

mujemy analizę i wiarygodne przedstawienie Wodiczki jako kreatywnego organizatora życia muzycznego, z drugiej – sylwetkę nowoczesnego dyrygenta świadomie kształtującego profil repertuarowy prowadzonych przez siebie zespołów i instytucji. Takie pole działalności wymaga zarazem odniesienia się do szeregu kwestii, jakie płyną ze strony dynamicznej współczesności muzycznej, jak i obszaru uwarunkowań pozamuzycznych, zwłaszcza społecznych i politycznych. Praca daje kompleksowy obraz aktywności Wodiczki, przedstawia ją w orbicie licznych i złożonych uwikłań właściwych dla realiów kultury w Polsce powojennej. Zalety pracy to także będąca rezultatem wnikliwości, dociekliwości i skrupulatności autora, bogata i umiejętnie wykorzystana warstwa faktograficzno-dokumentacyjna oraz niezmiernie cenne kontekstowe referowanie kolejnych zagadnień.

W szerszej perspektywie praca prowadzić może do rozważenia – wykraczających poza jej zakres, ale niejako przez nią *implicit*e sugerowanych – kwestii ogólnych i uniwersalnych, swoistej „teorii” funkcjonowania profesji dyrygenckiej: relacji dyrygenta wobec każdorazowo oddziałujących realiów danego miejsca i czasu oraz sytuacji kultury muzycznej, w których przyjdzie mu działać, odnajdywania się w ich złożoności i jednocześnie realizowania własnych koncepcji artystycznych, stosunku do prowadzonych przez dyrygenta zespołów czy propozycji repertuarowych spełniających oczekiwania czy realizujących powinności wobec słuchaczy itd. Do tego rodzaju wątków – niezmiennie aktualnych – lektura pracy wnosi z pewnością nowe elementy i przemyślenia.

Rafał Ciesielski

Uniwersytet Jagielloński

JAN STEFANI, WOJCIECH BOGUSŁAWSKI, CUD MNIEMANY, CZYLI
KRAKOWIACY I GÓRALE / THE SUPPOSED MIRACLE OR CRACOVIANS
AND HIGHLANDERS, WYD. ADAM TOMASZ KUKLA

Kraków 2019 (= *Dzieła Wszystkie Jana Stefania / The Complete Works of Jan Stefani*, t./vol. I) Polskie Wydawnictwo Muzyczne, ss. XLI + 408. ISMN 979-0-2740-1856-6

Opery Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefania oraz jej znaczenia dla polskiej muzyki, literatury i teatru przedstawiać nie trzeba – pozostaje ona jednym z tych rzadkich dzieł, których bezpośredni wydzźwięk społeczny i natychmiastowe, bezprecedensowe powodzenie sceniczne nie wykluczały artystycznej wartości i długotrwałego oddziaływania, a w końcu nieusuwalnego wpisania się w tradycję narodowej kultury. Pierwsza edycja źródłowo-krytyczna *Cudu* (czy na pewno „mniemanego” – o tym dalej) oparta na autograficznym przekazie partytury jest niewątpliwym powodem do radości, niewolnej wszakże od refleksji: czy fakt, iż dostajemy ją do rąk

dobrze ponad pół wieku po pierwszym, a półtorej dekady po drugim już podobnym przedsięwzięciu dotyczącym literackiego współczynnika dzieła¹, nie pozostaje w pewnym związku z dostrzegalną dysproporcją uwagi poświęcanej dotychczas utworowi przez polskich literaturoznawców i teatrologów z jednej, historyków muzyki zaś z drugiej strony?

¹ Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiacy i Górale*, wyd. Mieczysław Klimowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005; Wojciech Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, wyd. Stanisław Dąbrowski, Stefan Straus, Wrocław 1956 (oba wydania w serii *Biblioteka Narodowa*, Seria I).

