

JÓZEF ELSNER. UTWORY FORTEPIANOWE / PIANO WORKS,
WYD. / ED. JERZY MORAWSKI

Warszawa 2016 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria / series E: Opera selecta),

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ss. 512. ISBN 978-83-65630-12-4

Potrzeba było dwustu lat, by zająć się badaniami nad muzyką polską pierwszej połowy XIX wieku. Nie chodzi o przypomnienie w piśmiennictwie biografii i muzycznych osiągnięć kompozytorów, ale o edycje dzieł, tak by przynajmniej w części mogły stać się żywą muzyką, nie mówiąc o obowiązku ukazywania historii muzyki polskiej jako kontinuum, nie zaś na podstawie enigmatycznych, wybranych lub przypadkowych przykładów muzycznych. W atmosferze tych wieloletnich zaniedbań wiele materiałów zaginęło i są to straty – nie tylko wojenne – nie do odrobienia. W przypadku muzyki fortepianowej odkryto na początku bieżącego stulecia *Sonaty* op. 6 Franciszka Lessla. Wspomina o tym Zofia Chechlińska w monografii *Romantyzm*¹. PWM ma wydać właśnie po 200 latach pierwszy w Polsce zbiór etiud *Vingt études et préludes* Marii Szymanowskiej², nigdy w całości w Polsce nie wydane, podobnie jak jej 24 mazurki oraz romanse i ballady z akompaniamentem fortepianu³. Fortepianowe utwory Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego nagrywa Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Przyszedł też wreszcie czas na przypomnienie utworów fortepianowych Józefa Elsnera.

W ramach serii *Monumenta Musicae in Polonia* kierowanej przez Barbarę Przy-

byszewską-Jarmińską w roku 2016 Instytut Sztuki PAN wydał *Utwory fortepianowe* Elsnera w edycji Jerzego Morawskiego (Seria E – Opera Selecta). Nie wystarczy przypominać o zasługach Elsnera dla polskiej kultury muzycznej czy powtarzać, że był inicjatorem szkolnictwa muzycznego, że ukształtował warsztat kompozytorski Chopina, Dobrzyńskiego i wielu innych. Przede wszystkim był pedagogiem niezwykle mądrym. Wprawdzie wtajemniczał Chopina w klasyczne fundamenty struktury muzycznej, ale pozwalał mu także, a nawet wysoko cenił przekraczanie tych zasad, wybieganie w stronę stylu *brillant*, wczesnoromantycznych fiorytur *belcanta* i eksperymentów harmoniczných. Poznanie utworów Elsnera pozwala ocenić, jakimi środkami posługiwał się w gatunkach fortepianowych, na ile mogły być one stymulacją dla uczniów, jak rodził się w środowisku warszawskim styl oparty na mocnych podstawach klasycznych, który rozwijał się następnie w kierunku estetyki romantyzmu i postromantyzmu, by w zasadzie do początku XX w. zdeterminować fortepianową muzykę w Polsce.

Elsner jako kompozytor wypowiadał się przede wszystkim w gatunkach religijnych, wokalnych i w operach. W odniesieniu do muzyki wokalnejszej znamienne jest jego zdanie na temat poezji w *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego z 1818 r.*: „Nikommu nie jest tajne pokrewieństwo Muzyki z Poezją tak dalece ścisłe, że każdy myślący sztuki mistrz, jedną lub drugą posiadając, musi postrzegać doskonałość jaką obiedwie te sztuki między siebie podzieliły”. Można więc powiedzieć, że wycucie ścisłego związku słowa i muzyki jest u Elsnera wyrazem postawy romantycznej.

1 Cz. I: 1795–1850, Warsaw 2013 (= Historia muzyki polskiej 5), s. 110, przyp. 36 i 37.

2 Kilka wydano w: *Maria Szymanowska 1789–1831. Album. Materiały biograficzne, sztabuchy, wybór kompozycji*, opr. Józef i Maria Mirscy, Kraków 1953, a także 9 etiud i 5 mazurków wyd. w: *Album per pianoforte*, opr. Maria Szymid-Dormus, Kraków 1990.

