

WIKTORIA ANTONCZYK

NARODOWY INSTYTUT MUZYKI I TAŃCA

JAKUB CHACHULSKI

INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

ORCID 0000-0002-8972-1490

---

*Śpiew pożegnania* Elsnerowskiej Galatei.  
Zapomniany i na nowo odnaleziony utwór dla Karoliny Elsner

**ABSTRAKT** Przedmiotem artykułu jest nieznan do niedawna *Śpiew pożegnania* skomponowany przez Józefa Elsnera na pożegnalny benefis primadonny sceny warszawskiej i małżonki kompozytora, Karoliny, ustępującej ze sceny w 1822 roku. Odkrycie fortepianowego przekazu utworu dołączonego do tygodnika *Warszawianin* pozwoliło zidentyfikować fragmentaryczny przekaz autograficzny przechowywany razem z partyturą *Divertissement* do *Ofiary Abrahama*, a odkrycia te wspólnie z zachowanymi relacjami o benefisie pozwalają postawić hipotezę łączącą z tym wydarzeniem także wspomniany utwór baletowy.

**SŁOWA KLUCZOWE** Karolina Elsner, Józef Elsner, benefis, pieśń, aria, divertissement

**ABSTRACT** Elsner's Forgotten and Now Rediscovered *Song of Farewell* for His Galatea, Karolina Elsner. The article examines Józef Elsner's *Śpiew pożegnania* [Song of Farewell], a work until recently unknown, composed for the farewell benefit performance of the composer's wife, Karolina Elsner, prima donna of the Warsaw stage, who retired from public performance in 1822. The discovery of a piano source for the work, issued as a supplement to the weekly *Warszawianin*, has made it possible to identify a fragmentary autograph source preserved together with the score of the *Divertissement* for *Ofiara Abrahama* [Abraham's sacrifice]. Together with surviving accounts of the benefit performance, these discoveries support the hypothesis that the ballet work in question should be associated with the same event.

**KEYWORDS** Karolina Elsner, Józef Elsner, benefit performance, song, aria, divertissement

Początek historii ponownego odnalezienia zapomnianej arii Józefa Elsnera związany jest z drobną pomyłką Stanisława Papierza, autora bibliografii *Muzyka w polskich czasopismach niemuzycznych w latach 1800–1830*<sup>1</sup>, który do listy artykułów związanych z Karoliną Elsner dodał czasopismo *Warszawianin. Tygodnik Mód* rocznik 1822 nr 4 zamiast – poprawnie – nr 3. Z tej zapewne przyczyny sprawozdanie prasowe z pożęgalnego benefisu warszawskiej primadonny, który odbył się w warszawskim teatrze w marcu 1822 r., pozostawało nieznane kolejnym badaczom – podobnie jak drukowany w dodatku do *Warszawianina* okolicznościowy utwór, który nie znalazł się ani w edycji *Pieśni* Józefa Elsnera wydanej w serii *Monumenta Musicae in Polonia*, ani też w *Katalogu tematycznym utworów*<sup>2</sup>. Utwór ten, w periodyku zatytułowany *Śpiew pożegnania j.p. Karoliny Elsner w dniu 15 marca 1822 roku*, o incipicie „Służyć ci zawsze gorliwie...” został jednakże skatalogowany przez pracowników Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu<sup>3</sup>, gdzie natrafiła na niego Wiktoria Antonczyk. Jak się okazało, *Warszawianin* 1822 nr 3 zachował się także w bibliotekach polskich, a nawet został zdigitalizowany<sup>4</sup>.

Wykorzystując okazję, jaką daje „odnalezienie” zapomnianego i nieznanego muzykologii utworu, poza omówieniem samej kompozycji i jej historycznego kontekstu (kwestie te zmuszą nas także do spojrzenia na inne źródła i historię funkcjonowania innych utworów Elsnera), umieszczamy w artykule niniejszym także zarys kariery scenicznej Karoliny Elsner. Nawiązując do mitologicznej operetki o Pigmalionie, nazwaliśmy ją Elsnerowską Galateą, gdyż wcieliła w życie marzenia i oczekiwania nauczyciela i męża, stając się pierwszą śpiewaczką prowadzonej przez niego sceny muzycznej i odtwórczynią popisowych partii w jego operach.

#### KARIERA ARTYSTYCZNA KAROLINY Z DROZDOWSKICH ELSNEROWEJ

Józef Elsner skomponował *Śpiew pożegnania* dla swojej żony Karoliny z Drozdowskich (ur. 1785 r. Wilno, zm. 12 VII 1852 r. Warszawa), której gwiazda rozbłysła gwałtownie na firmamencie polskiej sztuki wokalne, ale zgasła przedwcześnie (zob. il. 1).

Pochodząca z rodziny o tradycjach artystycznych, rozpoczęła swoją karierę na deskach Teatru Narodowego w wieku siedemnastu lat, w styczniu 1802 r., wykonując

1 Stanisław Papierz, *Muzyka w polskich czasopismach niemuzycznych w latach 1800–1830*, Kraków 1962, s. 105.

2 Józef Elsner, *Pieśni*, wyd. Małgorzata Sieradz, Tomasz Chachulski, Warszawa 2018 (= Monumenta Musicae in Polonia); Jakub Chachulski, *Józef Elsner: Katalog tematyczny utworów*, t. 2: *Utwory świeckie*, Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia).

3 Petersburg, Rossijskaja natsional'naja biblioteka, sygn. 12.40.5.85

4 Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, sygn. 2g.28.8.7, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/222878>, dostęp 30 stycznia 2026 (omawiany utwór na s. II pliku).



Il. 1. Portret Karoliny z Drozdowskich Elsner, nieznaną malarz, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, MP 3030 MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/454165>

główną rolę w dramacie ze śpiewami *Sydonia*<sup>5</sup>. Dwa numery wokalne z tej sztuki wydał Elsner w swojej pierwszej w Warszawie publikacji nutowej, tj. niezachowanym *Zbiorze pieśni polskich*. Obok nieznanych nam dzisiaj śpiewów z *Sydonii* obejmował on wyłącznie wyjątki z dzieł scenicznych Elsnera<sup>6</sup>, jest więc prawdopodobne, że i te utwory wyszły spod ręki kompozytora<sup>7</sup>. Tym sposobem kariera sceniczna Karoliny Elsner jak zakończyła się, tak i zaczęła wykonaniem męzkowskich kompozycji.

5 Funkcjonujące w literaturze utożsamienie utworu z melodramatem *Sydonia, czyli Miłość i duma* autorstwa Léopolda Chandezona i Jeana-Guillaume'a-Augustina Cuveliera (oryg. *Sydonie, ou La famille de Meindorff*, tytuł polski za przekładem lwowskim Jana Nepomucena Kamińskiego z 1825 r., zach. Biblioteka Śląska, Katowice, sygn. BTLw 663) jest z pewnością błędne, jako że sztuka ta powstała w 1821 roku.

6 Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, opr. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 109.

7 Notka o *Zbiorze pieśni polskich* zawarta w *Sumariuszu* (s. 109) nie przesądza o autorstwie śpiewów do *Sydonii*, ale i go nie wyklucza. Fakt, iż utwory te sąsiadują w druku wyłącznie z fragmentami oper Elsnera, przesądzałby sprawę, gdyby nie brak jakiegokolwiek wzmianki o kompozycjach do *Sydonii* w tymże samym źródle – *Sumariuszu*. Z innej jeszcze strony, trudno wyobrazić sobie, czemu, dołączając do swoich kompozycji obce arty, nie sięgnął Elsner po najpopularniejsze w Warszawie opery, takie jak *Przerwana ofiara* czy *Czarodziejski flet*. W literaturze przedmiotu znajdziemy opinie zarówno za, jak i przeciw autorstwu Elsnera, nie poparte wszakże żadnymi dalszymi argumentami, zob. np.: Małgorzata Sieradz, „Wstęp”, w: Józef Elsner, *Pieśni/Songs*, wyd. Małgorzata Sieradz, Tomasz Chachułski, Warszawa 2018, s. 35; Wojciech Tomaszewski, „Literatura do śpiewania. Nuty z tekstem w ofercie wydawców na ziemiach polskich w latach 1801–1875”, *Sztuka Edycji* 4 (2013) nr 1, s. 70, przyp. 38; zwraca uwagę także brak utworu w wykazie dzieł kompozytora u Aliny Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957.

W ciągu kolejnych lat Józef Elsner zajmował się nie tylko ogólnym kształceniem muzycznym żony, lecz także emisją głosu. Alina Nowak-Romanowicz przypuszczała, że sopranistka była uczennicą Elsnera jeszcze przed zamążpójściem (ślub odbył się 23 VI 1802 r.): „Karolina miała lat 18 i była uczennicą Elsnera w śpiewie. Obdarzona pięknym, aczkolwiek niezbyt silnym głosem, bardzo muzykalna, grająca niezłe na fortepianie, przystojna i pięknej postawy”<sup>8</sup>. W *Sumariuszu* Józef Elsner podkreślał jednak, że nie chciał, by żona pracowała w teatrze<sup>9</sup>, przede wszystkim ze względu na stan budynku teatralnego na początku XIX w.: sala teatralna nie była ogrzewana.

Dopiero za namową Wojciecha Bogusławskiego, wówczas dyrektora Teatru Narodowego, Karolina zatrudniona została – od razu jako solistka – w spektaklach operowych. W 1808 r. trupa teatralna znalazła się w krytycznym położeniu: ze względu na brak dobrze wykształconych solistek dyrekcja zmuszona została do wycofania z repertuaru oper. Na łamach *Gazety Warszawskiej* w 1808 r. Bogusławski opublikował nawet specjalny artykuł, podkreślający znaczenie zatrudnienia młodej, utalentowanej artystki:

Dyrektor Teatru Narodowego dokłada wszelkich starań w podniesieniu i udoskonaleniu onego, i tak według ogólnego obwieszczenia powraca scenie Polskiej Wielką Operę, która dla braku pierwszej śpiewaczki ostatniej zimy zarzucona być musiała. Tym końcem przyjął kilka nowych śpiewaczek i śpiewaków, z pomiędzy tych J. Pani Elsner, n a j p i e r w s z e role w Wielkich Operach śpiewać będzie<sup>10</sup>.

Karolina Elsner jako śpiewaczka operowa zadebiutowała w Teatrze Warszawskim 6 XII 1808 r. podczas wydarzenia ważnego zarówno w dziejach teatru, jak i w historii Rzeczypospolitej. Wykonała wówczas partię Bryzeidy podczas premiery opery heroicznej *Achilles* Ferdinanda Paëra, wystawionej z okazji przybycia do Warszawy króla Saksonii i księcia warszawskiego Fryderyka Augusta I Wettyna. Wydarzenie to otwiera serię – niegranych nigdy wcześniej w warszawskim teatrze – polskich adaptacji włoskich oper *seria* rozpoczynającą się, zapewne nieprzypadkowo, wraz z pojawieniem się nowej primadonny<sup>11</sup>. Elsnerowa została wkrótce jedną z najlepszych sopranistek sceny narodowej pierwszego ćwierćwiecza XIX stulecia. Jak odnotowano w *Roczniku Teatru Narodowego Warszawskiego*, oficjalnie pełniła funkcję pierwszej śpiewaczki.

