, muzyki czy teatru do poświęcenia mu osobnego rzetelnego studium naukowego. W większości publikacjami podejmującymi kwestie *Wesela w Ojcowie* są prace o charakterze popularnym i popularnonaukowym. Temat ten w sposób ogólnikowy, przy okazji omówienia szerszych zagadnień, podejmują tacy autorzy, jak Jan Ciepliński², Tacjana Wysocka³, Janina Pudełek⁴ oraz Irena Turska⁵. Zaś pokrótce niektóre fakty z dziejów niniejszego utworu omawia Klaudia Carlos-Machej w opublikowanym referacie wygłoszonym podczas I Forum Tańców Polskich⁶. W pracach tych nie wnika się w kwestię autorstwa muzyki. Podaje się, że twórcami baletu byli Karol Kurpiński i Józef Damse, którzy kompozycję oparli na motywach z opery Jana Stefaniego *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*. Niestety polscy muzykolodzy także ograniczają się do podania takiej informacji i nie podejmują badań nad tym dziełem oraz innych

1 *Kurier Warszawski* 51 (1871) nr 84 z 5 (17) IV, s. 2.

2 Jan Ciepliński, *Szkic dziejów baletu polskiego*, Londyn 1956.

3 Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

4 Janina Pudełek, *Warszawski balet romantyczny (1802–1866)*, Kraków 1968; też: *Z historii baletu*, Warszawa 1981.

5 Irena Turska, Joanna Skulteta-Ramlau, *Przewodnik baletowy*, Kraków 2014.

6 Klaudia Carlos-Machej, „*Wesele w Ojcowie* – pierwszy polski balet narodowy”, w: *Tańce polskie: polonez, krakowiak*, red. Klaudia Carlos-Machej, Warszawa 2016, s. 9–13.

z tego gatunku. Cenny natomiast jest artykuł, który napisała Marian Smith⁷, choć tekst nie dotyczy bezpośrednio interesującego nas utworu. Traktuje o zapożyczeniach fragmentów muzyki różnych kompozytorów na gruncie baletu. Autorka bazuje na przekazach źródłowych, ukazując zasady tworzenia tego typu muzyki w Operze Paryskiej w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku.

Znikomy i ogólnikowy stan wiedzy skłania do zrewidowania informacji i opinii o kompozytorach muzyki *Wesela w Ojcowie*. Zatem podstawę prezentowanych obecnie wyników badań stanowiły szeroko rozumiane dziewiętnastowieczne źródła, czyli muzykalia, teksty prasowe oraz afisze.

PROCES KOMPONOWANIA BALETÓW NA PODSTAWIE POGLĄDÓW KURPIŃSKIEGO

Niezmiernie istotne dla zrozumienia autorstwa muzyki baletów z I poł. XIX w. i wcześniejszych jest poznanie sposobu ich komponowania. Na polskim gruncie pisał na ten temat Karol Kurpiński. Jego przemyślenia związane z tym zagadnieniem odnajdujemy na łamach redagowanej przez niego pierwszej na terenach byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów gazety muzycznej – *Tygodnika Muzycznego* (1820), później noszącego tytuł *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* (1821). W niniejszym tekście będziemy odnosić się do dwóch jego artykułów – „O muzyce do baletów pantomicznych [sic]”⁸ i „O ekspresji muzycznej i naśladowaniu”⁹.

Na wstępie należy zaznaczyć, że w pierwszym ze swoich tekstów Kurpiński posługuje się słowem „pantomima” w dwóch znaczeniach. Pierwsze określa rodzaj sztuki scenicznej operującej gestem, ruchem. Jej akcja rozgrywa się z udziałem muzyki, czyli mamy do czynienia z baletem pantomimicznym. Natomiast drugie znaczenie odnosi się do numerów muzycznych, które wraz z gestami i mimiką tancerzy mają przede wszystkim na celu przedstawienie wydarzeń oraz uczuć towarzyszących bohaterom. W konsekwencji balet jako dzieło zawiera fragmenty pantomimiczne i tańce, czyli układy choreograficzne służące popisom tancerzy. Impulsem do napisania tekstu „O muzyce do baletów pantomicznych” było pytanie o to, dlaczego kompozytorzy nie piszą nowej, przeznaczonej do konkretnego baletu muzyki, a stawiają na wybór fragmentów z innych dzieł różnych twórców, które następnie zestawiają w całość. Czytelnik omawianego artykułu od razu poznaje mechanizm tworzenia widowisk baletowych. Istniały dwie drogi: bądź napisanie oryginalnej kompozycji, bądź ułożenie jej z gotowych elementów. Bardzo interesujące jest zdanie Kurpińskiego w tej kwestii. Uważa

7 Marian Smith, „Borrowings and original music: A Dilemma for the ballet-pantomime composer”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 6 (1988) nr 2, s. 3–29. Zagadnienia podjęte w tym artykule wymagają niewątpliwie szerszego zbadania na gruncie polskim.

8 Karol Kurpiński, „O muzyce do baletów pantomicznych”, *Tygodnik Muzyczny* 1 (1820) nr 13 z 26 VII, s. 49–50.

9 Karol Kurpiński, „O ekspresji muzycznej i naśladowaniu”, *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* 2 (1821) nr 6 z 16 V, s. 21–22.

on, że lepszym rozwiązaniem – co może zaskakiwać dzisiejszych twórców i badaczy – jest dobór elementów. Argumentuje to tym, że w balecie występuje jedynie mowa gestów, która nie zawsze jest zrozumiała dla widzów, zatem powinna być wspomagana sugestywną muzyką. Muzyka sama w sobie, zdaniem kompozytora, również nie jest wystarczająco wymowna, więc powinno się wybierać tę, która jest znana publiczności „ze swego charakteru i ekspresji”¹⁰. Kurpiński zapewne miał na myśli kontekst, w którym pierwotnie funkcjonowały dobrane do baletu fragmenty. Autor pisze, że w ten sposób, zależnie od repertuaru teatralnego granego w danym mieście, tworzy się wyjątkowy język muzyczny¹¹. Podaje także, że balety sprowadzone z innych krajów nie będą zrozumiałe dla polskiego widza, ponieważ operują obcym językiem. Niezrozumiałość ta wynikać musi z faktu nieznamomości kontekstów zawartych w dziełach. Powyższa zasada doboru muzyki dotyczy głównie fragmentów, które niosą za sobą akcję dramatyczną, służą wyrażaniu afektów (pantomim w drugim znaczeniu)¹². Z kolei prezentujące sprawność ruchową tańce mogą podlegać tej regule, ale nie muszą. Można w nich wykorzystać muzykę „z rodzaju letkiego i fantastycznego”, czyli – jak sam podaje – ronda, wariacje i wyjątki z symfonii¹³. Kurpiński nie wyklucza nowo napisanych ustępów oraz części z utworów instrumentalnych. Dla nich także znajduje miejsce w pantomimach, ale tylko wtedy, gdy pragnie się przedstawić nowe uczucia lub wydarzenia, które do tej pory nie pojawiły się w żadnym innym utworze ze znanego widzowi repertuaru¹⁴. Wygląda na to, że już w czasach Kurpińskiego, o czym wspomina, „dobieranie muzyki do pantomim” przez niektórych było uważane za bardzo łatwe i nie miało zalet. Sam zaś dostrzega trudności w tym zabiegu. Uważa, że trafny wybór fragmentów, czyli taki, który dobrze odpowiada treści libretta baletowego i owocuje spójnością, wymaga od kompozytora doskonałej znajomości repertuaru muzycznego: jego akcji dramatycznej, wydarzeń, panujących uczuć i atmosfery. Muzycznym erudytą określa osobę, która odpowiednio dobranymi ustępami potrafi opowiedzieć zdarzenia, wzbudzić uczucia, z różnych fragmentów napisanych w różnym stylu ułożyć spójną, płynną całość, „mowę”¹⁵.

W tekście już niebezpośrednio związanym z baletem, ale o szerszym znaczeniu, „O ekspresji muzycznej i naśladowaniu”¹⁶, Kurpiński porusza wątek zapożyczeń muzycznych¹⁷. Według niego dzieło silniej przemawia do serca, gdy wykorzystuje powszechnie

10 K. Kurpiński, „O muzyce”, op. cit., s. 49.

11 Ibid.

12 Ibid, s. 49–50.

13 Ibid.

14 Ibid, s. 50.

15 Ibid.

16 K. Kurpiński, „O ekspresji”, op. cit.

17 Więcej na temat zapożyczeń muzycznych na początku XIX w. zob.: Adam Tomasz Kukła, „Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki Karola Kurpińskiego w świetle jego poglądów na «dobór» muzyki”, w: *Zeszyty Historyczne Muzeum Politechniki Krakowskiej* 2 (2018) nr 1, s. 31–46; tegoż, „Tadeusz Kościuszko a muzyka”, w: *Tadeusz Kościuszko – Artysta*, red. Adam Tomasz Kukła, Kraków 2017, s. 43–77.

znany temat muzyczny. Utwory, które zapadły w pamięć większemu gronu odbiorców, autor nazywa „mówiącymi pieśniami” czy „przysłowiami muzycznymi”. Uważa, że można wykorzystać je podczas imprez publicznych oraz pisać, że ich użycie ma miejsce w baletach, pantomimach i komediooperach. Podaje również przykłady takiej muzyki, wzmiankując gatunki. Marszowi przypisuje wojskowy kontekst. Utwór taki pozwala na wyobrażenie sobie na przykład naczelnika otoczonego rycerzami, przemieszczanie się wojska czy najśmielszych bohaterów ojczyzny. Powtórne usłyszenie poloneza wykonanego na balu pozwala, zdaniem Kurpińskiego, przypomnieć sobie osobę, z którą się tańczyło, stroje kobiece oraz ogólny obraz tańczącego towarzystwa. Natomiast pieśń ojczysta osobom znajdującym się za granicą przywodzi na myśl znajomych oraz rodzinę, za którą się tęskni. Opisaną w tym tekście cechę muzyki kompozytor nazywa „przypomniczą”. Jako zobrazowanie swoich poglądów przywołuje scenę snu z opery *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* Józefa Elsnera do tekstu Ludwika Adama Dmuszewskiego (1818). Opowiadana jest w niej za pomocą wyłącznie gestu, ruchu, zmieniających się obrazów historia Polski od czasów króla Łokietka do Aleksandra I. Muzyka zaś niemal w całości bazuje na innych kompozycjach, takich jak m.in. *Polonez Kościuszki* czy *Mazurek Dąbrowskiego*¹⁸. Odpowiednio dobrane przez Elsnera elementy charakteryzują poszczególne epoki w dziejach kraju. Z podziwem o tym fragmencie opery Kurpiński pisze:

Nie masz tam słów; bo nie ma na świecie takich słów które by w małej chwili tyle, i tak silnie powiedzieć mogły. Usłyszysz dwa takty, już wszystko zrozumiesz; serce ci zadrży, uniesiesz się mimo woli; a jeżeli możesz na chwilę wyjść z obłąkania, zwróć uwagę na całe zgromadzenie, a zdziwisz się, że wszyscy razem jedno tylko mają uczucie¹⁹.