Dwujęzyczne wydanie autorstwa Adama Tomasza Kukli prezentuje się imponująco zarówno pod względem estetycznym jak i merytorycznym, w eleganckiej, wysokiej jakości formie wydawniczej mieszcząca wszystko, co edycja źródłowo-krytyczna zawierać powinna: obszerny wstęp monograficzny streszczający znane nam informacje o życiu Stefaniego, jego twórczości operowej, genezie i charakterystyce dzieła (może szkoda tylko, iż zrezygnował autor z relacji o dalszym scenicznym funkcjonowaniu dzieła – przynajmniej we Lwowie w roku 1796 i po powrocie Bogusławskiego do Warszawy), doskonałej jakości zdjęcia fragmentów źródła, wyczerpujący komentarz krytyczny z zasadami edycji i szczegółowym wykazem korektur, bibliografię, przede wszystkim zaś niezwykle przejrzyste i estetycznie podany tekst nutowy przeplatany odpowiednimi fragmentami tekstu mówionego – wedle formuły znanej z partytur drukowanych w epoce (głównie paryskich), a stąd pozostającej najbardziej pożądanym, nawet jeśli nie zawsze osiągalnym wzorcem dla współczesnych wydań naukowych.

Odnosnie do zasadniczych założeń wydania wysunąć należałoby może jedną tylko uwagę. Jeśli intencją dwujęzycznej formy było udostępnienie utworu niepolskiemu odbiorcy, być może należało zastanowić się nad uzupełnieniem edycji tłumaczeniem całości libretta (tłumaczenie takie powstało przecież zresztą ostatnio na użytek nagrania płytowego NIFC z 2019 r.², pozostającego w pewnym związku z edycją). Jest to rozwiązanie stosowane obecnie dość często, szczególnie oczywiście w przypadku dzieł stworzonych w językach niekonferencyjnych. Edycja *Krakowiaków* Kukli wespół z wydanym nieco wcześniej *Królem Łokiet-*

kiem Józefa Elsnera³ (tu brakowi tłumaczenia libretta zaradziła w jakiejś mierze obecność angielskiego synopsisu) stanowią przedsięwzięcia przełomowe, torujące zapewne drogę kolejnym naukowym edycjom istotnych polskich dzieł operowych czekających jeszcze na wydania źródłowo-krytyczne; także z myślą o przyszłych projektach kwestię tę warto więc poddać pod dyskusję – zakładając, iż dwujęzyczność wydań skutkować ma ich rzeczywistą użytecznością dla niepolskiego odbiorcy, nie zaś pozostać jedynie atutem podnoszącym rangę publikacji we wnioskach o finansowanie i ewaluacyjnych statystykach.

Z obszernego wstępu monograficznego sprostowania wymaga jedynie krótki akapit (s. XXVI–XXVII) zaliczający *Cud* do gatunku komediooper. Autor odwołuje się przy tym do *Dykcjonarzyka teatralnego* z 1808 r., imputując jego autorom (Ludwikowi A. Dmuszewskiemu i Alojzemu Żółkowskiemu ojcu) uznawanie komediooperę za podgatunek opery, choć intencją odróżnienia opery, „w której aktorowie [...] śpiewają, lub przez połowę mówią a przez połowę śpiewają” od „vice-opery” to jest „komedii pieśniami przerywanej” wydaje się oczywista. Należy przy tym zważyć, iż tę żartobliwą lecz jednak jednoznaczną definicję stworzył najprawdopodobniej sam Ludwik Adam Dmuszewski, twórca komediooperę jako bezpośredniego przeszczepienia na grunt warszawski francuskiej *comédie en vaudevilles* (co w *Dykcjonarzyku* otwarcie się przyznaje). Odrębność komediooperę od opery komicznej, podobnie jak fakt jej powstania dopiero w początkach XIX w., w polskiej muzykologii i teatrologii praktycznie nie podlega dyskusji, choć, niestety, posługiwanie się tym terminem w nieprecyzyjnym

2 *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, Collegium Vocale 1704, Collegium 1704, Václav Luks, NIFCCD 080-081 (NIFC 2019).

3 Józef Elsner, *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki, opera w dwóch aktach / opera in two acts, libretto / libretto by Ludwik Adam Dmuszewski*, wyd. / ed. Grzegorz Zieziula, Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia, Seria E: Opera selecta).

sensie opery komicznej, komicznej jednoaktówki muzycznej lub po prostu odpowiednika niemieckiego singspielu spotkać można w literaturze nadal dość często⁴.

Nie budzą żadnych wątpliwości podstawowe decyzje edytorskie dotyczące wyboru źródeł – nie dysponujemy dziś żadnym przekazem o wartości chociażby z grubsza porównywalnej do autografu Stefaniego przechowywanego w zbiorach Biblioteki, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, który stanowił zasadniczo jedyną podstawę edycji, trudno też o jakiegokolwiek kontrargumenty dla zaczerpnięcia tekstu muzycznego nieobecnej w tym autografie uwertury z mocno późniejszego odpisu, tym bardziej, że, jak zaznacza Kukła (s. 353), w pełni zgadza się on z opisem uwertury podanym przez Maurycyego Karasowskiego⁵.