Wykonywała najczęściej główne role w operach męża, dyrektora muzycznego Teatru Narodowego w l. 1799–1824. Popisowe role dla Karoliny napisał Józef Elsner w operach *Leszek Biały*, czyli *Czarownica z Łysej Góry*, *Wąwozy Sierra Morena*, *Kabalista*; dokomponował także przeznaczone dla niej arie do oper innych kompozytorów

8 Ibid., s. 75.

9 J. Elsner, *Sumariusz*, s. 129.

10 „Teatr Polski w Warszawie”, *Gazeta Warszawska* 15 (1808) nr 83 z 15 X, dod., s. 1380.

11 Jakub Chachulski, *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*, Warszawa 2025, s. 61, 81–82, 499.

(wspomniany *Achilles* oraz *Ida*, czyli *Zemsta Spelniona* Adalberta Gyrowetza, także duet dopisany do *Horacjuszy i Kuriacjuszy* Cimarosy<sup>12</sup>). Jak wynika z badań Eugeniusza Szwankowskiego<sup>13</sup>, Elsnerowa miała w repertuarze około trzydziestu partii operowych, głównie z librettami w polskich tłumaczeniach; w języku włoskim wykonywała partię Sextusa w operze *Łaskawość Tytusa* Wolfganga Amadeusa Mozarta do libretta Caterina Mazzoli wg Pietra Metastasia (28 IV 1818 r.)<sup>14</sup>.

Zachowały się informacje o co najmniej dwunastu benefisach Karoliny Elsner, przy tym w większości będących jednocześnie warszawskimi premierami wystawianych dzieł. W 1811 r. uczestniczyła ponadto w gościnnych występach trupy Teatru Narodowego w Gdańsku pod kierownictwem Bogusławskiego<sup>15</sup>. Poza operami zdarzało się jej także wspomagać chóry w sztukach dramatycznych – była jedną z dziewic albo też „lewitek” w *Atalii* (oryg. *Athalie*) – tragedii Jeana Baptiste’a Racine’a z chórami w tłumaczeniu Niemcewicza<sup>16</sup>. Niewiadomą pozostaje charakter jej ewentualnego udziału w odegranej na jej benefis komedii *Czekaj mnie pod topolą*, nieznanego obecnie autora, w tłumaczeniu Władysława Miniewskiego.

Karolina Elsner uczestniczyła też w wykonaniach utworów męża pisanych na ważne uroczystości państwowe. W dniu obchodów czterdziestych urodzin Napoleona Bonapartego 15 VIII 1809 r. w kościele św. Krzyża odprawiona została przez biskupa msza święta. Następnie chór wykonał *Te Deum* oraz utwór *Salvum fac Domine Imperatorem Napoleonem* skomponowany na tę uroczystość przez Józefa Elsnera: „Tenże dyrygował w czasie Mszy S. dobraną muzyką, w której popisywała się z wybornym śpiewaniem żona tego”<sup>17</sup>. Wieczorem odbył się w salach teatralnej i redutowej bal maskowy, który był przerywany mini-spektaklami. Ich oprawę muzyczną stanowiły pieśni ku chwale Napoleona Bonapartego, w tym *Recitativo i Polonez* do słów Ludwika Osińskiego w wykonaniu Karoliny Elsner. Jak donosiła *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, „śpiewała JP. Elsner, słynąca z przyjemnego i pięknego głosu oraz wybornej metody śpiewania”<sup>18</sup>.

Prominentni politycy i urzędnicy zrzeszeni w Towarzystwie Iksów pisali o artystce: „talent jej muzyczny wielu innym zagranicznym odpowiada” (28 X 1815 r.), „dźwięk czysty i giętkość głosu niepospolita, łatwość w najtrudniejszych miejscach,

12 Zachował się jedynie ostatni z trzech utworów, zob. zbiory Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. PL-WTM 941.

13 Zob.: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, oraz Eugeniusz Szwankowski, *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*, Warszawa 1973.

14 Wykaz najważniejszych ról w repertuarze operowym Karoliny Elsner – w aneksie do artykułu.

15 Jerzy Marian Michalak, „Gdańsk w biografii Józefa i Karoliny z Drozdowskich Elsner”, w: *Józef Elsner (1769–1854): Życie, działalność, epoka*, red. Remigiusz Pośpiech, Opole 2013, s. 111–47.

16 Jak się wydaje – jedynie w premierowym przedstawieniu; jeden z członków Towarzystwa Iksów narzekał przy tej okazji na fakt, iż solistki uważają udział w chórach za działalność poniżej swojej godności, zob.: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, red. Jacek Lipiński, Wrocław 1956, s. 119, 136, 189.

17 *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 10 (1809) nr 66 z 19 VIII, dod., s. 993.

18 *Ibid.*, s. 994.

cały sposób jej śpiewania przypomina wielką metodę włoską” (14 V 1816 r.)<sup>19</sup>. O dobrym wykształceniu muzycznym Karoliny Elsner świadczą również wspomnienia Wojciecha Bogusławskiego, który w rozdziale „Uwagi nad operą *Koncert Przerywany*” (tj. *Le concert interrompu* Henri-Montana Bertona do libretta Edmonda de Faviera’a wg Benoît-Josepha Marsolliera), pisał:

Tłumacz wybrał onę [operę – W.A., J.Ch.] umyślnie dla zjednania Polskim Artystom jeszcze jednego małego triumfu nad uprzedzonych mniemaniem: jakoby Śpiewacy Polscy, bez żadnej znajomości muzyki, samym tylko smyczkiem prowadzeni wszystkie Opery wykonywali! – J.J. Panie Elsnerowa i Kurpińska doskonałym na Fortepianie graniem, JPan Kratzer na skrzypcach, a JP. Szczurowski na Basetli, dowiedli: że muzyka jest rzetelnie ich umiejętnością; w której nie ustępują wielu cudzoziemcom [...]<sup>20</sup>.

Karolina zyskała pochwałę także rywała Elsnera – Karola Kurpińskiego, który był również redaktorem *Tygodnika Muzycznego i Dramatycznego*; w artykule poświęconym wykonaniu opery *Westalka* Gaspara Spontiniego napisał o roli arcykapłanki w wykonaniu Karoliny Elsner:

Jej talent świetnieje w operach włoskich w głosie soprano. Jednakże i w tej operze, osobliwe w recytatywach, okazuje prawdziwą znajomość muzyki wyraźnym deklamowaniem i rozciąganiem głosu, stosownym do stylu lirycznego, a w całym zgromadzeniu naszych Westalek, bez niej nie mielibyśmy Xenii<sup>21</sup>.

Gwoli obiektywności warto zaznaczyć, że zachowała się również krytyczna anonimowa opinia o zdolnościach aktorskich Karoliny Elsnerowej pochodząca z 1817 r., cytowana przez Edwarda Lubowskiego w *Albumie Teatralnym*:

Nie przeczę, iż nieumiejętność roli i sztywność Szczurowskiego, zimność Elsnerowej, jedno-głośność Kudlicza, pełna przesady deklamacja Dmuszewskiego budzą często niesmak; ależ za to Szczurowski i Elsnerowa śpiewają wybornie<sup>22</sup>.

Roczną przerwę w karierze Karoliny Elsner (w l. 1809–10) spowodowały problemy zdrowotne: „to z powodu wysień w wykonaniu ról śpiewawczych, a mianowicie podczas przedstawień zimowych, przy 20-stopniowych nieraz mrozach, w źle opar-tronym na ten cel teatralnym budynku”<sup>23</sup>. Mówiąc językiem obecnie obowiązującym

19 Cyt. za: *Recenzje teatralne*, s. 62, 92.

20 *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 6, Warszawa 1821, s. 379. Akcje opery zawierała sceny muzykowania domowego – ich właśnie wykonania dotyczą słowa Bogusławskiego.

21 *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* 2 (1821) nr 2 z 18 IV, s. 77.

22 *Album teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* 1 (1896), s. 61, 64, cyt. za: E. Szwanowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 65.

23 J. Elsner, *Sumariusz*, s. 140.

w nomenklaturze prawa pracy, z powodu długotrwałego uszczerbku na zdrowiu w wyniku „wypadku przy pracy” poszkodowana pracowniczka ubiegała się o wypłacenie jej rekompensaty pieniężnej w wysokości rocznej pensji. Propozycja ta, jak opisał w swoich memuarach Elsner, spotkała się jednak z odmową przedstawicieli dyrekcji teatralnej, co przyczyniło się do pogorszenia ich relacji z rodziną Elsnerów.

W związku z pogłębiającymi się problemami zdrowotnymi Karolina kilka lat później, przez prawie miesiąc (od 22 VI do 19 VII 1818 r.) przebywała na leczeniu w uzdrowisku z zakładem kąpielowym w Dusznikach (wówczas Reinerz)<sup>24</sup>. Wielokrotne przeziębienia mogły spowodować także postępującą głuchotę Karoliny Elsner, która w kwiecie wieku, mając trzydzieści sześć lat, podjęła decyzję o zakończeniu kariery artystycznej. Zorganizowano z tej okazji wyjątkowo dwa benefisy pożegnalne, które szczegółowo opisane są w drugiej części artykułu.

Pamięć o profesjonalizmie Pani Elsner trwała przez wiele kolejnych dekad. Jeszcze za życia śpiewaczki, w roku 1843, w *Gazecie Teatralnej*, pisano:

Już w odleglejszych czasach Pani Truskolaska, Leduchowska, Osińska (córka ś.p. Wojciecha Bogusławskiego), Drozdowska, Pierożyńska, Dmuszewska (z domu Pietrasz), Elsnerowa (z domu Drozdowska), Wągnerowa, Szczurowska, Pięknowska, Nacewicz, Kurpińska, Aszpergerowa, jaśniejąc na scenie miejscowej, do dziś dnia zostały w pamięci publiczności i długo jeszcze, o [sic] bodaj najdłużej ich starania i poświęcenia się zostały wyryte w pamięci i sercach tych, którzy je podziwiać mogli naocznie i tych, co tylko z wieści je znają<sup>25</sup>.