Przy okazji wspomnienia nazwiska Elsnera należy zaznaczyć, że również on stosował technikę doboru na gruncie baletu. W *Dwóch posągach*, balecie pochodzącym z tego samego roku co *Król Łokietek*, znajdują się fragmenty *Die Zauberflöte* Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Podsumowując, według Kurpińskiego korzystanie z innych kompozycji na gruncie baletu wpływa korzystnie na jego odbiór, od twórcy zaś wymaga nie lada erudycji. Sam zabieg wspomaga wyrażanie panujących uczuć czy oddawanie atmosfery, a muzyka wzmacnia wymowność gestu. Odbywa się to poprzez odwołanie do kontekstu dzieła, z którego ją zaczerpnięto. Trafny dobór to ten, który bazuje na repertuarze obecnym w danym ośrodku, na lokalnym języku muzycznym. Język muzyczny zaś różnił się nie tylko na gruncie różnych krajów, lecz także miast. Stąd balet powinien nabierać miejscowego kolorytu. Wydaje się, że dla Kurpińskiego szczególne znaczenie

18 Józef Elsner, *Król Łokietek | opera w 2ch aktach*, rkp., PL-Wn Mus.91/1, k. 64v–92v. W całym tekście zastosowano skróty nazw bibliotek w postaci sigłów stosowanych w katalogu RISM (Répertoire International des Sources Musicales).

19 K. Kurpiński, „O ekspresji”, op. cit., s. 22.

ma udratyzowany repertuar operowy oraz pieśń, czyli muzyka wokalnie-instrumentalna (choć pozbawiona warstwy tekstowej)²⁰). Niemniej gatunki wyłącznie instrumentalne także mogły być wykorzystywane. Jak wynika z powyższych rozważań, cecha „przypomnicza” muzyki miała ogromne znaczenie na gruncie baletu. Nie sposób nie zauważyć, że słabością tej metody komponowania było bazowanie na lokalnym języku muzycznym. Repertuar się zmieniał, co z czasem mogło spowodować dezaktualizację baletu, którego przekaz muzyczny mógł się stać niezrozumiały dla odbiorców. Należy także zwrócić szczególną uwagę na podwójną rolę kompozytora, która nie ogranicza się wyłącznie do tworzenia oryginalnej muzyki, ale polega także na zestawianiu różnych elementów muzycznych w jedną, spójną całość.

Do doskonałym przykładem omawianego zjawiska z twórczości Kurpińskiego jest balet *Mars i Flora*. Wyciąg fortepianowy tego utworu ukazał się drukiem za życia twórcy w 1820 r. (cz. I) i 1821 r. (cz. II), czyli wtedy, kiedy wydano również jego teksty podejmujące kwestię baletu²¹. W nutach tych kompozytor przy większości numerów zaznaczył, czy jest to jego oryginalny ustęp, czy pochodzi z innego dzieła. *Mars i Flora* zawiera napisane specjalnie do tego utworu kompozycje Kurpińskiego oraz fragmenty zaczerpnięte z innych jego dzieł – *Jadwiga, królowa polska* i *Zbigniew*²². Ponadto w balecie znajdują się fragmenty muzyki takich kompozytorów jak Nicolas Dalayrac, Nicolas Isouard, Rodolph lub Conradin Kreutzer, Ferdinando Paer, Marcos Portugal, Pierre Rode, Bernhard Anselm Weber, Joseph Weigl, Peter Winter. Kurpiński głównie czerpał z muzyki scenicznej granej wcześniej przez zespół Teatru Narodowego, ale w niektórych popisach tanecznych (*pas de deux* i *pas seul*) sięgnął również po inne gatunki, wyłącznie instrumentalne, czyli rondo Kreutzer²³ oraz wariacje Rodego (*Air varié* op. 10 na skrzypce z towarzyszeniem trójki smyczkowej). Należy zwrócić szczególną uwagę na sformułowanie wydrukowane na stronie tytułowej wydań *Marsa i Flory* i użyte wobec Kurpińskiego – „z muzyką ułożoną przez”. Szczególnego spostrzeżenia na temat tego wyrażenia dokonał nieznan autor tekstu opublikowanego w 1855 r. na łamach *Dziennika Warszawskiego*. Píše on:

20 Istnieją przesłanki, aby sądzić, że *Wesele w Ojcowie* również zawierało śpiew oraz deklamację. Zagadnienie to wymaga odrębnego omówienia.

21 Karol Kurpiński, *Mars i Flora. Balet allegoryczny układu Ludwika Tiery z muzyką ułożoną przez Karola Kurpińskiego i przez niegoż przełożoną na forte-piano. Oddział I^o*, [Warszawa 1820] L. Letronne; tegoż, *Mars i Flora. Balet allegoryczny układu Ludwika Tiery z muzyką ułożoną przez Karola Kurpińskiego i przez niegoż przełożoną na forte-piano. Oddział II^o*, [Warszawa 1821] L. Letronne.

22 Według autorki *Katalogu tematycznego oper K. Kurpińskiego*, Katarzyny Płońskiej, do dziś nie zachował się żaden fragment *Zbigniewa*. Choć nie możemy umiejscowić numeru zawartego w balecie w całości pierwotnego dzieła, to należy uaktualnić wiedzę na ten temat, zob.: Katarzyna Płońska, *Katalog tematyczny oper Karola Kurpińskiego*, praca wykonana w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy”, 2015, <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Katarzyna%20P%C5%82o%C5%84ska%20-%20Katalog%20tematyczny%20oper%20Karola%20Kurpi%C5%84skiego%20-%20MBP%20IV,%20IMIT%202015.pdf>, dostęp 5 I 2018.

23 Nie udało się zidentyfikować utworu w dostępnej autorowi spuściźnie obu Kreutzerów.

Trzeba najprzód objaśnić co to jest układać muzykę do baletu? Wszędzie gdzie istnieją balety, kompozytorowie dobierają do akcji muzykę z różnych kompozytorów obok własnych, według obmyślanej potrzeby. Wtenczas nie piszą: „z muzyką kompozycji p. NN.”, lecz „z muzyką układu p. NN”²⁴.

Przykład *Marsa i Flory* znakomicie obrazuje podwójną rolę kompozytora w tworzeniu baletu i dwoistość pojmowania autorstwa tego rodzaju dzieł. W tym przypadku Kurpiński występuje jako autor koncepcji całości utworu oraz twórca muzyki obok wyżej wymienionych kompozytorów, zaś dobrane przez niego numery obcego autorstwa zapewne niosą ze sobą odpowiednie do libretta baletu afekty oraz konteksty.

Kwestię nierozumienia przez publiczność treści, którą powinna wspomagać muzyka, podejmuje także autor artykułu umieszczonego na łamach *Gazety Warszawskiej* w 1821 r.²⁵ kryjący się pod inicjałem „T.”. O warszawskich przedstawieniach baletowych pisze:

Alegoryczne zatem balety były najdawniejsze, a we Francji znalazły najwięcej naśladowców. Nie dziw przeto, że P[an] Tiery, dyrektor baletu tutejszego, prawie samymi alegorycznymi baletami nas obdarza, a naturalny stąd skutek, że treść tych baletów źle lub niedokładnie z obcych wzorców naśladowanych, musi być dla widzów niezrozumiała lub zupełnie dziecinna²⁶.

Autor zaznacza, że wpływ na niezrozumienie treści warszawskich baletów miało również wykorzystywanie w nich francuskich melodii. Sprawcą tego był wspomniany w cytacie baletmistrz Louis Thierry, który pochodził z Francji. Niemniej „T.” nawiązuje tutaj do cechy „przypomniczej” muzyki, o której pisze Kurpiński. Według żurnalisty, wedle zwyczaju francuskiego, aby wyrazić jakieś uczucie, kompozytor umieszcza melodię pieśni posiadającej ten afekt²⁷. Zrozumienie treści odbywa się poprzez przypomnienie sobie przez odbiorcę pierwotnego kontekstu melodii. Autor zaznacza, że należy ten zabieg wprowadzić również w warszawskich baletach. Jako pozytywny przykład tego gatunku muzycznego podaje dzieło Kurpińskiego *Nowa osada Terpsychory nad Wisłą*. Niestety trudno nam powiedzieć, jakie melodie kompozytor wykorzystał w tym dziele, ponieważ do dziś zachowały się jedynie uwertura²⁸ i mazurek²⁹ z tego baletu³⁰. Zaznaczyć należy, że pierwszy z istniejących fragmentów

24 *Dziennik Warszawski* 5 (1855) nr 167 z 16 (28) VI, s. 2.

25 T., „Balety”, *Gazeta Warszawska* 59 (1821) nr 142 z 4 IX, s. 2066–68.

26 *Ibid.*, s. 2067.

27 *Ibid.*, s. 2068.

28 Karol Kurpiński, *Uwertura | do baletu Terpsychora | nad Wisłą | K. Kurpiński*, rkp., PL-Wn Mus. 1207.

29 Karol Kurpiński, *Dwa polskie tańce. Ułożone na dzień balu danego od miasta Warszawy dla Najjaśniejszej Cesarzowej Maryi Teodorówny Matki Imperatora całej Rosyi i Króla naszego przez Karola Kurpińskiego w miesiącu wrześniu roku 1818 i przez niegoż z całej orkiestry na klawikord przełożone. Przy tem Mazurek z baletu Nowa Osada Terpsychory nad Wisłą*, Warszawa [1818] [F. Klukowski], s. 6.

30 Poza wspomnianymi muzykami mamy również informację, że w *Nowej osadzie Terpsychory nad Wisłą* grane było *Adagio z Polonezem*, które Kurpiński słyszał na spektaklu baletu *Paziowie* w Paryżu, zob.: *Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823*, opr. Zdzisław Jachimecki, Kraków 1957 (= *Źródła Pamiętnikarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej* 1), s. 71.

został zaczerpnięty z muzyki do *Nadgrody, czyli wskrzeszenia Królestwa Polskiego* (1815, libretto Ludwik Adam Dmuszewski), co wykazało jego porównanie z zachowanym fragmentem tej dwuaktowej opery³¹. Charakter uwertury doskonale pasuje do tytułu oraz treści baletu³². Wstęp do dzieła ma formę suitę tańców polskich – zbudowany jest z poloneza, krakowiaka i mazurka.