Tekst nutowy podany jest niezwykle przejrzysto i dokładnie, a przy tym praktycznie pozbawiony usterek⁶ – nie ujmując niczego staranności redaktora, warto zauważyć, iż jeszcze w fazie przygotowania wydanie stało się podstawą aż dwóch wykonani, co zawsze sprzyja tego rodzaju nieskazitelnosci⁷. Dyskusyjność niektórych decyzji dotyczących uzupełnienia i korekty umiejscowienia oznaczeń artykulacyjnych i dynamicznych jest niestety w przypadku większości partytur z tego czasu nieunikniona – niedokładna, a w przypadkach łuków często arbitralna pisownia z reguły nie po-

zwala na wypracowanie całkowicie spójnych i zadowalających rozwiązań, dlatego i tu, praktycznie rzecz biorąc, trudno cokolwiek omawianej edycji zarzucić⁸.

Kilka specyficznych, drobniejszych rozwiązań tej generalnie godnej dużego uznania edycji wymaga jednak dyskusji. I tak, po pierwsze, wydaje się, iż pewne zastrzeżenia wysunąć można w stosunku do kwestii związanych z zapisem i interpretacją tożsamości głosów w numerach chóralnych. W numerze I.5 trzygłosowy chór zapisano w trzech kluczach sopranowych (wedle kluczy mamy więc układ głosów SSS), w ten łączny sposób podając zarówno zwrotki śpiewane przez chór żeński (nieparzyste), co i męski (parzyste); chór Górali (I.8) złożony jest z dwóch głosów żeńskich zapisanych na jednej pięciolinii w kluczu sopranowym oraz jednego głosu męskiego zapisanego w kluczu basowym (a więc układ SSB); w „finale” I aktu (I.12) mamy dwa chóry czterogłosowe, każdy z dwoma głosami żeńskimi na jednej pięciolinii (klucz sopranowy), oraz dwoma męskimi na oddzielnych pięcioliniach z różnymi kluczami (układ SSTB); dopiero po drugiej cavatinie Bardosa (II.3) chóralna odpowiedź Krakowiaków zapisana jest w niebudzącej wątpliwości postaci czterech oddzielnych linii wokalnych z kluczami SATB. Kukła w każdym przypadku rozpisuje chór czterogłosowy z udziałem altu (w przypadku I.5 SSA / TTB), co wymagałoby chyba wyraźnego odnotowania i uzasadnienia – w ówczesnej operze kręgu wiedeńskiego zapis chóru bez głosu nominalnie altowego (STB, SSTB, SSTTB) był co najmniej równie często używany, jak wyjście alternatywne (np. w zachowanych operach Elsnera nieco częściej znajdziemy układy bez głosu altowego niż z nim), zaś jednorazowe użycie danego klucza nie zawsze

4 Zob.: Jakub Chachulski, „Opera komiczna – komedioopera – melodramat. O gatunkach muzyki scenicznej w twórczości Józefa Elsnera”, w: *Długi wiek XIX w muzyce: pytania – problemy – interpretacje*, red. Małgorzata Sułek i Grzegorz Zieziula, Warszawa 2020, s. 19–24.

5 Wspomniane źródła przechowywane są pod sygnaturami odpowiednio R. 1663 14/op i R. 1663 14a/op.

6 Jedyne błęd, na jaki udało się natrafić autorowi recenzji, znajduje się w t. 10 numeru I.1 (s. 27), partia drugich skrzypiec: trzecia ósemka to *g*, nie *b* (tak w autografie).

7 Inscenizacja Opery Wrocławskiej z 2018 r. oraz nagranie płytowe wspomniane w przyp. 1.

8 Choć nie budzi raczej wątpliwości t. 4 nr I.1 (s. 26): *forte* w basie powinno pojawić się dopiero na trzecią, nie drugą nutę (w autografie wpisano je jeszcze dalej): kadencja pozostaje w *piano* – dopiero po niej, przedtaktowo, pojawia się dramatyczny przerywnik smyczków unisono.

musiało implikować określenie rodzaju głosu (sopranowa – w dzisiejszej nomenklaturze mezzosopranowa – partia Herminy z Elsnerowskich *Amazonek* w triu z pierwszego numeru opery zapisana jest w kluczu altowym). Szczególnie w I.12 niższy głos żeński sprawia wrażenie raczej sopranu drugiego niż altu. Tak czy inaczej, lakoniczna deklaracja Kukli, iż oznaczenia nazw głosów chóralnych (przez Stefaniego w ogóle nie używanych) dokonano „na podstawie zastosowanych przez kompozytora kluczy” (s. 355), wprowadza odbiorcę w błąd – tym skuteczniej, że oryginalne klucze nie są podawane na początku numerów. Faktycznie dokonano ekstrapolacji wniosków płynących z zapisu numeru II.3 na wszystkie pozostałe chóry.