3 Wyjątek stanowi *Świtezianka* wydana we wspomnianym albumie z 1953 roku.

Wydany obecnie obszerny tom muzyki fortepianowej liczy 512 stron. Składają się nań „Wstęp” oraz „Nota edytorska”; główną część zajmuje źródłowo-krytyczna edycja nutowa, w której kompozycje uporządkowano według obsady i gatunków: utwory na dwie ręce (sonaty, wariacje, ronda, polonezy, opracowania), utwory na cztery ręce (sonaty, polonezy) (s. 65–299). Całość zamykają komentarze krytyczne (s. 303–512). We wstępie redaktor omawia zawartość i układ tomu, zagadnienia związane z rolą fortepianu w twórczości Elsnera; prezentuje materiały stanowiące podstawę edycji, przedstawia repertuar, dokonując jego charakterystyki gatunkowej, formalno-wyrazowej i stylistycznej. W nocie edytorskiej wyjaśnia kwestię grafiki nutowej, interpretacji ozdobników i ornamentów, a także stosowanych przez Elsnera temp, dynamiki, artykulacji i terminologii.

Najważniejsze wydaje się to, że tom zawiera wszystkie znane i zachowane utwory fortepianowe Elsnera. Nie stanowią one twórczości pierwszoplanowej kompozytora, ale wiemy, że posługiwał się on fortepianem w dydaktyce, także w praktyce dyrygenckiej. Poza tym chciał wypróbować pewne pomysły fakturalne i gatunkowe na tym instrumencie. Ale jak przypomina redaktor, był to okres funkcjonowania różnych instrumentów klawiszowych – klawikordu, klawesynu i fortepianu. Jeszcze w 1818 r. Kurpiński wydał *Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord*, lecz był to już okres absolutnej przewagi fortepianu w praktyce wykonawczej w Europie. Charakterystyczne jest nazewnictwo i stosowanie instrumentów klawiszowych w Niemczech. W latach siedemdziesiątych XVIII w. termin „Klavier” oznaczał jeszcze klawikord, wkrótce jednak coraz częściej wskazywano, na jaki instrument klawiszowy – *clavicin*, *clavicembalo*, *pianoforte* – przeznaczona była kompozycja. W XIX w. określenie „Klavier” dotyczyło w ogólnym znaczeniu muzyki fortepianowej, jako „Klaviermusik”. Dla celów

komercyjnych wydawcy często przeznaczali utwory na co najmniej dwa instrumenty. Jeszcze sonaty op. 13, 26 i 27 Beethovena były zatytułowane „pour le clavecin et pianoforte”, chociaż wykazywały specyficznie fortepianową fakturę, o czym świadczy *Grave z Sonaty Patetycznej* op. 13. We Francji mówiono, że rewolucja francuska strąciła klawesyny do piwnic, o klawikordach zapomniano. Nowym czasom odpowiadał tylko instrument operujący zróżnicowaną dynamiką, zdolny do wyrażania kontrastów wyrazowych – *pianoforte*, które opanowało Europę i nadawało się do przeniesienia wykonawstwa całej literatury muzycznej w zacisze domowe lub do salonu.

Jerzy Morawski przeanalizował zarówno skalę poszczególnych instrumentów klawiszowych obecnych w tym czasie, jak i ambitus, w jakim poruszał się Elsner w utworach fortepianowych, stwierdzając, że jedynie w *Poloniezie G-dur* na 4 ręce z 1816 r. znacznie przekracza on pięć oktaf (por. s. 17)⁴. Słusznie też dowodzi, że Elsner komponował z myślą o fortepianie bądź innym instrumencie młoteczkowym, o czym przekonują też wykonania jego utworów na klawesynie. W Paryżu w 1805 r. zetknął się z fortepianami Érarda, potem, obok polskich prototypów fortepianu, miał również do dyspozycji instrument tej firmy, co opisał w *Sumariuszu*, i co zrelacjonował autor edycji. Musiało to mieć wpływ na jego wyobraźnię brzmieniową. Z instrumentem Érarda i jego brzmieniem mógł się też zapoznać u Elsnera Chopin. W Paryżu jednak, choć grywał na éradzie, wybrał pleyela.