Przytoczone słowa też uznać wypada za tym bardziej znamienne, że Karolina Elsner po zadeklarowanym zakończeniu kariery scenicznej wystąpiła publicznie najprawdopodobniej tylko jeden raz. W 1822 r. wzięła udział w koncercie charytatywnym w wielkiej Sali Głównego Ratusza na rzecz pogorzalców ze znanego stołecznego osiedla Mariensztat:

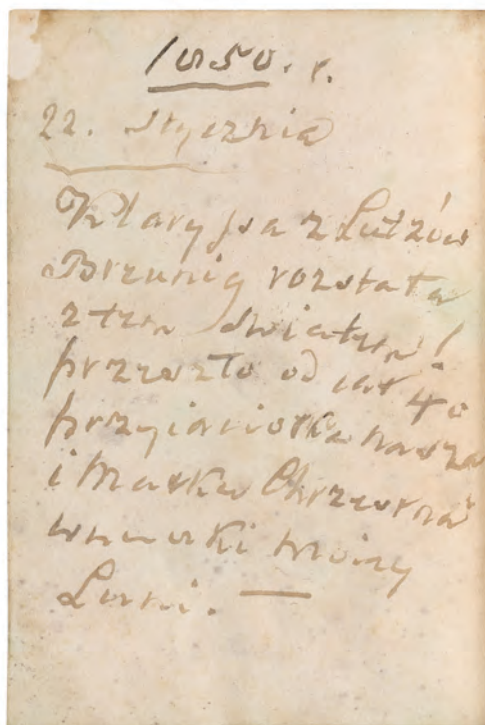
Na Koncercie danym wczoraj w Sali Głównego Ratusza, na korzyść tych, którzy w d. 17 Kwietnia przy ulicy Mariensztat przez pożar popadli nieszczęściu, znajdowało się blisko 300 osób, a Dam prawie przez połowę. Artyści muzyczni poświęcający swą pracę tak pięknemu celowi, z podwojoną gorliwością wykazali znakomite talenty, i każda muzyka wykonana przez JPP. Wurfla, Bielawskiego, Winnen i Bajli oklaskami okryta została; J.Pani Elsnerowa uprzyjemniła również ten wieczór, odśpiewaniem wielkiej ulubionej *Arii* z opery *Sardzino*, po której długie trwały oklaski. Dyrygował JP. Kurpiński<sup>26</sup>.

Okoliczności zmusiły Józefa Elsnera, jako dyrektora Instytutu Muzyki i Deklamacji, by na krótki okres zatrudnić Karolinę Elsner na stanowisku wykładowczyni

24 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, 1816–1831, red. Zofia Helman et al., Warszawa 2009, s. 190.

25 Aleksander Niewiarowski, „Kilka słów o scenie miejscowej”, *Gazeta Teatralna* 1 (1843) nr 72 z 9 IX, s. 5.

26 *Kurier Warszawski* 2 (1822) nr 116 z 16 V, s. 1.



Il. 2. *Pamiętnik Karoliny Elsnerowej*, ze zbiorów Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, M/590, pierwsza zapisana strona



Il. 3. Józef Herkner, Medal dedykowany Józefowi Elsnerowi, brąz, bicie stemplem, Warszawa, 1852, ze zbiorów Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, M/1228

klasy śpiewu<sup>27</sup>. Miało to miejsce wówczas, gdy, z powodu nieobecności, Carla Solivę, który nie wrócił na czas do Warszawy po urlopie spędzonym we Włoszech, zastępowali śpiewacy warszawskiej opery. Karolina Elsner uczyła śpiewu w klasach żeńskich w roku akademickim 1823/24, po czym zaprzestała całkowicie działalności muzycznej i drugą część życia spędziła w cieniu sławy maestra. W 1829 r. wraz z mężem, córką i dwoma wnukami zaliczono ją do grona członków konfraterni zakonu paulińskiego, co było wyrazem uznania przede wszystkim dla Józefa Elsnera za jego wkład w rozwój kultury muzycznej jasnogórskiego klasztoru<sup>28</sup>.

O tych i innych wydarzeniach z życia rodziny czytamy w przechowywanym w zbiorach Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, osobistym notatniku Karoliny Elsner datowanym na rok 1850, który (podobnie jak bruliony Beethovena) służył jej, jako osobie niesłyszącej, w porozumiewaniu się z otoczeniem (zob. il. 2)<sup>29</sup>.

Po raz ostatni na łamach prasy warszawskiej wspomniana została również łącznie z mężem. O obchodzonym przez nich wspólnym jubileuszu pisano:

w r. 1852 Józef Elsner, b[yl]y Rektor Szkoły Głównej muzycznej i Dyrektor Konserwatorium z żoną swą Karoliną obchodził Złote wesele. Ślub brali w tej samej świątyni gdzie się przed 50-ma laty połączyli. Wdzięczni ziomkowie, na uczczenie tej pamiątki, ofiarowali Nestorowi naszych artystów muzycznych medal złoty. Niedługo jednakże sędziwi małżonkowie cieszyli się sobą, gdyż w 19 dni Karolina Elsner skończyła życie<sup>30</sup>.

#### POŻEGNALNE BENEFISY KAROLINY ELSNER

Wyjątkowy status zawodowy i osobisty Karoliny Elsner spowodował, że ówczesny dyrektor Teatru Narodowego, Ludwik Osiński zorganizował dla pierwszej śpiewaczki warszawskiej opery, a zarazem żony dyrektora muzycznego, dwa pożegnalne benefisy, przy tym z prawie rocznym odstępem. (Przypomnijmy, że dochód z tego typu wydarzeń tradycyjnie przekazywany był artyście, na którego cześć organizowano benefisy.) W przygotowaniach obu benefisów Elsnerowej brał udział pisarz i publicysta Franciszek Ksawery Godebski, z którym rodzinę Elsnerów łączyły przyjacielskie relacje. Dokładną datę nawiązania znajomości z Godebskim podaje sam Józef Elsner w swoim *Sumariuszu*. By wyrazić wdzięczność za lata studiów oraz okazać wsparcie Elsnerowi w trudnym dla niego okresie kariery, uczniowie zaprosili profesora na imieniny swojego kolegi, Franciszka Godebskiego, i podczas świętowania wręczyli swojemu mistrzowi złoty pierścionek z napisem: „Twórcy muzyki polskiej, młodzież.

27 J. Elsner, *Sumariusz*, s. 199.

28 Leander Tadeusz Pietras, „Józef Elsner konfrater zakonu paulinów”, *Ruch Muzyczny* 48 (2004) nr 16, s. 36–37.

29 Fragment *Pamiętnika Karoliny Elsnerowej* o wymiarach 125 x 89 mm, Muzeum Fryderyka Chopina, M/590.

30 *Gazeta Codzienna* 22 (1852) nr 347 z 19 (31) XII, dod., s. 7 (zob. il. 3).

3 grudnia 1820 roku<sup>31</sup>. Pierwszym utworem, który Elsner skomponował do słów młodego Godebskiego, była pieśń *Do Malwiny*, opublikowana w almanachu literackim dla pań *Flora*<sup>32</sup>.

Pierwszy pożegnalny benefis Karoliny Elsner odbył się 6 IV 1821 r. w Teatrze Narodowym. Przy tym było to szczególne wydarzenie, które gwarantowało m.in. sukces frekwencyjny – warszawska premiera dwuaktowej opery *Emma z Resburgu*, czyli *Emma di Resburgo* Giacoma Meyerbeera. Franciszek Ksawery Godebski był autorem pierwszego polskiego tłumaczenia libretta tego *melodramma eroico*. Karol Kurpiński, który w redagowanym przez siebie czasopiśmie wystawił ocenę niedostateczną warszawskiej inscenizacji opery, pochwalił jednakże solistów i tłumacza:

Rzutna fantazja, ognistość, nieoczekiwane zwroty, szczęśliwa śpiewność, oryginalność w towarzyszeniu są głównymi znakami geniuszu P. Majerbeera. Sądzą atoli niektórzy, że jest zanadto rozrutnym. Wystawienie u nas tej opery nie było dokładne, przez co utraciła i egzekucja. Jednakże P. Elsnerowa i P. Szczurowski mieli nawiasy bardzo szczęśliwe. Tłumaczenie jest dobre. Zyskałoby nierównie więcej to dzieło, szczególnie akt II, w następnych i wytrawniejszych reprezentacjach<sup>33</sup>.

W sferze przypuszczeń pozostaje więc pytanie, czy uznała sama primadonna swój benefis w 1821 r. za niesatysfakcjonujący i czy stała się niezbyt udana premiera opery Meyerbeera dodatkowym impulsem do zorganizowania drugiego benefisu pożegnального?

Drugi pożegnalny benefis śpiewaczki na łamach *Gazety Warszawskiej* zapowiedział 5 II 1822 r. sam Ludwik Osiński:

Wiadomo jest W. Panu, że J. Pani Elsnerowa z dniem 1 lipca roku upłynionego opuściła scenę narodową. Należała ona od roku 1808 do najcelniejszych ozdób teatru jako pierwsza śpiewaczka. Pragnąc razem z całym składem teatru narodowego dać dowód przyjaźni i szacunku tej znakomitej Artystce, przedsięwziąłem wystawić jedno widowisko dla niej, jako Benefis pożegnania. Pewny jestem, że światła i sprawiedliwa Publiczność tę myśl moją pożądanym skutkiem uwieńczy. Miło jej będzie zapewne widzieć i słyszeć raz jeszcze na scenie znajomą sobie śpiewaczkę. Teatr zaś cały wszelkiego starania dołoży, aby takowe widowisko świetniejszym i przyjemniejszym uczynić. Gdy pomieniony benefis wkrótce ma być dany, przedsięwziąłem wcześniej uprzedzić o tym łaskawą Publiczność<sup>34</sup>.

31 J. Elsner, *Sumariusz*, s. 153.

32 Jerzy Gabryś, „Początki polskiej pieśni solowej 1800–1830”. W: *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, red. Stefania Łobaczewska, Kraków 1960.

33 *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* 2 (1821) nr 3, s. 11.

34 Ludwik Osiński, „Do Redaktora *Gazety Warszawskiej*”, *Gazeta Warszawska* 29 (1822) nr 21 z 5 II, s. 265.

W prasie dodatkowo podkreślano, że prezentowane będzie pierwsze na ziemiach polskich widowisko, w którego programie znajdzie się utwór skomponowany specjalnie z okazji benefisu, zgodnie z nowymi tendencjami w zachodnioeuropejskim środowisku artystycznym:

W przyszy piątek to jest 15 marca, danym będzie w Teatrze Nar[odowym] Benefis Pożegnania dla J.Pani Elsnerowej, pierwszej Śpiewaczki, opuszczającej scenę. Widowisko to składać się będzie z komedii *Nocleg w Rawie*, opery *Żony przemienione* i nowego tancerskiego *Divertissement* zakończonego obrazem wdzięczności, w którym J.Pani Elsnerowa ostatni raz ukaże się na scenie. Pierwsze jest u nas podobne widowisko. Za granicą, a osobliwie w Paryżu Publiczność zwykła licznie się zbierać, aby widzieć i słyszeć ostatni raz Artystę lub Artystkę, którzy jej gorliwie przez czas długi służyli<sup>35</sup>.