Zacytowany wyżej publicysta podpisujący się literą „T.” porównuje balet do sztuki dramatycznej, którą – według niego – cechuje dobra mimika i deklamacja. Natomiast w kwestii baletu „tancerze wykonywają tylko jedną część, to jest pantomimę, deklamacją zaś czyli mowę zastępuje muzyka”³³. W przekonaniu autora oba te elementy powinny być spójne ze sobą pod względem charakteru. Uważa on również, że drogą do tego jest dobieranie muzyki do treści baletu lub na odwrót. Niewykluczone, że wszystkich swoich spostrzeżeń anonimowy komentator dokonuje pod wpływem tekstów Kurpińskiego. Niemniej jest to ważna wypowiedź w kontekście ówczesnej praktyki tworzenia muzyki do baletów.

AUTORSTWO MUZYKI *WESELA W OJCOWIE*

W obiektywie źródeł muzycznych³⁴

Na wstępie należy zaznaczyć, że do dziś nie zachował się żaden egzemplarz partytury orkiestrowej do *Wesela w Ojcowie*. Ze względu na liczne wykonania na ziemiach polskich i za granicą w XIX w. fakt ten należy uznać za figiel spleatany przez historię. Obecnie w celu prezentacji utworu na scenie najczęściej wykorzystuje się opracowanie Tomasza Kisewettera, dokonane na podstawie wyciągu fortepianowego autorstwa Romualda Zientarskiego (1855)³⁵. Instrumentacja ta dalece odbiega od kompozytorskiej praktyki autorów dzieła. Bliższe zaś duchowi dziewiętnastowiecznej muzyki jest opracowanie Macieja Prochaski, którym w trakcie swoich spektakli posługuje się zespół baletowy Cracovia Danza. Prochaska przyjął za podstawę swojej pracy ten sam wyciąg fortepianowy, co Kisewetter.

Istniejące dziś źródła muzyczne, zawierające bądź tylko fragmenty, bądź całość baletu, to w większości druki ukazujące się w ciągu XIX wieku. W niniejszym tekście skupimy się wyłącznie na tych rękopisach i publikacjach, które powstały od roku

31 Karol Kurpiński, „Uwertura z opery Nadgroda”, *Tygodnik Muzyczny* I (1820) nr 5 z 31 V dod.

32 Treść baletu została omówiona w *Tygodniku Polskim i Zagranicznym* I (1818), t. 3 nr 34 z 22 VIII, s. 189–190.

33 *Gazeta Warszawska* 59 (1821) nr 142 z 4 IX, s. 2067.

34 W niniejszym tekście używamy słowa „źródło” nie w jego znaczeniu z dziedziny krytyki tekstu muzycznego, ale w szerszym rozumieniu, jako dokument stanowiący podstawę do badań nad zagadnieniem.

35 *Wesele w Ojcowie. Balet z muzyką na orkiestrę Jana Stefaniego. Ułożony na fortepian przez Romualda Zientarskiego*, Warszawa [1855] K. Bernstein.

1823, czyli daty prapremiery, do ok. 1860 r.³⁶. Wniknięcie w istniejące dokumenty pozwoli na rozstrzygnięcie, do czyjej muzyki balet był wykonywany.

Pierwsze druki muzyczne zawierające fragmenty *Wesela w Ojcowie* ukazały się już w 1823 roku. W maju *Kurier Warszawski* poinformował o wydaniu mazurka tańczonego przez siostry Palczewskie: Teresę i Antoninę³⁷. Niestety do dziś to źródło nie zachowało się, nie znamy również autora muzyki. W listopadzie ta sama gazeta zaanonsowała natomiast publikację dwóch kolejnych mazurów pochodzących z tego baletu (nr 16, 17)³⁸. Ich autorem był Józef Damse, muzyk oraz aktor związany z warszawskimi teatrami. Do jego *I Mazura* (nr 16), na co wskazuje strona tytułowa druku, wykonywany był popis solowy tancerki³⁹. Temu kompozytorowi *Wesele w Ojcowie* zawdzięcza również popularnego *Mazura [D-dur]* (nr 10). Do niego zaś od co najmniej lat czterdziestych XIX w. tańczony jest znany w środowisku baletowym mazur solo⁴⁰, zwany również „mazurem Mierzyńskiej”⁴¹. Czy zaszła zatem zmiana warty na „stanowisku” muzyki towarzyszącej prezentacji tanecznej wirtuozerii? *Mazur* nr 10 pierwszy raz został opublikowany w 1825 r. na łamach tygodnika *Lutnia*⁴², a sam druk nie nosi żadnych inskrypcji, które wskazywałyby na wykonywanie utworu w trakcie *Wesela w Ojcowie*. Ponadto autorowi niniejszego artykułu na podstawie incipitu muzycznego zawartego w bazie RISM udało się ustalić, że taniec nie jest zupełnie oryginalną kompozycją Damsego. Jego muzyka bazuje na mazurze napisanym przez Józefa Krogulskiego, wirtuoza fortepianu. Strona tytułowa publikacji utworu Krogulskiego podaje, że ten napisał go w wieku siedmiu lat, czyli miało to miejsce w 1822 r.⁴³. Niestety, jak dotąd nie udało się uzyskać dostępu do druku wskazanej kompozycji Krogulskiego, w związku z czym trudno określić, jak dalece i w jaki sposób Damse wykorzystał jej materiał muzyczny. Należy również zaznaczyć, że w roku wydania mazura Damsego miały miejsce dwa istotne fakty. Po pierwsze

36 Na lata te przypada bujny rozkwit popularności *Wesela w Ojcowie*. Rozkwit ten zbiega się w czasie z działalnością kompozytorską oraz dyrygencką Józefa Stefaniego na gruncie warszawskiego baletu. Aneks do artykułu zawiera wykaz fragmentów muzycznych pochodzących z wymienionego okresu z ich incipitami. Wyjątek stanowi nieco późniejsza kompozycja Leopolda Lewandowskiego z 1873 roku.

37 *Kurier Warszawski* 3 (1823) nr 126 z 29 V, s. [1]. Na scenie Teatru Narodowego występowała również Agnieszka Palczewska, tancerka, siostra Teresy i Antoniny. Podajemy, że chodzi o dwie ostatnie, ponieważ źródła muzyczne, prasa i afisze informują, że to one występowały w *Weselu w Ojcowie*.

38 *Kurier Warszawski* 3 (1823) nr 284 z 29 XI. Numery w nawiasach wskazują na pozycję w załączonym do niniejszego tekstu katalogu.

39 Józef Damse, *F^{ry} Mazur z baletu Wesele Krakowskie w Ojcowie Tańczony przez P^{annę} Antoninę Palczewską*, Warszawa [1823] J. Widrychiewicz.

40 *Wesele w Ojcowie. Balet układu p. Maurice Pion*, Wilno [ok. 1844] lit. J. Oziębłowski, s. 18–19.

41 Nazwa pochodzi od pierwszej wykonawczyni tańca, Julii Mierzyńskiej. Z okazji jej benefisu odbyła się prapremiera *Wesela w Ojcowie*. Zaprezentowano wówczas jeszcze *Kochanków extrapocztą* L.A. Dmuszewskiego, zob.: *Gazeta Warszawska* 50 (1823) nr 44 z 18 III, s. 574; *Kurier Warszawski* 25 (1845) nr 91 z 6 IV, s. 436.

42 Józef Damse, „Mazur”, *Lutnia. Tygodnik Muzyczny* [1825], bez numeru.

43 Przypis za bazą RISM: Józef Krogulski, *Mazur*, w: *POLONOISE et MAZUR pour le Piano=Forté composés par Joseph Krogulski a l'age de sept ans*, [s.n. s.l. s.a.], s. 3, RISM ID no.: 553003572.

w maju 1825 r. Krogulski przybył wraz ze swoim ojcem, Michałem, do Warszawy, gdzie od czerwca do sierpnia dał sześć koncertów, podczas których zaprezentował swój talent pianistyczny⁴⁴. Po drugie, we wrześniu tego samego roku⁴⁵ ukazało się drukiem *Potpourri, czyli wariacje z różnych tematów narodowych* Karola Kurpińskiego⁴⁶. Jednym z tematów wykorzystanych przez tego kompozytora jest wspomniany wcześniej mazur Krogulskiego, a nie Damsego, skoro utwór Kurpińskiego został zadedykowany młodemu pianiście. Na stronie tytułowej tej publikacji również podano wiek wirtuoza („siedmioletni”). Występuje zatem pewna niezgodność w związku z wiekiem Krogulskiego, który urodził się w 1815 r., a więc w roku 1825 miał dziesięć lat, natomiast przed tym rokiem w Warszawie nie koncertował, zatem Kurpiński nie mógł wcześniej poznać się na jego talencie. Czy Krogulscy posłużyli się swego rodzaju zabiegiem marketingowym dla wzbudzenia w stolicy Królestwa Polskiego większej sensacji i podziwu? Tego nie wiemy. Natomiast można przypuszczać, że tak jak *Potpourri* dyrektora Teatru Narodowego, tak i *Mazur [D-dur]* Damsego powstały, aby oddać hołd młodemu wirtuozowi i docenić jego umiejętności, mimo że na stronie tytułowej tej ostatniej kompozycji nie ma o tym wzmianki. Z perspektywy przytoczonych faktów wynika, że utwór ten nie powstał specjalnie z myślą o *Weselu w Ojcowie*. Poza wymienionymi mazurami Damse do baletu napisał jeszcze *Krakowiaka [C-dur]* (nr 9), którego fragment Kurpiński także włączył do swojego *Potpourri*. Na Damsego, jako autora tego tańca krakowskiego, wskazuje druk z 1842 r. *Zbiór krakowiaków z baletów „Wesele w Ojcowie” i „Stach i Zośka”*⁴⁷ i jest to najwcześniejsze źródło całego tekstu tego numeru baletowego.

Z myślą o *Weselu w Ojcowie* nie powstały również numery napisane przez Jana Stefaniego. Wszystkie fragmenty znajdujące się w balecie (nr 1, 3, 4, 8) pochodzą z jego *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali*. Zależność tę wykazało porównanie autografu opery⁴⁸ z istniejącymi wyciągami fortepianowymi *Wesela* oraz artykuł prasowy Józefa Stefaniego. Ponadto należy zaznaczyć, że pierwsze wydanie wyciągu fortepianowego w opracowaniu Zientarskiego wskazywało na Stefaniego ojca jako autora całego baletu. Nazwisko kompozytora usunięto ze strony tytułowej w drugim wydaniu⁴⁹. O ile wiadomo pierwsze wydanie tego wyciągu nie zachowało się na terenach Polski, natomiast znajduje się w Rosyjskiej Bibliotece

44 Barbara Chmara-Żaczkiwicz, „Krogulski Józef”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 5, Kraków 1997, s. 211.