Morawski szczegółowo omawia podstawy edycji – nieliczne autografy, półautografy, kopie rękopiśmienne, pierwodruki i wczesne druki, przede wszystkim wydania samego Elsnera – roczniki *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*. Odnoto-

⁴ Jednocześnie jednak w komentarzu krytycznym do *Poloneza f-moll* (s. 345) stwierdza, że jego ambitus osiąga pełne sześć oktaf: \underline{F} – f^4 .

wuje także edycje zagraniczne oraz wydania dwudziestowieczne (zwłaszcza polonezów) – w opracowaniach Aliny Nowak-Romanowiczowej, Haliny Dorabalskiej, Stefana Burhardta⁵. Repertuar podzielony jest na podstawowe kategorie – utwory na dwie i na cztery ręce oraz na utwory oryginalne i opracowania, tj. transkrypcje utworów orkiestrowych i inne. Okazuje się, że zachowane są trzy sonaty na fortepian solo: *B-dur*, *D-dur*, *F-dur* i *Sonata B-dur* na fortepian na 4 ręce, *Wariacje B-dur*, trzy rondo, osiemnaście polonezów (w tym pięć aranżacji) i transkrypcje kilku scen z oper, baletów i oratorium. Autor ocenia twórczość Elsnera komponowaną we wczesnym okresie jego działalności w Warszawie jako opartą na kanonie formy i środków klasyków wiedeńskich, stosowanym w sposób eklektyczny, z pewnymi cechami indywidualnymi w postaci reminiscencji ludowych czy na przykład stosowania nowych motywów w łącznikach. Wspomina o pewnych nieporadnościach warsztatowych. Dotyczą one, moim zdaniem, braku oryginalnych postaci figuracji, nie zawsze tłumaczącego się melodycznie lub fakturalnie związku fraz oraz schematyzmu formalnego, co można wykazać w trzyczęściowych sonatach, w ujęciu cyklu *Wariacji B-dur*, także w polonezach.

Morawski dzieli polonezy na majestatyczne – w polonezach będących transkrypcjami utworów orkiestrowych nazywane nawet „masywnymi” – i na bardziej melancholijne. Kontrasty fakturalne i dynamiczne wskazują wyraźnie na charakter fortepianowy. Są to polonezy w zasadzie użytkowe, aczkolwiek wzbogacane różnorodnymi figuracjami i korzystaniem z całej skali dźwiękowej. Są inne niż młodzieńcze polonezy Chopina, które od początku wy-

kazują cechy indywidualne i nowatorstwo wyobraźni muzycznej choćby już w rozmachu przebiegu pasażowego przez klawiaturę w pierwszym dziecięcym *Polonezie g-moll*. Ale polonezy Elsnera mogą być z powodzeniem wyzyskiwane w dydaktyce. Autor opracowania zwraca uwagę na ich monolityczny charakter, brak stylistycznego kontrastu w triach, mimo skontrastowania tonacji. Także zmienny ruch ósemkowy i szesnastkowy oraz upodobanie do stosowania triol, które przełamują rytm poloneza i skłonność do łączenia rytmu dwójkowego z trójkowym są zauważalne (por. s. 26–27). Ale te cechy spotykamy przecież później również u Chopina. Wspomnę tylko o *Polonezie-fantazji*, w którym od t. 66 panuje rytm: ósemka dwie szesnastki i dwie grupy po cztery szesnastki, przerwany dwa razy ruchem samych szesnastek w taktie, który w t. 92–115 przechodzi w rytm kołyszący, triolowy.

Trzy rondo, należące do grupy wczesnych utworów Elsnera – *Rondo à la mazurkę g-moll*, *Rondo à la krakowiak B-dur*, *Rondo à la mazurkę C-dur*, choć utrzymane są w nurcie muzyki klasycznej, zawierają także elementy o charakterze narodowym. Jak pisze Morawski, kompozycje te interesujące są choćby ze względu na fakt, że swoim uczniom – Chopinowi i Dobrzyńskiemu – Elsner polecał przygotowanie podobnego repertuaru. Około 1827 r. Dobrzyński ułożył *Rondo alla polacca Es-dur* op. 6 na fortepian z orkiestrą z rytmami polonezowymi, natomiast w tym samym czasie Chopin skomponował *Rondo à la mazur* op. 5 (1826 r.) oraz *Rondo à la krakowiak* op. 14 na fortepian (także na cztery ręce) i orkiestrę (1828 r.). Byłoby ciekawe – dla porównania – zestawienie, czy wręcz wykonanie tych utworów, zarówno nauczyciela jak i jego wychowanków. Rondo Elsnera są proste, ale ich tematy nie są pozbawione pewnego wdzięku.