A więc drugi benefis, w odróżnieniu od pierwszego, miał być wyjątkowy pod kilkoma względami. Rozbudowana czteroczęściowa struktura prezentowała całą mozaikę gatunków: komedię *Nocleg w Rawie* (przeróbkę francuskiego wodewilu), operę komiczną Marca Portogalla *Żony przemienione czyli Szelec* w tłumaczeniu Ludwika Osińskiego, nowe taneczne *Divertissement* w choreografii baletmistrza francuskiego Ludwika Thierry'ego, wówczas dyrektora baletu warszawskiego, oraz „obraz wdzięczności”, w którym Elsnerowa po raz ostatni ukazała się na deskach Teatru Narodowego i wykonała arię skomponowaną dla niej przez męża do słów Franciszka Ksawerego Godebskiego. Godebski, w l. 1820–22 był redaktorem kilku pism, w tym tygodnika *Warszawianin*, gdzie następnie opublikowano nuty *Śpiewu pożegnania*, swój udział w powstaniu utworu ukrył pod inicjałami X.G.

Jak zaznaczał recenzent w *Gazecie Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, komedia nie była złożona dyrekcji Teatru Narodowego do opinii i została wystawiona na odpowiedzialność benefisantki<sup>36</sup>.

Obszerną recenzję, opisującą to nowatorskie jak na tamte czasy przedsięwzięcie, opublikowano na łamach *Gazety Warszawskiej* cztery dni po benefisie. Na początku delikatnie wskazano na problemy zdrowotne sopranistki:

Dyrektor Teatru Narodowego, powodowany uczuciem wdzięczności i szacunku, jakim cała publiczność przejętą była dla jednej z pierwszych śpiewaczek Teatru Narodowego, która stargawszy siły na usługach publiczności [podkreśl. W.A., J.Ch.], wracała w domowe zacisze; przeznaczył na jej dochód jedno jeszcze widowisko pożegnania. [...] Nikt zapewne bardziej od Pani Elsnerowej nie zasłużył sobie na te względy, na te oklaski i na te głośne oznaki radości, a razem i żalu publiczności, które ostatniemu jej okazaniu się towarzyszyły. Dały jej do tego prawo i ciągle przez kilkanaście lat poświęcenie się scenie narodowej i odbycie zaszczytne

35 *Kurier Warszawski* 2 (1822) nr 59 z 10 III, s. 1; niemal identyczny anon ukazał się w *Gazecie Korrespondenta: Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 22 (1821) nr 41 z 12 III, s. 415.

36 X., „Nowa komedia z francuskiego naśladowana pod tytułem: Nocleg w Rawie”, *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 23 (1822) nr 45 z 19 III, s. 459.

tego trudnego zawodu, w którym Pani Elsnerowa ciągle mając pierwszeństwo, aż nadto przy odejściu swoim przekonała nas o tym, że znakomity jej talent trudno zastąpionym być może. Okazała się po raz ostatni Pani Elsnerowa w Roli Hrabiny w operze Portugalla pod tytułem *Przemiana żon*. [...] Oby istniejące i schodzące ze sceny talenty stały się dla poczynających śpiewaków powodem do naśladowania ich, zachęceniem do wyrównania im i bodźcem do dążenia do tego stopnia doskonałości, od którego świetność Opery Polskiej zawisła. [...] Komedia naśladowana z francuskiego pod tytułem *Nocleg w Rawie*, znana już publiczności warszawskiej na scenie z francuskiego pod tytułem *Adonis du Chateau Vilain* i zalecająca się, nie tak przesadzoną komicznością, jako raczej dowcipnymi śpiewkami, które tłumacz ile można w prozie gdziekolwiek zachował, poprzedziła operę, o której mówimy<sup>37</sup>.

Opublikowano także słowa *Śpiewu pożegnania* (bez podania nazwiska poety) i opisano premierowy utwór:

Zakończył widowisko tak zwany *Obraz wdzięczności*, w którym po kilkokrotnych tańcach okazała się publiczności Pani Elsnerowa, i żegnając ją raz ostatni, wśród towarzyszenia muzyki odśpiewała wiersze następujące:

Służyć ci zawsze gorliwie,  
To była chęć moja cała,  
Kończę mój zawód szczęśliwie,  
Gdym twoje względy zyskała.  
Za ubiegłe w trudach lata,  
Za usilne prace, chęci,  
Najmilsza dla mnie zapłata,  
Gdy mnie zachowasz w pamięci.

Oklaski publiczności żegnające odchodzącą aktorkę, były dowodem, że życzenia jej są zupełnie spełnione: miłośnicy sceny narodowej zawsze z chlubą wspominać będą imię Pani Elsnerowej, która przez lat 14 była ozdobą Opery Polskiej, a spodziewać się trzeba, że autorowie, których dzieła bliżej trudnią się opisaniem dziejów sceny narodowej, przygotowują jej trwalszy pomnik nad słabe oklaski i przemijające ustne pochwały<sup>38</sup>.

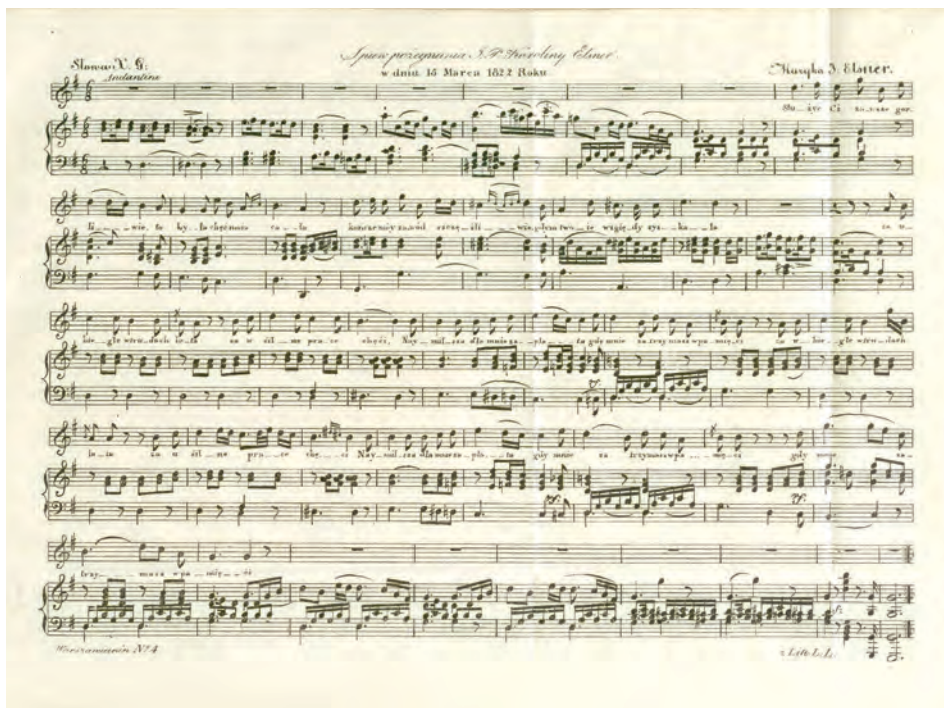
Władysław Krogulski<sup>39</sup>, w artykule *Dzieje teatru w Polsce*, wspominał o tym benefisie jako jednym z najbardziej pamiętnych:

Prócz wielu benefisów na scenie Starego Teatru odbytych, niepoślednie miejsce zajmuje pożegnalny z publicznością występ pani Elsnerowej w roku 1822. Wszystkie miejsca na parę tygodni przedtem były rozprzedane. Publiczność przyjmowała benefisantkę serdecznymi i ciągle wznawianymi oklaskami i okrzykami „zostań”. Ad hoc ułożony obraz *Wdzięczność* zakończył

37 T., „Benefis pożegnania J.Pani Elsnerowej”, *Gazeta Warszawska* 29 (1822) nr 45 z 19 III, s. 594.

38 Ibid., s. 595.

39 Warto zaznaczyć, że Krogulscy przyjaźnili się z Elsnerami – Józef Elsner był też ojcem chrzestnym Władysława, zob.: Władysław Krogulski, *Notatki starego aktora: Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wyb. i opr. Dorota Jarząbek-Wasył, Agnieszka Wanicka, Kraków 2015, s. 11.



Il. 4. Józef Elsner, *Śpiew pożegnania JP Karoliny Elsner*, druk w: *Warszawianin. Tygodnik Mód* I (1822) nr 3, wkładka po s. 49, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, zg.28.8.7

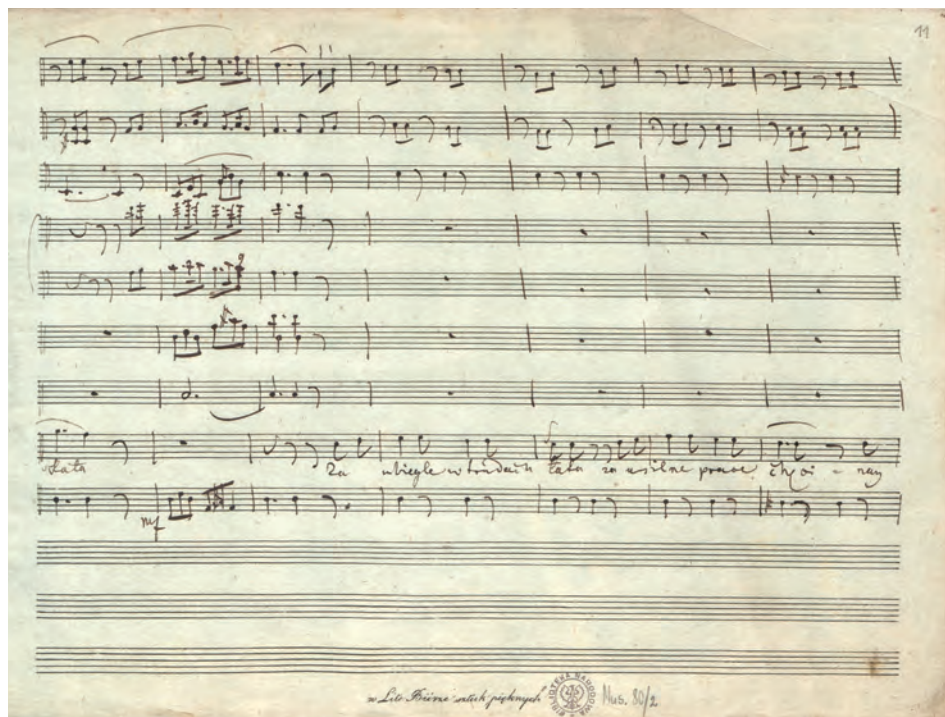
widowisko, ukazała się w nim artystka śpiewając słowa pożegnania, do których muzykę ułożył Jej mąż Dyrektor Opery. Ten śpiew wznicił długo trwające oklaski, jakby zapowiedź, iż życzenie wyrażone w ostatnim wierszu spełnionym zostanie. Elsnerowa pierwszy raz wystąpiła na scenie 6 grudnia 1808 r., w pierwszym przedstawieniu opery *Achilles* i przez lat 14 wykonywała pierwsze role prawie we wszystkich operach granych wtedy<sup>40</sup>.