45 *Kurier Warszawski* 4 (1825) nr 232 z 30 IX, s. [1011]–1012.

46 Karol Kurpiński, *Pot=pourri czyli wariacje, z różnych Tematów Narodowych skomponowane na Forte Piano dla siedmioletniego Jozefa Krogulskiego*, Warszawa [1825] A. Brzezina.

47 Różni, *Zbiór krakowiaków z baletów Wesele w Ojcowie i Stach i Zośka*, Warszawa [1842] I. Klukowski, s. 3–4.

48 Jan Stefani, [współczesny tytuł na oprawie:] *Jan Stefani | Cud mniemany | czyli | Krakowiacy i Górale | 1794*, autograf, PL-Wtm R. 1663.

49 Na temat artykułu Józefa Stefaniego oraz wyciągu fortepianowego opracowanego przez Romualda Zientarskiego zob. dalej.

Narodowej w Petersburgu⁵⁰. Ponadto autorstwo części utworów Stefaniego (nr 4, 8) podaje wspomniany już *Zbiór krakowiaków*⁵¹. W tym źródle drugiemu z tańców dodano w stosunku do opery znaczący podtytuł „Odczepiny”.

Kolejnym kompozytorem muzyki do *Wesela w Ojcowie* wzmiankowanym w źródłach muzycznych jest Karol Kurpiński. Według zachowanych druków tańczono do jego *Krakowiaka „Dana! Dana!”* (nr 12), *Mazura [Es-dur]* (nr 13) oraz *Obertasa [D-dur]* (nr 14). Wszystkie wymienione tańce, co ustalono w wyniku porównania druków muzycznych, pochodzą z opery kompozytora pt. *Cecylia Piaseczyńska*, która miała prapremierę w 1829 r.⁵². Prawdopodobnie utwory te nie powstały z myślą o *Weselu w Ojcowie* i nie wiadomo, kiedy pierwszy raz zostały włączone do baletu. Krakowiak w źródłach pojawia się również w kontekście innego dzieła z omawianego gatunku – *Stach i Zośka*⁵³, które miało prapremierę na deskach Teatru Wielkiego w 1839 r.⁵⁴. Natomiast jako część analizowanego baletu taniec ten odnajdujemy dopiero w wileńskim wyciągu fortepianowym z ok. 1844 r., w którym nie podano autora kompozycji. W tym samym źródle i także bez nazwiska kompozytora pojawia się wspomniany mazur oraz oberek⁵⁵. O autorstwie finalnego *Obertasa* w kontekście *Wesela w Ojcowie* dowiadujemy się dopiero z wyciągu Zientarskiego z 1855 roku.

Najliczniejszą grupę rękopisów i druków, łączących się z omawianym tematem, stanowią te zawierające utwory Józefa Stefaniego. Był on dyrygentem spektakli baletowych w Teatrze Wielkim⁵⁶ od 1827 r. do przejścia na emeryturę w 1858 r.⁵⁷. Syn Jana, autora *Krakowiaków i Górali*, pozostawił po sobie pięć autografów, które mają

50 *Wesele w Ojcowie. Balet z muzyką na orkiestrę Jana Stefaniego. Ułożony na fortepian przez Romualda Zientarskiego*, Warszawa [1855] K. Bernstein, RUS-SPsc M 4/134. Por.: *Wesele w Ojcowie. Balet z muzyką na orkiestrę Karola Kurpińskiego i Józefa Damse. Ułożony na fortepian przez Romualda Zientarskiego*, [wyd. 2] Warszawa [1855 lub 1856] K. Bernstein, PL-Wn Mus.III.III.056 Cim. Nie będziemy szczegółowo omawiać różnic między wydaniem. W przebiegu numerów muzycznych ich nie ma, nieznaczne i sporadyczne zachodzą na gruncie samej muzyki. Trudno określić jaką techniką odbito oba wydania (ilustracje z pewnością były litografowane, o czym donosi prasa). Można stwierdzić, że przy drugim wydaniu korzystano z tych samych matryc, co w przypadku pierwszego. Najistotniejszą zmianą jest wymiana strony tytułowej druku. W związku z tym wątpliwe według współczesnych standardów wydawniczych może się wydawać zastosowanie wyrażenia „wydanie drugie” w stosunku do późniejszej publikacji. Niemniej z uwagi na niewielkie różnice oraz informacje dotyczące przebiegu procesu zmian na stronie tytułowej drugiego wydania (o czym dalej) decydujemy, że będziemy stosować powyższe określenie. Temat porównania wyciągów fortepianowych (wileńskich i warszawskich) *Wesela w Ojcowie* oraz szerzej źródeł muzycznych do baletu zasługuje na osobne omówienie.

51 Różni, *Zbiór krakowiaków*, op. cit., s. [2], 4–5.

52 Karol Kurpiński, *Cecylia Piaseczyńska. Opera w 2.ch aktach wystawiona 1.szy raz w Teatrze Narodowym d. 31.o maja r. 1829. W obec[ności] ich Cesarsko Królewskich Mości w czasie uroczystych dni koronacji Najjaśniejszych Państwa w Warszawie. Poezja L.A. Dmuszewskiego. Muzyka Karola Kurpińskiego Mistrza Kapeli Dworu Królewsko-Polskiego*, Warszawa [1829] A. Brzezina i komp.

53 Różni, *Zbiór krakowiaków*, op. cit., s. 5.

54 J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny*, op. cit., s. 187.

55 *Wesele w Ojcowie. Balet układu p. Maurice Pion*, Wilno [ok. 1844] lit. J. Oziębłowski, s. 22–25.

56 Do 1833 r. w Teatrze Narodowym.

57 *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/1944/jozef-stefani>, dostęp 27 XI 2018.

związek z omawianym baletem. Cztery z nich zawierają pojedyncze dzieła, zaś jeden to zbiór tańców różnych autorów⁵⁸. Powyższe źródła muzyczne powstały w latach czterdziestych XIX w., jedno zaś w 1855 roku. Wskazują na to daty zapisane na manuskryptach oraz porównanie dzieł z ich wydaniem na fortepian. Szczególnie istotne pośród tej kolekcji jest warszawskie źródło zatytułowane *Danses du Ballet | La Noce Cracovienne | Composées et arrangés | pour le | Piano-forte | par | Joseph Stefani*. Czas powstania tego rękopisu można określić na podstawie zamieszczonego w nim Mazura „Zgoda”. Jego wcześniejszy przekaz rękopiśmienny nosi datę 19 III 1842 roku. Jak sama karta tytułowa wskazuje, źródło zawiera różne tańce z baletu, dokładnie pięć, pośród których znajdują się utwory Jana i Józefa Stefanich, Karola Kurpińskiego i jeden krakowiak nieznanego autora. Niestety Józef Stefani nie wpisał nazwisk twórców przy poszczególnych numerach muzycznych, a tytuł wręcz wskazuje, jakoby on wszystkie je skomponował i opracował na fortepian. Autor niniejszego artykułu dokonał identyfikacji kompozytorów poprzez porównanie z innymi źródłami. Użyte przez kompozytora na karcie tytułowej sformułowanie oraz szkicowy – zawierający poprawki, skreślenia – charakter źródła sugeruje, że przygotowywał tańce do wydania. Rzeczywiście planował publikację muzyki do *Wesela w Ojcowie*. Pierwsza wzmianka na ten temat ukazała się na łamach *Kuriera Warszawskiego* w lipcu 1855 r.⁵⁹, kolejna w październiku tego samego roku⁶⁰ przy okazji wydania nowego mazura-obertasa z *Wesela w Ojcowie*, a ostatnia kilka miesięcy później, w 1856 r.⁶¹, w ramach większego artykułu Józefa Stefaniego krytykującego wydanie baletu w opracowaniu Romualda Zientarskiego. Pomimo publicznych obietnic kompozytora nuty, nie wiadomo z jakiego powodu, nie wyszły drukiem – prasa warszawska z tego okresu nie podaje takiej informacji, zaś według aktualnego stanu wiedzy żadna biblioteka nie przechowuje egzemplarza, który stanowiłby dla nas bezcenne świadectwo dziejów baletu oraz wyjaśniałby kwestię autorstwa muzyki, gdyż Stefani zapewniał, że każdy numer w jego wydaniu będzie opatrzony nazwiskiem kompozytora.

Liczniej do dziś zachowały się druki zawierające utwory taneczne Józefa Stefaniego powstałe do *Wesela w Ojcowie*. Kompozytor publikował tańce do baletu tylko w układzie na fortepian. W formie druku zachowało się do dziś siedem kom-

58 Rękopisy: 1) *Mazur | exécuté au Theatre de l'Orangerie à Lazienki | dans le Ballet La Noce Cracovienne | pendant le séjour de Leurs Majestés | L'Empereur et L'Imperatrice | des toutes les Russies | à Varsovie le 27/8 Mai/ Juin 1846. | composé pour L'Orchestre | par | Joseph Stefani | Directeur d'Orchestre des Théâtres | de Varsovie., D-F, sygn. Mus Hs 1806, RISM ID no. 455003439*; 2) *Danses du Ballet | La Noce Cracovienne | composées et arrangées | pour le | Piano-forte | par | Joseph Stefani, PL-Wtm, sygn. R 1404*; 3) *Ulubiony Mazur | z baletu | Wesela w Ojcowie | Kompozycy i układu na | Fortepiano | JStefaniego, PL-Wtm, sygn. 1328*; 4) *Mazur Zgoda | do Baletu Wesela w Ojcowie | przez | JStefaniego, PL-Wtm, sygn. R 1741*; 5) [karta tytułowa:] *Obertas | zkomponowany na dzień 31. Lipca 1855. | i ofiarowany | I. W. P. R. D. T. I. L. | K. w. Ord. etc | przez | Józefu Stefaniego [wewnątrz:] Obertas. Do Baletu Wesela w Ojcowie. p. JStefani, PL-Wtm, sygn. R 1697*.

59 *Kurier Warszawski* 34 (1855) nr 188 z 8 (20) VII, s. 966.

60 *Kurier Warszawski* 34 (1855) nr 282 z 12 (24) X, s. 1435.

61 *Gazeta Warszawska* 94 (1856) nr 67 z 27 II (10 III), s. 1.

pozycji. Dodatkowo dwie kompozycje z zachowanych rękopisów (*Mazur Chłopski* i *Mazur „Zgoda”*) mają swój odpowiednik w opublikowanym wyciągu fortepianowym. Znamienne dla Stefaniego jest to, że dokończonywał do baletu niemal wyłącznie mazury. Wyjątek stanowi jeden obertas. Z uwagi na miejsce akcji baletu, jest to zjawisko zaskakujące. Wydawać by się mogło, że właściwe byłoby komponowanie krakowiaków. Być może wpływ na kompozytora miała ogromna w XIX w. popularność mazura. Podobnie jak w przypadku dzieł znajdujących się w rękopisach, te również powstały w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku.