O ile zaznaczona powyżej kwestia ma – można by rzec – dość teoretyczny charakter, nieporozumieniem o namacalnych konsekwencjach jest brak nazw głosów chóralnych w oznaczeniach partii końcowych numerów obu aktów – I.13 i II.9. W autografie rzeczywiście widnieją tam jedynie imiona śpiewających z chórem postaci (SI: Basia; SII: Dorota; T: Stach i Jonek; B: Bardos (I.13) lub Bryndas (II.9)), jednak oznaczenie „Coro Krakowiaków” i „Coro” świadczy niezbicie, iż chodzi o cały chór; i jest to o tyle oczywiste, że i w innych numerach udział chóru oznaczany bywa jedynie ogólnym „Coro” w tytule (np. II.3). Zachowanie określeń „Coro” dla numerów oznaczonych w partyturze jako wykonywane przez kwintet solistów jest mocno dezorientujące. Zaznaczymy przy okazji, iż użyte klucze i przyporządkowanie postaci do głosów chóralnych powiększają o dalsze dwa przewagę zapisów skłaniających do interpretacji niższego głosu żeńskiego jako sopranu II, nie altu.

Szkoda, iż autor edycji nie podjął się choć trochę dalej posuniętej interpretacji, klasyfikacji i selekcji zawartych w partyturze bardzo licznych nieautograficznych adnotacji. Jak dowiadujemy się z komentarza edytorskiego, wszystkie je milcząco

pominięto, w wykazie korektur umieszczając jedynie te podające alternatywne wersje tekstu słownego (s. 356). To rzeczowe kryterium okazuje się jednak mało funkcjonalne, gdy „alternatywnymi wersjami tekstu” stają się dla autora edycji zarówno ewidentnie późniejsze modyfikacje i nowe wersje tekstu śpiewanego, jak i umieszczane dla orientacji dyrygenta – w kilku etapach, sądząc z wyglądu zapisów – fragmenty tekstów mówionych. Brak opisu poszczególnych adnotacji podawanych w wykazie korektur (choćby rozróżnienia na ołówkowe, atramentowe i wpisane kredką) skutkuje zagubieniem swoistości poszczególnych warstw, a sporadycznie prowadzi nawet do odnotowania jako jednego zapisu dwóch różnych, ewidentnie różnego pochodzenia adnotacji⁹. W opracowywanym źródle uwagę zwraca przede wszystkim spójna warstwa zapisów tworzących kompletny system dyrygenckich „punktów orientacyjnych”, podająca zawsze dwie kwestie (zdania lub ich fragmenty) bezpośrednio poprzedzające rozpoczęcie poszczególnego numeru, wraz z używanymi znakami suflerskimi lub reżyserskimi – w tym przypadku przekreślonym kółkiem (jednym po pierwszej, dwoma po drugiej z podawanych kwestii). Pytanie o przynależność tej warstwy do oryginalnej części rękopisu wydaje się zasadne, a na pewno warto byłoby rozważyć – czego Kukla *explicito* nie czyni – czy wpisów tych nie należałoby uznać za istotną przesłankę w kwestii wyboru źródła tekstu dialogów mówionych, nie zaś podawać jedynie jako „alternatywne wersje”.