#### DRUK, AUTOGRAF I PYTANIE O *DIVERTISSEMENT*

*Śpiew pożegnania* przekazany został nam jako nutowy dodatek do tygodnika *Warszawianin* – w postaci właściwej dla pieśni z akompaniamentem fortepianu (zob. il. 4).

Dodaną do tygodnika stronę z nutami szytychowano, jak wskazuje inicjał *L.L.*, w pracowni Ludwika Letronne’a. Mieściła się ona przy ulicy Miodowej, w jednym z lokali komercyjnych urządzonych na tyłach pałacu Branickich, zwanego w tym czasie pałacem Dyźmańskich, w tzw. sklepach pod filarami. Potwierdza to znany fakt przedkładania przez Elsnera nad inne warszawskie firmy drukarskie i sztycharskie

40 Władysław Krogulski, „Dzieje teatru w Polsce”, *Świat* 34 (1939) nr 4 z 28 I, s. 15.



Il. 5. Początek fragmentarycznego przekazu *Śpiewu pożegnania JP Karoliny Elsner* w autograficznym zapisie partyturowym przechowywanym razem z *Divertissement do Ofiary Abrahama*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. 80/2, k. 11r wg numeracji jednostki

zakładu Letronne'a: w tym okresie – pomiędzy rokiem 1820 a 1822 – kompozytor drukował u niego polonezowe dyptyki dedykowane paniom Tymowskiej z Łąckich i Gumińskiej z Szamockich, oraz imieninowy polonez dla kupca Józefa Dyzmańskiego, właściciela wspomnianego pałacu<sup>41</sup>.

Przedstawiany tu druk nutowy nie jest jednak, jak się okazuje, jedynym zachowanym przekazem „śpiewu pożegnania”. Pozbawiony początku, a więc i tytułu, dotąd niezidentyfikowany fragment utworu zapisany jest w autograficznej partyturze Elsnera przechowywanej w Bibliotece Narodowej w Warszawie pod sygnaturą Mus. 80/2<sup>42</sup>. Jednostka ta, opisywana jako „Do *Ofiary Abrahama*”, zawiera trzynumerowe *Divertissement* (k. 11r–10v), po nim zaś fragment utworu znanego nam z *Warszawianina*, w zapisie partyturowym – t. 16–44, a więc całość bez pierwszych piętnastu taktów, zapewne z ubytkiem pierwszej karty (k. 11r–12v, zob. il. 5)<sup>43</sup>.

41 Jakub Chachulski, „Nieznany Polonez Józefa Elsnera z 1821 roku”, *Muzyka* 68 (2023) nr 2, s. 132, 137.

42 Za wskazówkę pozwalającą skojarzyć te dwa przekazy dziękujemy panu Adamowi Kukli.

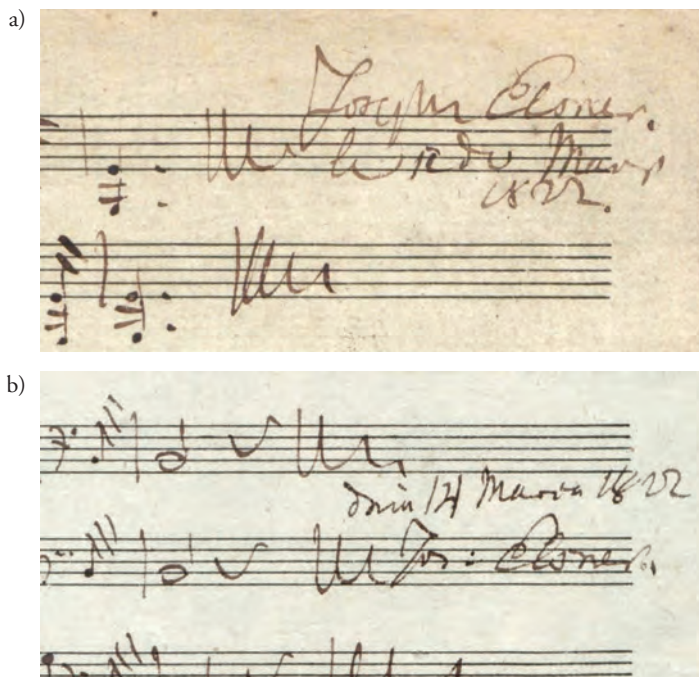
43 Fragment odnotowano w katalogu jako No. 4 w obrębie wpisu II.23, opisując go jako „fragment” i oceniając jako „najpewniej kończący widowisko wodewil”, J. Chachulski, *Katalog tematyczny*, s. 191.



Il. 6. *Divertissement do Ofiary Abrahama*, pierwsza strona autografu, Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. 80/2

Opisane wyżej fakty i rozważone w ich świetle zapisy datacyjne umieszczone w autografie Mus 80/2 skłaniają do zatrzymania się nad zawartością całego tego źródła. Faktycznie pod wskazaną sygnaturą przechowywane są dwie partytury, obie zapisane ręką Elsnera na papierze nutowym pochodzącym ze sztycharni Letronne'a. Pierwsza, zszyta z dwóch składek (złożonych z 3 i 2 arkuszy, razem dziesięć kart), zawiera muzykę baletową. Na początkowej stronie partytury określenie „Divertissement”, jak całość partytury pochodzące spod ręki Elsnera, widnieje w typowym miejscu po lewej u góry strony (zob. il. 6). Nagłówek „do Ofiary Abrahama” widnieje ponad partyturą, nieco na prawo od środka strony, zidentyfikowany także jako ręką Elsnera, lecz zapisany pismem znacznie bardziej starannym, o cechach kaligraficznych. U końca *Divertissement* kompozytor dopisał: „Jos. Elsner | le 12 de Mars 1822” (zob. il. 7a).

Fragment arii z kolei zapisany jest na luźnym arkuszu (bifolium) ze śladami zszywania – najpewniej była to wewnętrzna część dwuarkuszowej składki z ostatnią kartą pustą (brakujące piętnaście taktów idealnie odpowiada dwu stronom zapisu, a więc pierwszej karcie). Na końcu partytury Elsner dopisał: „dnia 14 marca 1822 | Jos. Elsner” (zob. il. 7b).



Il. 7a–b. Zapisy datacyjne na końcu *Divertissement do Ofiary Abrahama* i *Śpiewu pożegnania JP Karoliny Elsner*, autograf, Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. 8o/2, k. 10v i 12v

Wpisana data wypadła w przeddzień pożegnalnego benefisu Elsnerowej. Przyjęcie, iż ten wpis datacyjny oznacza zakończenie pracy kompozytorskiej, nie rodzi istotnych problemów: biorąc pod uwagę rutynę teatralnych muzyków i sztabową fakturę partii orkiestrowej, przypuszczenie, iż tegoż dnia sporządzono głosy, a następnego dnia, w dniu benefisu wykonawcy po raz pierwszy zobaczyli swoje partie, nie jest nieprawdopodobne.

Bardziej interesująco przedstawia się sprawa z wpisem francuskojęzycznym wskazującym datę ukończenia *Divertissement. Ofiarę Abrahama* grano w marcu 1822 r. dwukrotnie – dnia 12 i 31<sup>44</sup>. Wykonanie nowego widowiska baletowego w dniu ukończenia kompozycji muzycznej (we wskazanym zapisem dniu 12 III) z pewnością uznać możemy za nierealne. W takim razie, wydaje się, że wykonanie *Divertissement* mogło być przewidziane na 31 III – choć, dodajmy, nie odnaleźliśmy prasowych anonsów wprowadzenia do spektaklu nowego elementu, których należałoby się raczej spodziewać. Elsnerowska melodrama funkcjonowała na scenie

<sup>44</sup> E. Szwanowski, *Repertuar teatrów*, s. 250. Melodramę tę od dnia premiery 11 XII 1821 r. do marca roku 1823 zagrano dziewiętnaście razy.

od 11 XII 1821 r., grana po parę razy w miesiącu<sup>45</sup>. Trzeba w tym momencie uściślić, iż znane są nam dwa *Divertissement* pisane „do *Ofiary Abrahama*” – pierwsze, zaczerpnięte z wystawianej w 1806 r. melodramy *Sąd Salomona*, najpewniej funkcjonowało w połączeniu z *Ofiarą* już od premiery<sup>46</sup>. Hipoteza, iż Elsner po dziewięciu spektaklach (w grudniu, styczniu i lutym) postanowił wymienić ustęp baletowy, co uczynił poczynając od 31 III, jest oczywiście możliwa (przez kolejny rok grano tę sztukę mniej więcej raz na miesiąc). Kontekst jednakże, w którym przechowało się *Divertissement*, a także dokładny czas jego powstania, każe przynajmniej dopuścić hipotezę, iż dodatkowym impulsem dla powstania nowego baletu stał się pożegnalny benefis Elsnerowej, a drugą wersję tanecznego dodatku do *Ofiary Abrahama* po raz pierwszy zaprezentowano publiczności właśnie jako „nowe tancerskie *Divertissement* układu pana Tiery” zapowiadane w anonsie pożegnalnego benefisu<sup>47</sup>. Zapisy datacyjne uwidaczniałyby więc sukcesywną pracę kompozytora nad kolejnymi elementami repertuaru przygotowywanego na wieczór 15 III.

Wszystko to, oczywiście, zakładając, że trzy dni mogły wystarczyć na przygotowanie zespołu baletowego do prezentacji nowego widowiska. Czy było to możliwe? Przypuszczenie, iż taki rytm pracy przyjęto, i że decyzja ta okazała się, delikatnie mówiąc, ryzykowna, może potwierdzać list wydrukowany w *Gazecie Warszawskiej* bezpośrednio po relacji z benefisu, nadesłany przez autora o inicjałach A.Z., pod tytułem „Kilka słów o tańcach na benefis JP Elsnerowej”<sup>48</sup>. Anonimowy autor, stwierdziwszy, iż baletowe *divertissement* było „od publiczności najmilej przyjęte”, konkluduje, iż stało się to jedynie przez uczucia wdzięczności do benefisantki, bowiem „wszystkie tancerki, z wyjątkiem panny [Karoliny] Bizos, ze zniechęceniem i niby z laski na scenie wystąpiły”. Primabalerina Julia Mierzyńska „szczególnie zawiodła nadzieje publiczności”, gdyż „wystąpiła w jak najgorszym humorze”, „ubiór jej był opuszczony [tj. niechlujny], taniec bardzo zaniedbany, najmniejszej nie miała chęci podobania się widzom, przyjemności w twarzy wcale, i uśmiechu żadnego”. Choć domysły autora szły innym torem (napominał on Mierzyńską, iż „pamiętać zawsze powinna,

45 Dane za: *ibid.*, s. 250.

46 *Divertissement z Sądu Salomona* zachowane jest zarówno w materiałach wykonawczych pochodzących ze starszej melodramy, z dodanym tytułem wskazującym na nowe przeznaczenie utworu (Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. 80/4), jak i we własnych materiałach wykonawczych *Ofiary Abrahama* (PL-Wn Mus. 80/3). Określenie „Divertissement” niemal na pewno rozumieć należy jako wskazanie na widowisko baletowe następujące po zakończeniu sztuki i niemające z nią ścisłego związku (poza być może kolorytem scenografii i kostiumów). Poza tym *Ofiara Abrahama* zawierała integralnie wpisane w sztukę elementy taneczne, o których czytamy w librecie, a także w recenzji: „Tańce [są] układu pana Tiery [Ludwika Thierry’ego], a co więcej w miejscach [tzn. miejscami] nawet zupełnie nowego utworu; tańce mumii egipskich są zupełnie dobre”, zob.: *Gazeta Warszawska* 28 (1821) nr 202 z 18 XII, s. 2891. Stwierdzenie, iż tańce jedynie miejscami były „nowego utworu”, można by chyba uznać za potwierdzające użycie baletów z *Sądu Salomona* w końcowym *divertissement*.