Poza wymienionymi wyżej kompozytorami, którzy mieli największy udział w tworzeniu muzyki do *Wesela w Ojcowie*, należy jeszcze wymienić Leona Leopolda Lewandowskiego, od 1857 r. dyrygenta orkiestry warszawskiego Teatru Rozmaitości. Specjalizował się on w komponowaniu muzyki tanecznej⁶². W II poł. XIX w. napisał dwa mazury, które były grane podczas baletu (nr 30, 31). Ponadto w *Weselu w Ojcowie* wykorzystywano *Krakowiaka* [*G-dur*] (nr 15), który pochodził z opery *Król Łokietek, czyli Wiśliczanka* (1818), skomponowanej przez Józefa Elsnera⁶³. Także *Mazur Borzysławskiego* (nr 24) znalazł swoje miejsce w *Weselu w Ojcowie*. Tożsamość twórcy nie jest pewna. Być może był to aktor Julian Borzysławski, który przez pewien czas, ale nie wiadomo dokładnie kiedy, był skrzypkiem warszawskiej opery, a później należał do orkiestry Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego⁶⁴.

Ponadto w ramach baletu wykonywano trzy kompozycje anonimowe. Pośród nich jest krakowiak z wariacjami (nr 11), którego temat, czyli popularna ludowa pieśń o incipicie „Krakowiaczek jeden”, pierwszy raz pojawia się w kontekście *Wesela w Ojcowie* w *Zbiorze krakowiaków* z 1842 roku⁶⁵. Występuje także w obu późniejszych wyciągach fortepianowych. Temat utworu jest ludowy, ale wariacje w źródłach pozostają anonimowe. Przypuszczalnie skomponował je Karol Kurpiński lub Józef Damse. Na pierwszego z nich wskazywałoby podobieństwo muzyczne *Wstępu* numeru do ustępów pantomimicznych baletu⁶⁶, czyli pełne akordy *forte* poprzedzone „odbitką” oraz prowadzenie melodii *unisono* w oktawach. Natomiast budowa *cody* na zasadzie progresji motywu jest typowa dla tańców Damsego zawartych w balecie. Anonimowy pozostaje również inny krakowiak (nr 32) oraz mazur (nr 6). Poszukiwania w bazie RISM nie przyniosły pozytywnych rezultatów.

62 Bożena Lewandowska, „Lewandowski Leopold”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 5, Kraków 1997, s. 340.

63 Józef Elsner, *Król Łokietek* | w 2^{de} aktach (...), PL-Wn, sygn. Mus.91/1, k. 16v–18r.

64 „Borzysławski Julian”, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1, 1765–1965, na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego, opr. i. red. Zbigniew Raszewski, Warszawa 1973, s. 61–62.

65 Różni, *Zbiór krakowiaków*, op. cit., s. 3.

66 Kwestia autorstwa numerów pantomimicznych znajduje się dalej, przy omówieniu autorstwa baletu z perspektywy prasy.

W obiektywie prasy

Co znamienne dla dziewiętnastowiecznych zapowiedzi repertuaru teatralnego w prasie, rzadko występują w nich nazwiska kompozytorów. W związku z tym pierwszą wzmiankę o twórcach muzyki do baletu znajdujemy dopiero w 1829 r., czyli sześć lat po prapremierze dzieła, na łamach *Gazety Krakowskiej*. W krótkim anonsie informującym o programie krakowskiego Teatru Narodowego na 29 marca wspomnianego roku czytelnicy zostali poinformowani o tym, że *Wesele w Ojcowie* jest „z muzyką Karola Kurpińskiego i Józefa Damse”⁶⁷. Nieco szerszą informację odnajdujemy osiem lat później w warszawskiej *Gazecie Porannej*. 22 VIII 1837 r. miało odbyć się przedstawienie baletu w amfiteatrze łażeniowskiemu do muzyki Jana Stefaniego, Józefa Elsnera oraz dwóch wspomnianych wcześniej kompozytorów. Wydawca poinformował również, że utwór „ozdobiony zostanie śpiewami i płynieniem statków illuminowanych”, a po skończonym spektaklu odbędzie się pokaz fajerwerków⁶⁸. Taką samą informację w kwestii autorstwa podała gazeta w listopadzie tego samego roku⁶⁹. Kolejne, szersze wiadomości o kompozytorach baletu pochodzą już z lat pięćdziesiątych XIX wieku. W 1851 r. na łamach *Kuriera Warszawskiego* opublikowano odpowiedź na sprawozdanie rosyjskiego redaktora z wystawienia *Wesela w Ojcowie* w Petersburgu⁷⁰, które to sprawozdanie według warszawskiego dziennikarza zawierało błędy faktograficzne dotyczące baletu oraz *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali*⁷¹. W odpowiedzi warszawski żurnalista podaje, że muzykę do pantomim napisał Kurpiński, a do tańców Damse, oraz że wykorzystali oni „motiva” ze wspomnianej opery⁷². W podobnym tonie w kwestii autorstwa muzyki brzmi informacja o balecie podana w tej samej gazecie rok później z okazji 350. przedstawienia dzieła⁷³. Niemniej redaktor poinformował, że „była ona [muzyka – przyp. A.T.K] po większej części, tak jak i treść baletu, czerpniętą z opery *Krakowiacy i Górale*, kompozycji Jana Stefaniego (ojca)”⁷⁴. Wówczas dopiero pierwszy raz pojawia się wzmianka o tym, że również Józef Stefani miał udział w omawianym utworze. Wspomina się wyłącznie jeden numer, mazura tańzonego na sześć par. Zaledwie dwa lata później, w 1854 r., w Warszawie odbyła się 400. prezentacja *Wesela w Ojcowie*. Z tej okazji wykonano mazura przeplatanego śpiewkami, „wyrwasy z chórem”, a na koniec zaprezentowano nową scenę – wieśniaków znajdujących się na wozie i trzymających uwitą z róż i kłosów liczbę 400. Licznie zgromadzona publiczność (900 osób) uhonorowała artystów

67 *Gazeta Krakowska* 34 (1829) nr 24 z 25 III dod., s. 288.

68 *Gazeta Poranna* 1 (1837) nr 134 z 22 VIII, s. 2.

69 *Gazeta Poranna* 1 (1837) nr 216 z 14 XI, s. 3.

70 *Kurier Warszawski* 30 (1851) nr 63 z 7 III, s. 326–327.

71 *Kurier Warszawski* 30 (1851) nr 68 z 12 III, s. 350.

72 Ibid.

73 *Kurier Warszawski* 31? (1852) nr 43 z 3 (15) II, s. 219.

74 Ibid.

gromkimi brawami⁷⁵. Wspomniany mazur to dzieło Józefa Stefaniego (nr 27). Prasa poinformowała również o autorstwie dzieła oraz wykonawcach prapremiowego spektaklu. Wśród twórców muzyki pojawili się Kurpiński oraz Damse.

Szczególnie istotną rolę w rozstrzygnięciu kwestii, do czyjej muzyki wykonywany był omawiany balet, jest artykuł o charakterze recenzji i skargi autorstwa Józefa Stefaniego. Tekst został opublikowany na łamach *Gazety Warszawskiej* 10 III 1856 r.⁷⁶. Impulsem do jego napisania było drugie wydanie *Wesela w Ojcowie* w formie wyciągu fortepianowego opracowanego przez Romualda Zientarskiego i opublikowanego w oficynie Karola Bernsteina. Stefani uznał, że naruszono jego prawo własności do dzieła. W dzisiejszym pojmowaniu prawa autorskiego, jego dwoistości – praw osobistych i majątkowych, możemy rozumieć, że artysta miał na myśli te drugie⁷⁷. Aby potwierdzić swoje pretensje, już w pierwszym zdaniu drugiego akapitu tekstu podaje on, że autorami muzyki do baletu są Jan Stefani, Karol Kurpiński oraz Józef Damse. Po pierwszym, swoim ojcu, Józef Stefani odziedziczył prawa w 1829 roku. Drugi dokonał prywatnej cesji 24 I 1855 roku. Natomiast rodzina zmarłego w 1852 r. Damsego uczyniła to samo 1 III 1855 roku. W ten sposób Józef Stefani stał się wyłącznym właścicielem praw majątkowych do *Wesela w Ojcowie*, o czym pisze:

Tytuł ten cenię nie jako zysk, ale jako wspomnienie pracy ojca mego, jako wspomnienie udziału jego w tej kompozycji z tyle zasłużonym Karolem Kurpińskim, cenię go z tysiąca innych względów, nad którymi rozwodzić się tu nie mam potrzeby⁷⁸.

Mimo że tutaj i w dalszej części artykułu w sposób sentymentalny wyraża się o dziele w kontekście pracy swojego ojca, to należy także zauważyć, że wykazał się swego rodzaju sprytem. Otóż Stefani nabył prawa tuż po zapowiedzi publikacji baletu, która ukazała się na łamach *Gazety Warszawskiej* 13 I 1855 roku. Ostatecznie pierwsze wydanie tego wyciągu fortepianowego, ozdobionego ilustracjami Franciszka Kostrzewskiego litografowanymi przez Maksymiliana Fajansa, opublikowano w czerwcu wspomnianego roku⁷⁹. Natomiast już w lipcu Stefani ogłosił, że wyda własne nuty tego typu:

Z powodu niedokładnego wydania na fortepiano muzyki baletu *Wesele w Ojcowie* i ciągłych sprzeczek o autorstwo niżej podpisany jako wspólny kompozytor tejże, za porozumieniem się z mającymi prawo do tego, postanowił wydać muzykę powyższego baletu na fortepiano tak, jak dziś jest przedstawiany na scenie T[eatru] W[iel-

75 *Kurier Warszawski* 33 (1854) nr 34 z 25 I (6 II), s. 176.

76 *Gazeta Warszawska* 63 (1856) nr 67 z 27 II (10 III), s. [1]–2.

77 Należałoby rozpatrzyć pretensje Józefa Stefaniego w kontekście prawa autorskiego w zaborze rosyjskim.

78 *Gazeta Warszawska* 63 (1856) nr 67 z 27 II (10 III), s. [1].

79 *Kurier Warszawski* 35 (1855) nr 163 z 12 (24) VI, s. 843.

kiego], ze śpiewem, ze słowami i z wymienieniem przy każdym numerze autora. – J. Stefani⁸⁰.