Pisanie utworów na cztery ręce, spopularyzowane od drugiej połowy XVIII w.,

⁵ Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Dodatek nutowy*, Kraków 1957 (= Studia i Materiały do Dziejów Muzyki Polskiej 4); Helena Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*, Warszawa 1938; Stefan Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*, t. 2, 1792–1830, Kraków 1976.

w następnym stuleciu osiągnęło cel, jaki w XX w. uzyskały płyta bądź inne nośniki dźwięku – służyło popularyzacji i propagowaniu repertuaru muzycznego. Przenoszono na fortepian (bardzo często na cztery ręce) symfonie, opery, oratoria dla celów muzykowania domowego. Elsner oprócz *Sonaty B-dur* napisał także sześć polonezów na cztery ręce. Jerzy Morawski zwraca uwagę na występujące w nich i wzbogacające obie partie elementy imitacyjno-polifoniczne, które są wyrazem kontrapunktycznego myślenia kompozytora.

Uwagi o grafice nutowej prowadzą wprost do komentarza źródłowego, umieszczonego na końcu edycji. Jego wzorcowe, metodyczne opracowanie, w tym szczegółowy wykaz wariantów i korektur, świadczy o skrupulatności i precyzji badań oraz wielkim nakładzie pracy wydawcy, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę niebagatelną liczbę utworów oraz konieczność wykorzystania do prac edytorskich i porównawczych wszystkich znanych dziś źródeł Elsnerowskich utworów na instrumenty klawiszowe. Łście benedyktyńska dokładność. Imponuje też praca redakcyjna, czego świadectwem może być choćby niemal całkowity brak literówek. Wśród tych nielicznych jedna jest zabawna: stronę redakcyjną otwiera „Recenzja” Zofii Chechlińskiej.

Przykro czytać przy kolejnych pozycjach: „Autograf nieznan” – dopiero w przypadku *Poloneza f-moll* pojawia się „rękopis autograf”. W pewnym tylko stopniu przypominać to może o owych dwustu

latach zapomnienia, zaniedbywania badań, ponieważ wiemy, że dobytek Elsnera spłonął w jego posiadłości w 1830 roku. Wydany tom dzieł fortepianowych Elsnera w opracowaniu Jerzego Morawskiego zasługuje na uznanie i bez wątplenia służyć będzie nauce, komparatystyce, badaniom różnych kontekstów muzycznych. Prawdopodobnie jednak nie będzie używany w praktyce pianistycznej czy dydaktycznej ze względu na rozmiary księgi. Nie wypełnia tej luki całkowicie wydany przez Urszulę Bartkiewicz zbiór *Polska muzyka klawiszowa z wydawnictwa Józefa Elsnera (1803–1805) na klawesyn lub fortepian*⁶, gdyż brak w nim m.in. *Ronda à la mazurek g-moll* i wielu polonezów⁷. Potrzebne są wydania PWM zeszytów wybranych kompozycji, gatunków według opracowania Jerzego Morawskiego w omawianym tomie utworów fortepianowych Elsnera, tak aby przynajmniej w pewnym stopniu znalazły one miejsce w procesie dydaktycznym (także utwory na cztery ręce), w szkołach muzycznych, w analizie i nagraniach studyjnych. Jesteśmy to winni Elsnerowi.

Irena Poniatowska
Warszawa

⁶ Bydgoszcz 2008.

⁷ Zbiór, obok kompozycji Elsnera, zawiera za to m.in. utwory Antoniego Weinerta, Józefiny Weinert, Tomasza Grema, Seweryna Tyszkiewicza, Macieja Kamińskiego. Wszystkie publikowane były w serii *Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich*.

Archiwalne zeszyty „Muzyki”

www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/czasopisma
isnydawnictwo@ispan.pl