47 „Teatr Narodowy”, *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 22 (1822) nr 41 z 12 III, s. 415.

48 T., „Benefis pożegnania JPani Elsnerowej”, *Gazeta Warszawska* 29 (1822) nr 45 z 19 III, s. 595–6 (stamtąd kolejne cytaty poniżej).

że występując na scenę, zapomnieć należy o domowych niesnaskach, opuścić zły humor i być jedynie zajętą chęcią najszczerzą podobania się widzom”) nie można wykluczyć, iż list ten uwiecznił sceniczne rezultaty oburzenia warszawskich baletnic zbyt pośpiesznym trybem przygotowań do występu, nad które to uczucia potrafiła wznieść się jedynie druga z gwiazd zespołu – Karolina Bizos.

Premiera *divertissement* „do *Ofiary Abrahama*” na pożegnalnym benefisie 15 III 1822 r. to oczywiście tylko hipoteza. Niemniej podkreślić należy, że przy obecnym stanie wiedzy nie sposób uznać jej za mniej prawdopodobną od alternatywnego przebiegu wydarzeń – to jest takiego, w którym dyrektor teatru, Ludwik Osiański, na prośbę Elsnera zlecił miałby Ludwikowi Thierry’emu przygotowanie i wprowadzenie na scenę dwóch kolejnych, zupełnie nowych *divertissements* jedno po drugim, w odstępie około dwóch tygodni, przy czym pierwsze z tych widowisk wykorzystane zostałyby tylko ten jeden raz.

#### O STYLU I FORMIE

Formułując poniższe uwagi o stylu i formie utworu, opierać się będziemy w pierwszym rzędzie na przekazie z *Warszawianina* (prezentowanym wyżej *in extenso*), jako kompletnym i przeznaczonym do upublicznienia.

Okoliczność pożegnania Karoliny Elsner ze sceną nie skłoniła kompozytora do poszukiwań rozwiązań zindywidualizowanych czy niekonwencjonalnych, czemu zapewne nie należy się dziwić: kurtuazyjny zwrot do publiczności nie jest miejscem na artystyczną ekstrawagancję. *Śpiew pożegnania* utrzymany jest czytelnie w obszarze stylistycznym wspólnym ówczesnej pieśni i operze, w kategoriach późnego stylu klasycznego dającym się najogólniej zakwalifikować jako styl średni, *stile mezzo*, czy też styl sentymentalny. Frazy linii wokalne są na tyle krótkie, by ich struktura rytmiczna czytelnie stapiała się ze strukturą sylabiczną wiersza, jednocześnie zaś przekraczają one ozdobnością prosty styl sylabiczny. Metrum sześć ósmych i charakterystyczne rytmy sugerują topos siciliany, choć nie jest on podkreślony tak jednoznacznie, jak np. w środkowej części elsnerowskiego *Kwartetu fortepianowego Es-dur*. Badacze muzyki klasycznej kręgu wiedeńskiego twierdzą, iż pastoralne konotacje tego tańca były czytelne dla odbiorców końca XVIII stulecia<sup>49</sup>. Wydaje się, że w Warszawie w dwie dekady później skojarzenia te mogły być mniej oczywiste: melodie takie mogły tu być kojarzone raczej w pierwszym rzędzie – jeśli nie jedynie – z operą, a bardziej kosmopolityczne tropy muzyczne właściwe światu osiemnastowiecznej sielanki mogły się zacierać – także ze względu na rosnącą praktykę ujmowania wątków pastoralnych

49 Zob.: Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: „Le nozze di Figaro” & „Don Giovanni”*, Chicago 2016, s. 44–45; Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, s. 215–20.

w rodzime style taneczne (jak w wielu pieśniach samego Elsnera). Jeśli rzeczywiście tak było, przyjęty styl odbierany był po prostu jako przyjemny i wdzięczny, bez rysu nazbyt intensywnej uczuciowości, lecz pozostawiający zarazem miejsce dla nut delikatnej melancholii. Co warto podkreślić, to to, iż podobnych aluzji do rytmu siciliany nie umieścił Elsner w żadnej spośród kilkudziesięciu pieśni, dwukrotnie natomiast numery wyraźnie ewokujące elementy tego idiomu śpiewała w operach męża Karolina Elsner. Pierwszy raz jako Paraska w *Leszku Białym*, wykonując wraz z chórem nimf pochwałę miłości („Miłości, twe cuda głoszę”, nr 10b<sup>50</sup>), drugi – jako Albertyna w operze *Wąwozy Sierra Morena*, w duecie „Niewiele jest takich na świecie”, będącym deklaracją niewzruszonej kobiecej przyjaźni. Z kolei najbliższą paralełą stylistyczną dla *Śpiewu* pozbawioną rytmicznych ugrupowań siciliany jest duet „Kupcie wianeczki” z *Wieszczki Urzelli* – podkreślający dziewczęcy wdzięk rzekomych wieśniaczek w sielankowym otwarciu sztuki.

Podstawowe znaczenie ma jednakże prosty fakt, że Elsner decyduje się na idiom pochodzący z opery włoskiej – nie np. wokalnego poloneza czy mazura, które pozostawały przecież jak najbardziej w horyzoncie możliwych wyborów. Nie jest to dziwne – to znamię „prawdziwej szkoły włoskiej” stanowiło przecież największą chlubę śpiewaczki. Zarazem w obrębie stylu operowego rezygnuje Elsner z ekspozycji wirtuozerii, którą Karolina Elsner błyszczała przez wiele lat na warszawskiej scenie. Początkowo we wszystkich pisanych z myślą o żonie ariach operowych umieszczał Elsner arię koloraturową w wysokim stylu *seria*, a tam, gdzie ze względów treściowych było to niemożliwe, wpłatał elementy daleko posuniętej wirtuozerii w arie innego rodzaju (aria „Utrapiiona, nieszczęśliwa” w operze *Kabalista*<sup>51</sup>).

Tu przyjęta strategia jest zupełnie inna – melodia jest prosta, śpiewna, a okazją do manifestacji biegłości wokalnej stają się drobne ozdobniki, intonowane bez emfazy skoki sekstowe czy krótkie melizmy – słowem, wokalna *sprezzatura* w obrębie prostej linii wokalnej, niewychodzącej zresztą poza ambitus oktawy.

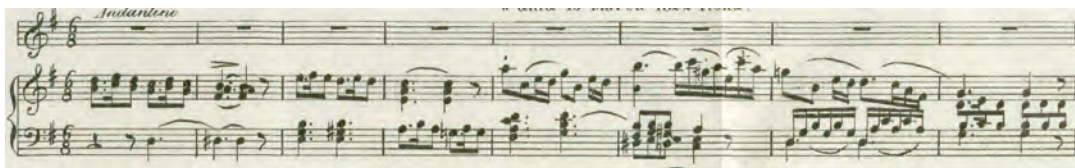
Te drobne zdobienia stają się czynnikiem formy – strofa tekstu zostaje opracowana w formie krótkiego, szesnastotaktowego okresu, którego następnik jest powtórzony z rozwiniętymi zdobieniami i kulminacyjnym powtórzeniem ostatnich słów na najszerszej, przebiegającej oktawę frazie linii wokalnej. (Zastrzeżmy, iż także takie rozwiązania znajdziemy w niektórych pieśniach Elsnera.) Warto tu odnotować, że wariacyjne zdobienia powtórzenia drugiej połowy strofy w przekazie partyturowym (PL-Wn Mus. 80/2) są niemal nieobecne: wynikałoby z tego, że Elsner na początku pozostawił je inwencji profesjonalnej śpiewaczki, wprowadzając dopiero w przeznaczoną dla amatorów wersję upublicznianej.

50 J. Chachulski, *Józef Elsner i świat*, Warszawa 2025, s. 476–82.

51 Ibid., s. 551–4.

Wydaje się, że powściągliwość w zakresie ekspozycji wokalne wirtuozerii była po prostu odpowiednia do okoliczności, funkcji *Śpiewu*, a także i tekstu literackiego; mogła być także konsekwencją dążenia do utrzymania czystości stylu. Niemniej zauważyć trzeba, iż pokazowej wirtuozerii nie zawierała wykonywana na benefisie opera *Żony przemienione*; nie pisał też Elsner popisowych partii dla Karoliny w operach z ostatnich lat przed benefisem – a więc w *Królu Łokietku* (z wyjątkiem polonowego duetu z wiodącą rolą Konstancji Dmuszewskiej)<sup>52</sup> czy *Jagielle w Tenczynie*<sup>53</sup> (gdzie, co ciekawe, Elsnerowa najpewniej w ogóle nie występowała). Byłyby to chyba przesłanki do wniosku, iż możliwości wokalne Karoliny Elsner stopniowo już słabły.

Jedynym fragmentem kompozycji, w którym kompetentne oko rozpozna jednoznaczne wyjście poza obszar pełnej konwencjonalności środków, jest instrumentalny wstęp do arii (zob. il. 8).