Choć niewłaściwe byłoby ganić autora za stosowanie się do przyjętych założeń, trud-

9 Na początku nr. I.8 mamy w autografie atramentowy zapis podający fragment didaskaliów: „student odchodzi [dwa przekreślone kółka]”, po czym późniejszy dopisek kredką podający ostatni fragment tekstu mówionego „a z niczem odprawić”; komentarz krytyczny Kukli (s. 367) podaje jednakże oba zapisy jako jedną całość: „student odchodzi, a z niczem odprawić”.

no nie zauważyć, iż, pomijając bez komentarza nieautorskie wpisy, usuwa Kukła ślady najprawdopodobniej oryginalnej koncepcji z początku ostatniego numeru I aktu: dłuższy wstęp instrumentalny następował zaraz po odpłynięciu Bardosa łodzią (końcówka rozmowy studenta z pastuchem podana nad początkiem numeru), a więc towarzyszyć miał wpadaniu na scenę „mnóstwa Krakowiaków z widłami, cepami, kosami [etc.]” i organistą Miechodmucha na czele (sc. 17), zatrzymanie muzyki na fermacie przeznaczone było dla krótkiej oracji tego ostatniego („Gdzież są te wyrodki...”), po czym na tle na nowo podjętej muzyki na scenę wpadali pozostali Krakowiacy (Stach, Jonek itd., sc. 18) i wszyscy razem podejmowali chóralny śpiew „Nuże, bracia...”. Świadczą o tym właśnie „nieautorskie” zapiski z taktu z fermatą (t. 14): dwa dopiski „prosa” i „proza” oraz końcówka kwestii Miechodmucha. Pół biedy jeszcze, gdyby komentarz edytorski (s. 370) pozwalał zorientować się w sytuacji, niestety przez pomyłkę lokuje on zapis słów Miechodmucha na t. 1–3 (adnotacje „prosa” i „proza” pominięto), usuwając z edycji jakiegokolwiek ślady funkcji dramatycznej obszernego orkiestrowego wstępu i następującej po nim fermaty.

I tu dochodzimy wreszcie do kwestii decyzji edytorskich związanych z literackim współczynnikiem utworu – najbardziej problematycznych i wymagających najszerzej dyskusji, na którą brak tu miejsca. Kwestie te podjąłem szerzej – stawiając całą sprawę w kontekście obszernej dyskusji tekstologicznej nad librettem *Cudu* i wysuwając pewne hipotezy dotyczące datacji partytury – w artykule „Autograf Jana Stefaniego i nowa edycja muzyczna *Krakowiaków i Górali*. Jeszcze raz o sytuacji tekstologicznej opery” (*Pamiętnik Teatralny* 70 (2021) nr 2, w druku).

Dość powiedzieć, że decyzja o włączeniu do edycji tekstu mówionego i nieistniejących w partyturze zwrotek z wersji lwowskiej wydaje się co najmniej wątpliwa, zważywszy na brak w partyturze jakichkolwiek tekstów

(decydujący jest tu nr I.11) uważanych przez badaczy libretta za wynik działań cenzury lwowskiej, charakterystycznych dla tego źródła¹⁰. Rozczarowuje niewielki stopień wykorzystania dotychczasowych badań historycznych i filologicznych, które zaowocowały wspomnianą edycją Klimowicza z 2005 r.; emblematyczny jest tu już użyty tytuł, ignorujący ustalenia teatrologów („kariera tytułu *Cud mniemany* – pisze pierwszy z badaczy – rozpoczyna się od przedstawienia lwowskiego z 1796 roku i jest związana z cenzurą zaborczą¹¹”), i nie mający podstawy w oryginalnej warstwie źródła użytego jako podstawa edycji (nie zawiera ona w ogóle tytułu). Wydanie Klimowicza przywraca dziełu oryginalne brzmienie tytułu tj. *Cud, albo Krakowiaki i Górale*¹²; zignorowanie próby ostatecznego ustalenia wersji tytułu przez niekwestionowany autorytet badań nad literaturą polskiego wieku światła, próby wspartej przy tym powagą renomowanej polskiej serii wydawniczej, wymagałoby przynajmniej uzasadnienia czy chociaż odnotowania, których jednakże w edycji Kukli nie znajdziemy.

To muzykologiczne zawężenie perspektywy edycji widać także w braku jakiegokolwiek komentarza do pewnych niespójności tekstów mówionych i didaskaliów z elementami partytury: włączenia Bardosa do śpiewu końcowego chóru pierwszego aktu (s. 211–212), podczas gdy wedle libretta odpłynął był on już z miejsca akcji, czy nieodnotowania w partyturze instrumen-

¹⁰ Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971, s. 114–136.

¹¹ Mieczysław Klimowicz, „Wstęp”, w: Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, wyd. Mieczysław Klimowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005, s. XXXVII–XXXVIII; J. Got, *Na wyspie Guaxary*, s. 118–119.