Jak widać, Stefani szybko zaczął wyrażać niezadowolenie z publikacji. Natomiast rzeczywista, publiczna ostra krytyka wyciągu miała miejsce po ukazaniu się drugiego wydania, prawdopodobnie jeszcze w tym samym roku lub na początku następnego. Punktem zapalnym, obok wspomnianego już naruszenia jego praw, było zamienienie na stronie tytułowej nazwiska jego ojca na Kurpińskiego i Damsego, a do tego nieudolność opracowania pod względem merytorycznym⁸¹. Nieudolność tę Stefani pieczołowicie piętnuje w dalszej części artykułu⁸². Dowiadujemy się o różnego rodzaju błędach dokonanych przez Zientarskiego w stosunku do granej w teatrze muzyki, jak opuszczenia, przekształcenia, dokomponowanie fragmentu oraz zmiany harmoniczne. Niemniej dzięki tej skrupulatnej analizie poznajemy, kto był autorem niektórych fragmentów *Wesela w Ojcowie*. Co istotne, uzyskujemy te informacje od jednej z osób, które w tym czasie najbliżej były związane z dziełem z racji pełnionej funkcji, osobistej znajomości autorów oraz więzów krwi. Poza opinią Józefa Stefaniego jedynie zdanie żyjącego jeszcze Karola Kurpińskiego byłoby najistotniejsze, lecz zdania tego nie znamy. Mimo że Stefani pisze na temat *Uwertury* (nr 1) i *Wstępu* (nr 2), to nie podaje ich autorów. Natomiast kolejne ustępy pantomimiczne przypisuje Karolowi Kurpińskiemu, stąd możemy wnosić, że i pierwszy numer tego typu (nr 2) został przez niego skomponowany. Poza domysłami wskazują na to również względy muzyczne, np. powiązanie motywiczne numerów. Artysta podaje, że w balecie grane były także fragmenty skomponowane przez jego ojca – *[Marsz]* (nr 3), *Krakowiak [B-dur]* (nr 4) oraz *Krakowiak* (nr 8). Kompozytor dodaje, że w dalszej części wydania znajdują się tańce Kurpińskiego i Józefa Damsego.

Ostra krytyka wyciągu oraz postępowania wydawcy i opracowującego nie mogła pozostać bez echa. 29 III 1856 r. *Gazeta Warszawska* opublikowała odpowiedź Karola Bernsteina⁸³. Pisze on, że nie naruszył niczyich praw do dzieła. Rękopis, który wydał drukiem, nabył od Zientarskiego i to na nim spoczywa odpowiedzialność. Na jego kark zrzuca również winę za popełnione błędy muzyczne. Natomiast w kwestii autorstwa *Wesela w Ojcowie* Bernstein swoje usprawiedliwienie w głównej mierze oparł na tekście zamieszczonym w *Dzienniku Warszawskim* w 1855 r.⁸⁴, do którego sam się odwołuje. Wówczas w kontekście wydania wyciągu fortepianowego sprzeciwiono się umieszczeniu na stronie tytułowej nazwiska Jana Stefaniego. Błędnie podano, że kompozytor

80 *Kurier Warszawski* 34 (1855) nr 188 z 8 (20) VII, s. 966. Zauważmy, że w tekście pojawia się zapis jakoby balet był wykonywany ze śpiewami i tekstem mówionym. Niemniej z uwagi na obszerność zagadnienia autorstwa muzyki temat ten w niniejszym artykule nie zostanie podjęty.

81 *Gazeta Warszawska* 94 (1856) nr 67 z 27 II (10 III), s. [1].

82 *Ibid.*, s. [1]–2.

83 *Gazeta Warszawska* 94 (1856) nr 84 z 17 (29) III, s. 6.

84 *Dziennik Warszawski* 5 (1855) nr 167 z 16 (28) VI, s. 2.

w dniu prapremiery już nie żył od dziesięciu lat i nie mógł ułożyć muzyki do baletu. Czytelników dziennika poinformowano także, że Kurpiński ułożył muzykę do całości akcji rozgrywanej w dziele oraz *Obertasa* [*D-dur*] (nr 14), natomiast tańce tworzące *divertissement*, na prośbę wyjeżdżającego za granicę kompozytora, skomponował Damse. Kurpiński włączył do baletu fragmenty z *Krakowiaków i Górali* Stefaniego oraz jeden ustęp z *Króla Łokietka* Elsnera. Ponadto redaktor wskazuje różnicę między autorstwem koncepcji baletu, jego układu, a autorstwem poszczególnych numerów wchodzących w skład dzieła. Jego zdaniem również na afiszach od 1823 do 1834 r. widniał zapis, że muzyka jest układu Kurpińskiego i Damsego. Autorowi niniejszego tekstu znane są wyłącznie dwa afisze z tego okresu, z 1823 oraz 1826 roku. Rzeczywiście podano, że balet był „z muzyką Karola Kurpińskiego i Józefa Damse”, natomiast nie użyto na nich słowa „układ” w odniesieniu do tych kompozytorów⁸⁵. W świetle tekstów na temat komponowania baletów zapis ten sugeruje, że nie byli oni autorami pracy koncepcyjnej. Na bazie tych wiadomości oraz rzekomego ludowego pochodzenia melodii wykorzystanych przez kompozytorów, Bernstein podjął decyzję, że na stronie tytułowej drugiego wydania wyciągu fortepianowego zostaną zamieszczone nazwiska wspomnianych twórców⁸⁶. Wydawca zapowiadał, że Zientarski także zechce zabrać głos w tej sprawie. Niemniej nie udało się odnaleźć w warszawskiej prasie jego komentarza do krytyki.

PODSUMOWANIE

Jak wynika z powyżej przytoczonych źródeł muzycznych, autorstwo muzyki, która była grana w balecie w okresie około pięćdziesięciu lat, należy do wielu kompozytorów: Jana Stefaniego, Karola Kurpińskiego, Józefa Damsego, Józefa Elsnera, Józefa Stefaniego, J. Borzysławskiego i Leopolda Lewandowskiego. Jednak niewiele pewnego można powiedzieć na temat muzyki wykonywanej w dniu prapremiery 14 III 1823 roku. Prawdopodobnie grano wówczas dwa mazury Damsego (nr 16, 17), na co mamy przesłanki w postaci druków muzycznych wydanych w tym roku. Natomiast kwestia treści baletu, a co za tym idzie scen pantomimicznych, jest nieco szerszym zagadnieniem. Sprawę tę poruszono w recenzji opublikowanej nazajutrz po prapremierze:

Jednak miałby więcej powabu i interesu ten balet, gdyby go urozmaicono dodaniem scen pantomi[m]icznych wystawiających obraz obrzędów weselnych, do czego najdokładniej posłużyłoby opisanie *Wesela w Ojcowie*, tak dokładnie i z ujmującą prostotą wydanego

85 Afisz z 26 XI 1826 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, sygn. 50; zob. też: Jan Ciepliński, *Szkic dziejów baletu polskiego*, Londyn 1956.

86 *Gazeta Warszawska* 94 (1856) nr 84 z 17 (29) III, s. 6.

w jednym z ostatnich numerów pisma periodycznego *Muza Nadwiślańska*^[87] wychodzącego w Krakowie⁸⁸.

Pewne braki w balecie zauważył również autor wzmianki prasowej z 18 III 1823 roku. Zaznacza on, że „zakończył widowisko balet, niby to balet, (bo mu na rzeczy zbywało)”⁸⁹. Być może tą „rzeczą” była treść. W każdym razie żaden z tych tekstów nie podaje wprost, że dzieło w ogóle nie miało akcji. Podczas prapremiery zapewne znalazły się w nim również pantomimy Kurpińskiego. Może świadczyć o tym wzmiankujący jego nazwisko afisz z czerwca 1823 r.⁹⁰. Należy również zwrócić uwagę, że trzy numery pantomimiczne to niewiele, więc recenzenci mieli powód do narzekania. We wspomnianym wcześniej balecie *Mars i Flora*, który powstał trzy lata wcześniej, zdecydowana większość ustępów przekazuje treść dzieła. Treść do *Wesela w Ojcowie*, jak i muzykę do niego, poznajemy dopiero z wileńskiego druku wyciągu fortepianowego, w którym zamieszczono skąpe didaskalia. Taki sam stopień ważności jak pantomimy posiadają fragmenty skomponowane przez Jana Stefaniego. To one charakteryzują się cechą „przypomniczą”, o której pisał Kurpiński iż są „mową” baletu. Trzeba dodać również, że pantomimy trzykrotnie przechodzą *attaca* w dwa tańce Stefaniego (nr 3, 4), co generuje ścisły związek z pantomimami. Wszystkie fragmenty z *Krakowiaków i Górali* mają budzić na gruncie omawianego dzieła skojarzenia z konkretnymi momentami opery. Zapomniana uwertura wprowadza widza w charakter utworu i przenosi go do regionu krakowskiego, a pozostałe ustępy przywołują sceny libretta od 4 do 6⁹¹. Przedstawiają one zaślubiny Pawła i Zosi, są wtrętem w akcję, nie łączą się z głównymi bohaterami dramatu. Fragmenty te zostały najsilniej sfolkloryzowane przez autorów opery. Bogusławski dokonał tego poprzez odwołanie się do tekstów ludowych oraz staropolskiej sielanki, natomiast Stefani do folkloru muzycznego. W tych scenach zawarł dwa krakowiaki oraz marsz weselny, które występują także w *Weselu w Ojcowie*. W balecie na podobieństwo opery zachowano następstwo ustępów (które w balecie przedzielone są scenami pantomimicznymi oraz tańcem, a w operze tekstem mówionym). Trzeba zauważyć, że dobrze dobrana muzyka z *Krakowiaków i Górali* bez wątpienia przyczyniła się do powodzenia baletu w XIX w., zaś obecność opery na afiszach gwarantowała odbiorcom czytelność treści

87 Zachował się do dziś wspomniany tekst, który dla współczesnych realizatorów baletu może stanowić bezcenne źródło wiedzy, zob.: Konstanty Majeranowski, „Listy z okolic Ojcowia. List IV”, w: *Muza Nadwiślańska. Dzieło poświęcone pięknej literaturze w następstwie Pszczółki Krakowskiej*, t. 1, Kraków 1823 Drukarnia Macieja Dziedzickiego, s. 103–112.

88 *Kurier Warszawski* 3 (1823) nr 63 z 15 III, s. [1].

89 *Gazeta Warszawska* 61 (1823) nr 44 z 18 III, s. 574.