Il. 8. J. Elsner, *Śpiew pożegnania JP Karoliny Elsner*, t. 1–8, druk Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, sygn. 2g.28.8.7

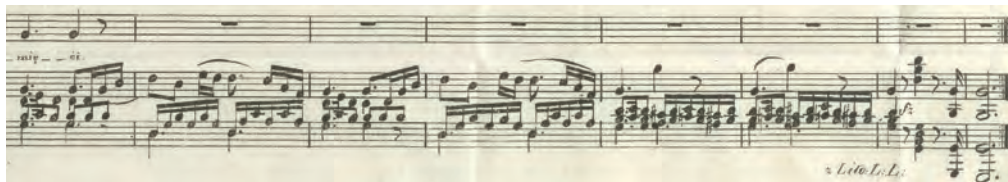
Choć nie brzmi zaskakująco, faktycznie jednak jest niecodzienny. Jeśli ominiemy arie w stylu wysokim (nieliczne i nie stanowiące właściwego kontekstu dla rozpatrywanego utworu), modelem ritornelu zdecydowanie przeważającym w Elsnerowskich ariach okaże się krótki wstęp zamykający się w najwyżej czterech taktach – podobnie rzecz ma się ze wstępnymi odcinkami pieśni. Co więcej, nawet sporadycznie pojawiające się wstępy i ritornele dłuższe nigdy nie rozpoczynają się inaczej, niż ustabilizowanym w tonacji zasadniczej głównym materiałem numeru. Widoczne tu zboczenia modulacyjne i zmienność fakturalna należą oczywiście do często używanych elementów stylu Elsnera, jednak umieszczenie ich we wstępie – a zwłaszcza nieco haydnowskie odsunięcie punktu zdefiniowania tonacji na jego zakończenie – zdecydowanie wykracza poza Elsnerowską rutynę. W przypadku arii operowej wyjaśnienia szukać należałoby w kontekście scenicznym i dramatycznym, i nie jest to tutaj ślepy trop – sądząc z opisów prasowych, *Śpiew pożegnania* nie był samodzielnym występem

52 Udział Elsnerowej jako Salusi pozostaje domniemaniem, wiemy bowiem jedynie, iż główną rolę żeńską – Zosi – miała Konstancja Dmuszewska (Pięknowska), zob.: Grzegorz Zieziula, „Wstęp”, w: *Józef Elsner, Król Łokietek, czyli Wiśliczanki*, wyd. Grzegorz Zieziula, Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia), s. 12. Być może był to okres poważniejszych niedomagań Elsnerowej, która w dwa miesiące po premierze *Króla Łokietka* (3 IV 1818 r.) musiała wyjechać na kurację do Dusznik (zob. wyżej).

53 Według oznaczeń w zachowanych materiałach wykonawczych (Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. 84/2) dwie partie żeńskie wykonywały Konstancja Dmuszewska (Anna) i Katarzyna Aszperger (Basia).

muzycznym, lecz w jakiś sposób łączył się z ukazaniem na scenie żywym obrazem, opisanym przez recenzentów jako „obraz wdzięczności” i prawdopodobnie łączącym się z kolei z poprzedzającym je widowiskiem baletowym (przypomnijmy formułę z cytowanego anonsu: „*Divertissement* zakończone obrazem wdzięczności, w którym J.Pani Elsnerowa ostatni raz ukaże się na scenie”). Ośmiotaktowy wstęp mógłby być śladem muzyczno-scenicznej integracji elementów tej okolicznościowej całości.

Na mniej pewnym gruncie pozostajemy, doszukując się pewnych elementów znaczących w zakończeniu arii (zob. il. 9).



Il. 9. J. Elsner, *Śpiew pożegnania JP Karoliny Elsner*, t. 37–44, druk Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, sygn. 2g.28.8.7

Struktura oparta na repetycji krótkiej komórki kadencyjnej, wywiedzionej zresztą z głównego materiału, jest jak najbardziej typowa, podobnie jak bardzo sztamponowy gest zamknięcia, pozornie zdradzający orkiestrową postać pierwowzoru, choć faktycznie typowy także dla fortepianowej pieśni. Pewien ślad oryginalności zależeć można natomiast w dwutaktowej prolongacji akordu *G-dur* pomiędzy kadencją a finalnym gestem *forte*.

Pozostając w granicach swobodnej, najpewniej niedowodliwej interpretacji, dopatrywać można by się tutaj – w spójnej, równomiernej oscylacji oktawowej prawej ręki nałożonej na cyrkulacyjny „ruch w miejscu” ręki lewej – czegoś z quasizegarowej ewokacji mijającego czasu. Nienakierowanej rzecz jasna na ruch przemijania, ruch ku śmierci – raczej pogodne tykanie zegara w mieszczańskim salonie, odmierzające ostatnie minuty dzielące primadonnę warszawskiej sceny od dobrze zasłużonego odpoczynku.

#### ARIA CZY PIEŚŃ? KWESTIA GATUNKU I PROBLEM ARII DEDYKOWANEJ

Problem kategoryzacji genologicznej *Śpiewu pożegnania* niemożliwy jest do rozwiązania na płaszczyźnie charakterystyki muzycznej, jako odpowiadającej zarówno niektórym elsnerowskim pieśniom, jak i ariom, dlatego postawić należy go na gruncie konwencji oraz praktyk wykonawczych i recepcyjnych. Najwięcej zdaje się łączyć utwór z jednej strony z gatunkiem arii koncertowej (choć na gruncie ówczesnej Warszawy reprezentowanym bardzo słabo), z drugiej zaś – z wodewilami stanowiącymi bezpośredni zwrot śpiewaków do publiczności, śpiewanymi już po zakończeniu

oper, jak np. tego rodzaju śpiew dodany przez Elsnera do *Echa w lesie* (to drugie skojarzenie wszakże, dodajmy, samo pozostaje w niejasnej sytuacji genologicznej). Można także *Śpiew* rozważać jako integralną część widowiska okolicznościowego (stanowisko takie wzmacnia postawiona wyżej hipoteza dotycząca instrumentalnego wstępu), którego część zawierającą partie wokalne, jeśli byłaby ona bardziej rozwinięta, nazwać należałoby kantatą – także to skojarzenie przemawia za określeniem utworu mianem arii.

Podkreślić zarazem trzeba nieostrość rozgraniczenia ówczesnej pieśni i arii – związaną z migrowaniem zwłaszcza prostych i śpiewnych, bliskich stylowi średniemu numerów operowych do repertuaru muzykowania domowego czy pieśniowego repertuaru masonskiego – a także fakt, iż Elsner swoje samodzielne (tj. nienależące do większych całości) arie w *Sumariuszu* umieszcza konsekwentnie w dziale pieśni, nazywając je wszakże ariami<sup>54</sup>. Utwory te ujęte zostały w edycji *Pieśni* Elsnera wydanej w serii *Monumenta Musicae in Polonia*<sup>55</sup>, w której znaleźć mógłby się także *Śpiew pożegnania* – choć mówiąc o pożegnalnym benefisie Elsnerowej, mamy wszelkie podstawy, by określać go jako arię.

Szczegółowym tropem wartym oddzielnego rozważenia jest możliwość zaliczenia *Śpiewu* do kategorii arii dedykowanych, obejmującej wspomnianą wyżej grupę samodzielnych utworów wokalnych Elsnera o raczej operowym charakterze (zaliczyć tu można trzy arie Elsnera do słów Metastasia skomponowane dla Józefiny Mostowskiej, nieznaną nam lub niezidentyfikowaną arię dla Konstancji Dmuszewskiej<sup>56</sup>, oraz zaginione: arię dla Pani Dahlberg z towarzyszeniem kwartetu<sup>57</sup> oraz być może „pieśń do albumu śpiewaczki pani Karl”<sup>58</sup>). Kusząca możliwość ujęcia *Śpiewu pożegnania* jako jedynej zachowanej arii dedykowanej przez Elsnera zawodowej śpiewaczce okazuje się jednak problematyczna, a rozpatrzenie jej ujawnia pewne znaczące luki w co najmniej niektórych ujęciach i definicjach pojęcia muzycznej dedykacji.

Dla zaistnienia faktu dedykacji decydująca jest sytuacja obdarowywania, możliwa też do ujęcia jako relacja łącząca obdarowanego z obdarowywanym, której podłożem i motywacją może być chęć uhonorowania, uczczenia, podziękowania czy wyrażenia uczuć<sup>59</sup>. Zwrot do obdarowanego może być zawarty w dedykowanym utworze,

54 J. Elsner, *Sumariusz*, s. 55.

55 Zob. przyp. 2.

56 Ibid.

57 Ibid.

58 Ibid.

59 Por.: Hanna Kicińska, „Twórczość dedykowana w kontekście XVIII-wiecznego życia muzycznego”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 17 (2019), s. 57–74. Zob. także: Ryszard Daniel Golanek, „Twórczość dedykowana – zagadnienia metodologiczne”, w: *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*, red. Ewa Kowalska-Zajac, Marta Szoka, Łódź 2012, s. 137–50, a także obszerną dyskusję problemu arii dedykowanych w kontekście twórczości Mozarta w: Hanna Winiszewska, *Solowe utwory wokalne Mozarta jako dzieła dedykowane*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2017 (dysertacja doktorska).

a nawet stanowić jego zasadniczą treść, częściej jednak akt obdarowania manifestuje się w dłuższym lub krótszym tekście dedykacyjnym. Jak wskazuje Hanna Kicińska, nie da się także wykluczyć dedykacji niewyrażonej w żaden z dwóch wspomnianych sposobów<sup>60</sup>.

Możliwością specyficzną dla dedykacji dzieła muzycznego jest ofiarowanie utworu wykonawcy – zwłaszcza w intencji zapewnienia muzykowi pozycji repertuarowej będącej jego osobistą niejako własnością; dedykacja taka manifestuje zazwyczaj dbałość kompozytora o dostosowanie utworu do możliwości, preferencji i upodobań obdarowanego. Nie wydaje się jednak, by ten tok rozumowania dało się odwrócić, ujmując każdy utwór przeznaczony do wykonania przez konkretnego muzyka – a nawet „skrojony na miarę” zdolności i możliwości przewidywanego wykonawcy – za utwór temuż muzykowi dedykowany. Ostentacyjną wręcz demonstracją tego faktu znaleźć możemy w twórczości samego Elsnera. Dokładnie na rok przed opisywanymi wydarzeniami skomponował on i wydał wspomnianego już poloneza *C-dur*, którego tytuł – *Taniec polski [...] grany w dzień Imienin W. Józefa Dyzmańskiego i Jemu ofiarowany przez Józefę Dyzmańską*<sup>61</sup> – *explicite* odróżnia uhonorowaną kompozycją osobę od wykonawczynie utworu. Uświadomienie sobie tej różnicy właściwie zamyka kwestię *Śpiewu pożegnania* jako arii dedykowanej jej pierwszej wykonawczynie, jako że utwór ten w samej swojej istocie jest już kurtuazyjnym zwrotem – tyle że nie Józefa do Karoliny, lecz warszawskiej primadonny ku wiernej publiczności.

60 H. Winiszewska, *Solowe utwory*, s. 54.

61 J. Chachulski, „Nieznany polonez”, s. 129.

## ANEKS

## ROLE OPEROWE W REPERTUARZE KAROLINY ELSNER

(W KOLEJNOŚCI CHRONOLOGICZNEJ)

Bryzeida w operze *Achilles* Ferdinanda Paëra w polskim tłumaczeniu Jakuba Adamczewskiego (od 1808 r.)

Nina w operze *Nina, czyli obłąkana z miłości* Giovanniego Paisiella w polskim tłumaczeniu Wojciecha Pękałskiego (od 1809 r.)