¹² Oryginalny tytuł podają przede wszystkim: drukowany w Warszawie w 1794 r. zbiór arii *Rozrywka w smutku, Dzieje teatru narodowego* Bogusławskiego i druk berliński *Krakowiaków* z 1843 r., zob.: M. Klimowicz, „Wstęp”, s. LXXXIII.

tów obecnych wedle didaskaliów na scenie – kapeli góralskiej z drumą, piszczałkami, trąbą i bębniem (s. 130) czy grających marsza weselnego dud (s. 93).

W zakreślonych sobie granicach „czysto muzycznej” edycji praca Kukli wypada bardzo korzystnie – ze wskazanymi wyżej zastrzeżeniami, faktycznie marginalnymi, choć fatalną mocą specyfiki tekstu recenzyjnego wyrosłymi tu na plan pierwszy. Niemniej, zasadne pozostaje pytanie, czy edycja dzieła operowego (i to o takiej randze) nie

winna spełniać bardziej interdyscyplinarnych wymagań. Choć nie ulega wątpliwości, iż muzyczny współczynnik dzieła przekazany został odbiorcy kompetentnie i wiarygodnie, wymowa autograficznej partytury jako dokumentu literackiego i teatralnego pozostaje jednak w dużej mierze wciąż jeszcze do odczytania.

Jakub Chachulski

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

JÓZEF ELSNER, KRÓL ŁOKIETEK, CZYLI WIŚLICZANKI. OPERA W DWÓCH AKTACH. LIBRETTO LUDWIK ADAM DMUSZEWSKI, WYD. GRZEGORZ ZIEZIULA

Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia. Seria E: Opera selecta)

Instytut Sztuki PAN, ss. 527. ISBN 978-83-65630-84-1

Od czasu wydania w 1957 r. monografii Józefa Elsnera autorstwa Aliny Nowak-Romanowicz i opracowań na jego temat opublikowanych w 2013 r. (m.in. praca zbiorowa pod red. Remigiusza Pośpiecha) objaśnione zostały szczegóły jego biografii i główne nurty wielorakiej aktywności muzycznej; opisano przede wszystkim utwory religijne, lecz nie dokonano pogłębionej i kontekstowej prezentacji pozostałej twórczości kompozytora, a zwłaszcza obfitej i różnorodnej pod względem gatunkowym muzyki scenicznej. W kilku artykułach problematykę pojedynczych utworów tego typu poruszali: Danuta Idaszak (1980), Alina Żórawska-Witkowska (2005), Jakub Chachulski (2019), Michał Jagosz (2020)¹.

Podjęcie się wieloaspektowej charakterystyki wszystkich dzieł muzycznych Elsnera oraz włączenie ich do repertuaru aktualnych i historycznie kompetentnych praktyk muzycznych umożliwia bowiem przede wszystkim systematyczna praca badawczo-edytorska finalizowana źródłowo-krytycznymi wydaniem partytur jego dzieł. Takie kroki w polskiej muzykologii zostały już poczynione. Od 2006 r., od opublikowania partytury *Nieszporów* Elsnera przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w serii *Muzyka Jasnogórska. Musica Claramontana*², ukazały się

nionego singspielu Józefa Elsnera”, *Muzyka* 64 (2019) nr 3, s. 99–109; Jakub Chachulski, „Zły smak i gminna przesada». Kilka uwag o muzyczno-dramatycznej konstrukcji opery *Sultan Wampum* Józefa Elsnera na tle oryginalnego libretta Augusta von Kotzebue”, *Muzyka* 64 (2019) nr 4, s. 3–36; Michał Jagosz, „Odpis hymnu Nurakina «O ty! Co równie znędzniałym» z melodramatu *Iskabar, król Guaxary* Józefa Elsnera odnaleziony w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej”, *Muzyka* 65 (2020) nr 1, s. 119–125.

2. Kraków 2006, wyd. Hubert Prochota.

¹ Zob.: Danuta Idaszak, „Wąwozy Sierra Morena – opera Józefa Elsnera ze zbioru florenckiego”, *Pagine* 4 (1980), s. 309–323; Alina Żórawska-Witkowska, „Historia w operze, czyli postacie władców w operach *Jadwiga, królowa polska* Karola Kurpińskiego (1814) oraz *Król Łokietek* Józefa Elsnera (1818)”, *Muzyka* 50 (2005) nr 3, s. 57–88; Jakub Chachulski, „Fragment zagi-