90 Zob.: J. Ciepliński, op. cit.

91 Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, opr. Mieczysław Klimowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005, s. 20–32.

i kontekstów *Wesela w Ojcowie*⁹². Wyjątek z *Króla Łokietka* Elsnera także pochodzi ze sceny weselnej i miał wzbudzać odpowiednie skojarzenia⁹³. Stąd niewykluczone jest, że również został wprowadzony już do przedstawienia prapremierowego. Inaczej rzecz się ma z niemal wszystkimi pozostałymi tańcami (wykluczając dodane później niż w 1823 r. fragmenty *Cecylii Piaseczyńskiej*) napisanymi przez prawie wszystkich z wymienionych kompozytorów. Stanowiły one atrakcyjne tło dla prezentacji umiejętności tanecznych, miały przekazywać stosowne uczucia, ale ich zadaniem nie było przywołanie konkretnego kontekstu. Podsumowane tutaj zagadnienie dotyczy wyłącznie jednego aspektu autorstwa – muzyki, do której wykonywany był balet.

Inną kwestią jest, kto to dzieło ułożył, wykazał się pracą koncepcyjną nad prapremierowym przedstawieniem. Zagadnienie to pozostaje niejasne. Ze źródeł muzycznych tylko warszawski wyciąg fortepianowy podaje „układaczów” muzyki⁹⁴. Przy pierwszym wydaniu był to Jan Stefani, przy drugim i kolejnych Karol Kurpiński i Józef Damse. Wiemy też z omawianego wcześniej artykułu Bernsteina, że zmiana ta nastąpiła na skutek publikacji tekstu prasowego zawierającego błędy biograficzne na temat Stefaniego. Gazety również nie podają rzetelnej informacji. Najczęściej wzmiankują, że balet był „z muzyką...”, a nie „z muzyką układu...”. Z racji poświęconego baletowi tekstu można przypuszczać, że zaangażowany w prace koncepcyjne był Kurpiński. Miał on już doświadczenie i był ceniony za dokonania. Jednak niepokojące jest, że na łamach swojego dziennika z podróży ani słowem nie wspomina o najnowszym dziele. Z Warszawy wyjechał dokładnie w dniu prapremiery *Wesela w Ojcowie*⁹⁵. Czy nie martwił się, jak udał się spektakl? Do wyrażenia swoich uczuć na łamach diariusza miał okazję – wspomina numer grany przez Józefa Bielawskiego z baletu *Nowa osada Terpsychory nad Wisłą*⁹⁶. Z drugiej strony Jan Stefani i Józef Damse także mogli brać udział w układaniu muzyki do omawianego dzieła. Pierwszy z nich, choć już w podeszłym wieku, wciąż czynnie uczestniczył w życiu muzycznym Warszawy: w roku 1823 i następnym dyrygował zespołami kościelnymi⁹⁷. Ponadto również on miał w swoim dorobku balety. Trzy dzieła powstały jeszcze w czasach stanisławowskich, kiedy już istniała praktyka składania baletów z gotowych elementów⁹⁸, zaś utwór *Miłość każdemu wiekowi właściwa* (1785) był jego pierwszym dziełem

92 Zbigniew Jędrzychowski, „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale. Kalendarium przedstawień 1794–1941”, *Pamiętnik Teatralny* 28 (1979) nr 2, s. 257–300.

93 Ludwik Adam Dmuszewski, *Król Łokietek czyli Wisliczanki. Opera w dwóch aktach. Oryginalnie wierszem napisana. Z muzyką Józefa Elsnera*, w: *Dzieła dramatyczne L.A. Dmuszewskiego*, t. 3, Wrocław 1821 Wilhelm Bogumił Korn i Aleksander Pilchnowski.

94 W wileńskim wyciągu fortepianowym znajduje się informacja, że balet był układu Maurice’a Piona, lecz zapewne dotyczy ona choreografii.

95 *Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823*, op.cit., s. 21.

96 *Ibid.*, s. 71.

97 *Kurier Warszawski* 2 (1823) nr 150, s. [1]; *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 25 (1824) nr 185 z 19 XI, s. 2219, nr 203 z 20 XII, s. [2429].

98 Marian Smith, op. cit. (zob. przyp. 7), s. 22.

scenicznym wystawionym w stolicy Rzeczypospolitej⁹⁹. Natomiast należy zaznaczyć, że najmniej doświadczenia w zakresie muzyki tanecznej w dniu prapremiery *Wesela w Ojcowie* miał Józef Damse. Według obecnej wiedzy skomponował tylko kilka tańców. Nie lepiej sprawa przedstawia się z jego działaniami scenicznymi – do 1823 r. wystawiono tylko dwie jego komedioopery¹⁰⁰.

Kto zatem ułożył balet uznawany za pierwsze tego typu dzieło o charakterze narodowym? Nie możemy udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Nasuwają się także – równie trudne – kolejne pytania: jakie fragmenty stanowiły o tożsamości dzieła, skoro dokładano lub wymieniano tańce. Czy w związku z tym każdy, kto zmienił numer był „układaczem” baletu?

ANEKS

KATALOG NUMERÓW MUZYCZNYCH GRANYCH W *WESELU W OJCOWIE*

Niniejszy katalog ma na celu przedstawienie wszystkich zachowanych do dziś ustępów muzycznych, które zostały przynajmniej jeden raz wykorzystane podczas wykonań *Wesela w Ojcowie* realizowanych w ciągu około pięćdziesięciu lat od prapremiery. Spis utworów podzielono na dwie części. Pozycje od 1 do 14 to numery, które znalazły się w najwiarygodniejszym źródle przekazującym przebieg całości baletu – wileńskim wyciągu fortepianowym (wyd. ok. 1844). Dalej znajdują się numery ułożone chronologicznie według dat wydania lub odnotowanych na rękopisach. Na końcu wymieniono kompozycję, której daty powstania nie udało się ustalić. W nawiasach kwadratowych podano informacje, które nie znajdują się na żadnym ze źródeł danego numeru. W pierwszej części katalogu przyjęto tytuły fragmentów za spisem treści wspomnianego wyciągu fortepianowego. Incipity przekazują jeden wariant melodyczny z pominięciem dynamiki, artykulacji oraz określeń tempa, gdyż naszym celem jest ukazanie kształtu głównej linii melodycznej. Wymienione elementy muzyczne mogą różnić się w zależności od źródła. Wysokości dźwięków i rytmika odzwierciedlają najstarszy datowany – powiązany z *Weselem w Ojcowie* – przekaz muzyki. Nie podajemy początków wewnętrznych części w ramach utworów. Poniżej incipitów znajdują się odniesienia do dzieł, z których zaczerpnięto numer, oraz opisy bibliograficzne i archiwalne przekazujące dany ustęp baletu.

99 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Stefani Jan”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 10, Kraków 1984, s. 331–334.

100 Alina Nowak-Romanowicz, „Damse Józef”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 2, Kraków 2007, s. 88–90.

1. [Stefani Jan], *Uwertura*

Pochodzenie: Stefani J., *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, 1794.

Druki: *Wesele w Ojcowie. Balet układu p. Maurice Pion*, Wilno [ok. 1844]¹⁰¹; *Wesele w Ojcowie. Balet z muzyką na orkiestrę Jana Stefaniego. Ułożony na fortepian przez Romualda Zientarskiego*, Warszawa [1855] K. Bernstein¹⁰².

2. [Kurpiński Karol], *Wstęp*

Druki: *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855].

3. [Stefani Jan], [*Marsz*]

Pochodzenie: Stefani J., *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, 1794.

Druki: *Wesele*, Wilno [ok. 1844]¹⁰³; *Wesele*, Warszawa [1855].

4. Stefani Jan, *Krakowiak [B-dur]*

Pochodzenie: Stefani J., *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, 1794.

Rękopisy: *Danses du Balet | La Noce Cracovienne | Composées et arangés | pour le Piano-forte | par | Joseph Stefani*, autograf, [non ante 1842], PL-Wtm R 1404.

Druki: *Zbiór krakowiaków z baletów Wesele w Ojcowie i Stach i Zośka*, Warszawa [1842] I. Klukowski¹⁰⁴; *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855]; *Krakowiaki i mazury z baletu Wesele w Ojcowie*, Paryż [1857]¹⁰⁵, [s.n.].

101 Dalej: *Wesele*, Wilno [ok. 1844].

102 Dalej: *Wesele*, Warszawa [1855].

103 W tym źródle ten numer przynależy do scen pantomimicznych.

104 Dalej: *Zbiór krakowiaków*, [1842].

105 Dalej: *Krakowiaki i mazury*, [1857].

5. [Kurpiński Karol], [I] *Scena*

Druki: *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855].

6. Anonim, *Mazur* [D-dur]

Druki: *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Krakowiaki i mazury*, [1857].

7. [Kurpiński Karol], [II] *Scena*

Druki: *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855].

8. Stefani Jan, *Krakowiak*¹⁰⁶

Pochodzenie: Stefani J., *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, 1794.

Rękopis: *Danses du Ballet | La Noce Cracovienne | Composées et arangés | pour le Piano-forte | par | Joseph Stefani*, autograf, [non ante 1842], PL-Wtm R 1404.

Druki: *Zbiór krakowiaków*, [1842]; *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855]; *Krakowiaki i mazury* [1857].

9. Damse Józef, *Krakowiak* [C-dur]

Druki: *Zbiór krakowiaków*, [1842]; *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855]; *Krakowiaki i mazury*, [1857].

¹⁰⁶ Utwór składa się z dwóch części. Pierwsza jest w *c-moll*, druga, krakowiakowa, w *G-dur*.

10. Damse Józef, *Mazur* [*D-dur*]

Pochodzenie: Krogulski J., *Mazur*, w: *POLONOISE et MAZUR pour le Piano-Forte composés par Joseph Krogulski a l'age de sept ans*, [s.n. s.l. s.a.].

Rękopisy: *Solo Mazur do Wesela w Ojco[wie]*, PL-Wn Mus.34/2; *Mazur z Baletu, Angloise*, PL-Pa Muz GR V/24.

Druki: Damse J., *Mazur*, w: *Lutnia. Tygodnik Muzyczny* [1825], bez numeru; *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855]; *Krakowiaki i mazury*, [1857].

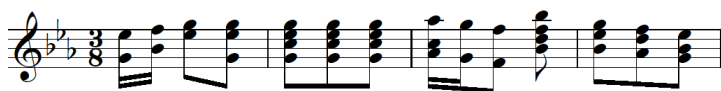
11. Anonim, *Krakowiak* [*z wariacjami*]

Druki: *Zbiór krakowiaków*, [1842]¹⁰⁷; *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Wesele*, Warszawa [1855]; *Krakowiaki i mazury*, [1857].

12. Kurpiński Karol, *Krakowiak* „*Dana! Dana!*”

Pochodzenie: Kurpiński K., *Cecylia Piaseczyńska*, 1829.

Druki: *Zbiór krakowiaków*, [1842]¹⁰⁸; *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Krakowiaki i mazury*, [1857].