Paraska w *Leszku Białym* Józefa Elsnera do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego (od 1809 r.)

Genowefa w operze *Genowefa, królowna szkocka* Johanna Simona Mayra w polskim tłumaczeniu Wojciecha Bogusławskiego (od 1809 r.)

nieznana rola w operze *Gitara czarownicza, czyli Kacper fagotysta* Wenzela Müllera (od 1810 r.)

Zaira w operze *Zaira* Francesca Federiciego z marszem Józefa Elsnera w polskim tłumaczeniu Marcina Wągrowskiego (od 1810 r.)

Hrabina w operze *Żony przemienione, czyli Szewc* Marcosa Antónia Portogalla w polskim tłumaczeniu Ludwika Osińskiego (od 1810 r.)

Zofia w operze *Sardzino, czyli Uczeń miłości* Ferdinanda Paëra w polskim tłumaczeniu Wojciecha Bogusławskiego (od 1811 r.)

Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie* Wolfganga Amadeusa Mozarta (od 1811 r.)

Ida w operze *Ida, czyli Zemsta spełniona* Adalberta Gyrowetza w polskim tłumaczeniu Bonawentury Kudlicza (od 1811 r.)

Klorinda w operze *Kopciuszek* Nicolasa Isouarda w polskim tłumaczeniu Wojciecha Pękałskiego (od 1811 r.)

Amanda księżniczka Salandrii w operze *Pałac Lucypera* Karola Kurpińskiego (od 1811 r.)

Albertyna (prawdopodobnie) w operze *Wąwozy Sierra Morena* Józefa Elsnera do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego (od 1812 r.)

Kuryiacyusz w operze *Horacjusze i Kuracjusze* Domenica Cimarosy w polskim tłumaczeniu Ludwika Osińskiego, z duetem i zakończeniem finału dokonowanym przez Józefa Elsnera (od 1812 r.)

Żona (Czesławowa) w operze *Kabalista* Józefa Elsnera do libretta Franciszka Wężyka (od 1813 r.)

nieznana rola w operze *Rochus Pumpernikiel* Matthäusa Stegmayera w polskim tłumaczeniu Alojzego Żółkowskiego (od 1814 r.)

Wilhelm w operze *Jadwiga, królowa polska* Karola Kurpińskiego (od 1814 r.)

Elwira w operze *Przerwana ofiara* Petera Wintera z librettem w polskim tłumaczeniu Wojciecha Bogusławskiego (poświadczane od 1815 r., prawdopodobnie wcześniej)

nieznana rola w operze *Szkodliwe zwierzenie się* Nicolasa Isouarda w polskim tłumaczeniu Kazimierza Brodzińskiego (od 1816 r.)

nieznana rola w operze *Jan z Paryża* François'a-Adriena Boieldieu'a w polskim tłumaczeniu S. Regulskiego (od 1816 r.)

nieznana rola w operze *Romans* Henri-Montana Bertona w polskim tłumaczeniu Bonawentury Kudlicza (od 1816 r.)

jedna z wykonawczyń sztuki *Co kto lubi, czyli widowisko liryczno-dramatyczne z wyboru scen z rozmaitych oper, tragedii i komedii, tudzież deklamacji i muzyki* – wystawiane było od 1817 r. w reżyserii Ludwika Dmuszewskiego

Rosalina w przedstawieniu *Opera włoska w podróży* Vincenza Federiciego z librettem w polskim tłumaczeniu Jana Kruszyńskiego (od 1817 r.)

Anna w operze *Don Juan, czyli Gość Kamienny* Wolfganga Amadeusa Mozarta z librettem w polskim tłumaczeniu Kazimierza Brodzińskiego (od 1817 r.)

Sextus w operze *Łaskawość Tytusa* Wolfganga Amadeusa Mozarta wg Pietra Metastasia w języku włoskim (od 1818 r.)

Amenaida w operze *Tankred* Gioacchina Rossiniego w polskim tłumaczeniu Kazimierza Brodzińskiego (od 1818 r.)

Salusia (prawdopodobnie) w operze *Król Łokietek czyli Wiśliczanki* Józefa Elsnera (od 1818 r.). Operę wystawiono podczas benefisu Karoliny Elsner 11 II 1820 r. (premiera dwa lata wcześniej, obsada nieznana).

nieznana rola w operze *Szczęśliwe oszukanie* Gioacchina Rossiniego w polskim tłumaczeniu Kazimierza Brodzińskiego (od 1820 r.)

Arcykapłanka w operze *Westalka* opera Gaspare'a Spontiniego w polskim tłumaczeniu Ludwika Dmuszewskiego (od 1821 r.)

Emma w operze *Emma z Reksburga* Giacoma Meyerbeera w polskim tłumaczeniu Ksawerego Godebskiego (od 1821 r.)

jedna z postaci w chórze Lewitek (prawdopodobnie tylko podczas premiery) w tragedii *Atalia* Racine'a w polskim przekładzie J.U. Niemcewicza (1816 r.)

## BIBLIOGRAFIA

Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: „Le nozze di Figaro” & „Don Giovanni”*. The University of Chicago Press, 2016.

Chachulski, Jakub. *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2025.

- Chachulski, Jakub. *Józef Elsner: Katalog tematyczny utworów*. T. 2: *Utwory świeckie*. Monumenta Musicae in Polonia. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2019.
- Chachulski, Jakub. „Nieznany Polonez Józefa Elsnera z 1821 roku”. *Muzyka* 68, nr 2 (2023): 127–41. <https://doi.org/10.36744/m.1775>.
- Chopin, Fryderyk. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrali, opracowali i komentarzem opatrzyli Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. T. 1, 1816–1831. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Elsner, Józef. *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*. Opracowała Alina Nowak-Romanowicz. PWM, 1957.
- Gabryś, Jerzy. „Początki polskiej pieśni solowej 1800–1830”. W *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, redakcja Stefania Łobaczewska. PWM, 1960.
- Golianek, Ryszard Daniel. „Twórczość dedykowana – zagadnienia metodologiczne”. W *Kompozytor i jego świat: Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*, redakcja Ewa Kowalska-Zajac, Marta Szoka. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2012.
- Kicińska, Hanna. „Twórczość dedykowana w kontekście XVIII-wiecznego życia muzycznego”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 17 (2019): 57–74.
- Krogulski, Władysław. „Dzieje teatru w Polsce”. *Świat* 34, nr 4 (1939): 15.
- Krogulski, Władysław. *Notatki starego aktora: Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*. Wybrały i opracowały Dorota Jarząbek-Wasył i Agnieszka Wanicka. Universitas, 2015.
- Lipiński, Jacek, red. *Recenzje teatralne towarzystwa Iksów: 1815–1819*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956.
- Michalak, Jerzy Marian. „Gdańsk w biografii Józefa i Karoliny z Drozdowskich Elsner”. W *Józef Elsner (1769–1854): Życie, działalność, epoka*, redakcja Remigiusz Pośpiech. Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2013.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press, 2006.
- Nowak-Romanowicz, Alina. *Józef Elsner*. PWM, 1957.
- Papierz, Stanisław, opr. *Muzyka w polskich czasopismach niemuzycznych w latach 1800–1830*. PWM, 1962.
- Pietras, Leander Tadeusz. „Józef Elsner konfrater zakonu paulinów”. *Ruch Muzyczny* 48, nr 16 (2004): 36–37.
- Sieradz, Małgorzata, Tomasz Chachulski. Wstęp w Józef Elsner, *Pieśni/Songs*, wydali Małgorzata Sieradz, Tomasz Chachulski. Monumenta Musicae in Polonia. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2018.
- Siwkowska, Janina. *Nokturn, czyli Rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*. T. 2. Książka i Wiedza, 1988.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1973.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Zakład imienia Ossolińskich, 1954.
- Tomaszewski, Wojciech. „Literatura do śpiewania: Nuty z tekstem w ofercie wydawców na ziemiach polskich w latach 1801–1875”. *Sztuka Edycji* 4, nr 1 (2013): 67–73. <http://dx.doi.org/10.12775/SE.2013.008>.
- Zieziula, Grzegorz. Wstęp w Józef Elsner, *Król Łokietek, czyli Wisliczanki*, wydał Grzegorz Zieziula. Monumenta Musicae in Polonia. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2019.

ELSNER'S FORGOTTEN AND NOW REDISCOVERED *SONG OF FAREWELL* FOR HIS GALATEA, KAROLINA ELSNER

The article examines Józef Elsner's *Śpiew pożegnania* [Song of Farewell], a work until recently unknown, composed to words by Franciszek Ksawery Godebski for the farewell benefit performance of the composer's wife, Karolina Elsner, prima donna of the Warsaw stage, marking her retirement from public performance on 15 March 1822. Innovative in its format and well documented in the press, the event comprised a vaudeville, a comic opera and a multi-part occasional spectacle, which included, alongside the work discussed in this paper, also a ballet entertainment and a "tableau of gratitude". A piano arrangement of the piece was published almost simultaneously with the benefit performance in the weekly *Warszawianin*. The discovery of this source makes it possible to identify a fragmentary autograph source preserved together with the score of the *Divertissement* for *Ofiara Abrahama* [Abraham's sacrifice]. Together with surviving accounts of the benefit performance, these discoveries support the hypothesis that the ballet work in question should be associated with the same event.

As an independent aria written for an occasional purpose, transmitted in an arrangement that brings it close in form to a solo song, *Śpiew pożegnania* demonstrates the fluid boundary between these two genres in Józef Elsner's oeuvre.

*Translated by Tomasz Zymer*

---

**Dr Wiktorja Antonczyk** związana jest z Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się polsko-rosyjskie związki kulturalne i polonika muzyczne w archiwach zagranicznych. Była stypendystką Rządu RP. Jej dysertacja doktorska *Polscy muzycy w dziewiętnastowiecznym Petersburgu*, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Aliny Żórawskiej-Witkowskiej (w Instytucie Muzykologii UW), została wyróżniona Nagrodą im. Ks. Prof. Hieronima Feichta przyznawaną przez Sekcję Muzykologów ZKP w 2021 roku. Wiktorja Antonczyk wielokrotnie brała udział w konferencjach międzynarodowych, w tym 19th Congress of the International Musicological Society. Artykuły naukowe jej autorstwa ukazały się m.in. w czasopiśmie *Muzyka i Kronika Zamkowa*.  
wiktorja.antonczyk@nimit.pl

**Dr hab. Jakub Chachulski**, adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, członek zespołu redakcyjnego serii *Monumenta Musicae in Polonia*, absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Autor publikacji z zakresu estetyki muzycznej i filozofii muzyki, w ostatnich latach zajmuje się głównie twórczością sceniczną Józefa Elsnera. Autor m.in. katalogu tematycznego świeckich utworów Józefa Elsnera, polskiego przekładu dzienników podróży Charlesa Burneya i monografii *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*.  
jakub.chachulski@ispan.pl

---