13. Karol Kurpiński, *Mazur* [*Es-dur*]

Pochodzenie: Kurpiński K., *Cecylia Piaseczyńska*, 1829.

Druki: *Zbiór krakowiaków*, [1842]; *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Krakowiaki i mazury*, [1857].

¹⁰⁷ Źródło nie zawiera wstępu i wariacji tematu.

¹⁰⁸ Utwór pojawia się w kontekście baletu *Stach i Zośka*.

14. Kurpiński Karol, *Obertas* [*D-dur*]

Pochodzenie: Kurpiński K., *Cecylia Piaseczyńska*, 1829.

Rękopis: *Danses du Ballet | La Noce Cracovienne | Composées et arangés | pour le Piano-forte | par | Joseph Stefani*, autograf, [non ante 1842], PL-Wtm R 1404.

Druki: *Wesele*, Wilno [ok. 1844]; *Krakowiaki i mazury*, [1857].

15. Elsner Józef, *Krakowiak* [*G-dur*]

Pochodzenie: Elsner J., *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki*, 1818.

Druki: *Zbiór krakowiaków*, [1842]; *Wesele*, Warszawa [1855].

16. Damse Józef, *I Mazur*

Druki: Damse J., *I^{ty} Mazur z baletu Wesele Krakowskie w Oycowie Tańczony przez P^{nnę} Antoninę Palczewską*, Warszawa [1823] J. Widrychiewicz; *Wesele*, Warszawa [1855].

17. Damse Józef, *II Mazur*

Druk: Damse J., *II^{gi} Mazur z baletu Wesele Krakowskie w Oycowie Tańczony przez P^{na} Thierry i P^{nnę} Mierzyńską*, Warszawa [1823] J. Widrychiewicz.

18. Stefani Józef, *Mazur Chłopski / Ulubiony Mazur*

Rękopis: *Ulubiony Mazur* | z baletu | *Wesele w Ojcowie* | *Kompozycyi i ukladu na* | *Fortepiano* | *JStefaniego*, PL-Wtm R 1328; *Mazur* [inną ręką:] *do Baletu Wesele w Ojcowie*, data na rkp: 27.08.1840, PL-Wn Mus.34/1.

Druk: Stefani J., *Mazur chłopski. Grany I^{wszy} raz w Teatrze Wielkim w czasie przedstawienia 115. razu baletu Wesele w Ojcowie*, Warszawa [1841] G. Sennewald; Stefani J., *Mazurka favorite de Varsovie*, [tytuł na ofercie handlowej:] *Mazurka du balet la Noce Cracovienne*, w serii: *Soirée dansantes à S^t Petersburg. Nouvelle collection de danses favorites*, Petersburg [s.a.] M. Bernard.

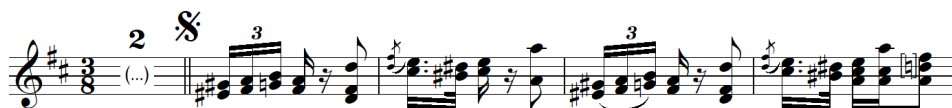
19. Stefani Józef, *Mazur „Zgoda”*

Rękopisy: *dnia 19. Marca 1842 r. | Mazur Zgoda* | *do Baletu Wesele w Ojcowie.* | *przez | JStefaniego*, autograf, PL-Wtm R 1741; *Danses du Balet | La Noce Cracovienne* | *Composées et arangés* | *pour le Piano-forte* | *par | Joseph Stefani*, autograf, [non ante 1842], PL-Wtm R 1404.

Druk: Stefani J., *Dwa mazury. 1^{szy} z nowego baletu Robert i Bertram. 2^{gi} grany w czasie 185 przedstawienia baletu Wesele w Ojcowie*, Warszawa [1844] G. Sennewald, s. 4–5.

20. Stefani Józef, *Nowy mazur chłopski*

Druk: Stefani J., *Nowy mazur chłopski. Napisany do baletu Wesele w Ojcowie, wykonany w dniu 1 stycznia 1844 roku w Teatrze Wielkim*, Warszawa [1844] I. Klukowski.

21. Stefani Józef, *Mazur* [D-dur]

Rękopis: *Mazur* | exécuté au Theatre de l'Orangerie à Lazienki | dans le Ballet *La Noce Cracovienne* | pendant le séjour de Leurs Majestés | L'Empereur et L'Imperatrice | des toutes les Russies | à Varsovie le 27/8 Mai/Juin 1846. | composé pour L'Orchestre | par | Joseph Stefani | Directeur d'Orchestre des | de Varsovie, autograf, D-F Mus Hs 1806.

Druk: Stefani J., *Mazur wykonany w Teatrze przy Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich w balecie Wesele w Ojcowie w dzień bytności Nayaśniejszych Państwa Cesarza i Cesarzowej wszech Rossyi w Warszawie dnia 27 maja/8 czerwca 1846 roku*, Warszawa [1846] I. Klukowski.

22. Stefani Józef, *Mazur* [C-dur]

Druk: Stefani J., *Noworocznik. Dwa mazury skomponowane do baletów Dwaj Złodzieje i Wesele w Ojcowie*, Warszawa [1846] G. Sennewald, s. 2–3.

23. Stefani Józef, *Mazur* [F-dur]

Druk: Stefani J., *Noworocznik. Dwa mazury skomponowane do baletów Dwaj Złodzieje i Wesele w Ojcowie*, Warszawa [1846] G. Sennewald, s. 4.

24. Borzysławski J., *Mazur* [A-dur]

Druk: Borzysławski J., *Mazur*, w: *Lutnia. Tygodnik Muzyczny* [1847] zesz. 22, s. 3.

25. Stefani Józef, *Mazur augustowski*

Druk: Stefani J., *Mazur augustowski no. 19. Grany w Teatrze Rozmaitości w czasie baletu Wesele w Ojcowie i u wód mineralnych w Saskim Ogrodzie*, Warszawa [1850] I. Klukowski.

26. Stefani Józef, *Mazur lazienkowski*

Druk: Stefani J., *Mazur lazienkowski grywany w Teatrze w Pomarańczarni*, Warszawa [1852] R. Friedlein.

27. Stefani Józef, *Mazur ze śpiewem i tańcami*

Pfte

Głos

Ho-la ho - la

ja - ki ta - ki Pe - wnie ka - żdy z was pa - mię - ta

Druk: Stefani J., *Mazur ze śpiewem i tańcami do baletu Wesele w Ojcowie wykonany w czasie 400setnego przedstawienia w Teatrze Wielkim*, Warszawa [ok. 1854] R. Friedlein.

28. Stefani Józef, *Obertas [D-dur]*

Vn. I

Rękopis: *Obertas* | *zkomponowany na dzień 31. Lipca 1855. | i ofiarowany | J.W.P.R.D.T.J.L. | K. w. Ord. etc | przez Józefa Stefaniego*, [na s. 2:] *Obertas. do Baletu Wesele w Ojcowie.* p|Stefani, autograf, PL-Wtm R 1697.

29. Stefani Józef, *Mazur* [G-dur]

Druki: Stefani J., *Mazur. Grany w Łazienkach Królewskich w czasie baletu Wesele w Ojcowie*, Warszawa [1858] R. Friedlein.

30. Lewandowski Leopold, *Rolnik Mazur*

Druk: Lewandowski L., *Rolnik Mazur grywany przez orkiestrę teatru w balecie „Wesele w Ojcowie”*, Warszawa [1861] J. Kaufmann i spółka.

31. Lewandowski Leopold, *Mazur weselny*

Druki: Lewandowski L., *Mazur weselny (do baletu Wesele w Ojcowie)*, „Tańce na fortepian L. Lewandowskiego grywane w Teatrze Rozmaitości i na koncertach w Resursie Obywatelskiej”, Warszawa [1873] G. Sennewald.

32. Anonim, *Krakowiak* [G-dur]

Rękopis: *Danses du Balet | La Noce Cracovienne | Composées et arrangés | pour le Piano-forte | par | Joseph Stefani*, autograf, [non ante 1842], PL-Wtm R 1404.

THE QUESTION OF THE AUTHORSHIP OF BALLET MUSIC,
ON THE EXAMPLE OF A *WEDDING IN OJCÓW*

Despite broad research potential, the number of academic publications concerning Polish 19th-century ballet is still small. Nor has any researcher to date studied the topic of how ballet music came to be composed, and the related question of its authorship. This has persuaded me to illustrate this research problem with the example of the then most popular ballet, *A Wedding in Ojców*, whose world premiere took place on 14 March 1823 at Warsaw's Narodowy [National] Theatre, and which still continues to be staged.

The present paper has been divided into two parts, the first of which examines the manner in which music for ballets was composed. The author refers here to press articles, the most important of which was printed in 1820 in *Tygodnik Muzyczny* [Music Weekly] and entitled *O muzyce do baletów pantomicznych* [On music for pantomime ballets]. Its author, Karol Kurpiński, co-creator of *A Wedding in Ojców*, describes two ways in which ballet music can come into being. It can be a new, independent piece of music, or a compilation of previously existing fragments of music by this or some other artist(s). For the ballet composers, that latter method is well justified in that it allows them to transfer contexts already known to the audience from other works into the ballet, and thus makes it easier for the spectators to follow the action. From this article it transpires that in the field of ballet, the word 'composer' may refer to the author of the music and/or to the person who compiled the numbers and programmed the piece.

In the second part of my paper, I have illustrated Kurpiński's music-theoretical thought on the example of *A Wedding in Ojców*. Music sources have been examined in order to attribute the various musical numbers to specific composers. The sources mention such names as: Jan Stefani, Karol Kurpiński, Józef Damse, Józef Elsner, Józef Stefani, J. Borzysławski, and Leopold Lewandowski. In this section of my article I have continued to make use of 19th-century press notes, which mostly focus on the persons of the programmers. The names of Kurpiński and Damse, less frequently – that of Stefani the Elder are mentioned. Despite such media attributions, it is difficult to establish who in fact programmed this ballet. My paper ends with a catalogue of musical numbers included in *A Wedding in Ojców* in the first c.50 years after its premiere.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: balet / ballet, *Wesele w Ojcowie* / *A Wedding in Ojców*, Karol Kurpiński, Józef Damse, Jan Stefani, Józef Stefani

Adam Tomasz Kukła, absolwent muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2015 r. obronił pracę magisterską pt. „*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*” Jana Stefaniego – geneza i charakterystyka kompozycji oraz wydanie krytyczne. Obecnie swoją wiedzę pogłębia na studiach doktoranckich, kontynuując badania nad twórczością wspomnianego kompozytora. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na historii muzyki okresu klasycyzmu, źródłoznawstwie oraz edytorstwie muzycznym.
adam.kukla@doctoral.uj.edu.pl