

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 wyrosły 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

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-

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.

Deux Polonaises à grand orchestre w Wydawnictwie Horizon³, natomiast w l. 2016–19 pięć tomów edycji Instytutu Sztuki PAN *Monumenta Musicae in Polonia*, serii E: *Opera selecta*. Obejmują one utwory fortepianowe, msze (łacińskie i polskie), pieśni i katalog tematyczny⁴ oraz recenzowanego tu *Króla Łokietka*.

Nazwisko Józefa Elsnera (1769–1854) za jego życia i dość długo po śmierci, co najmniej do przełomu XIX i XX w., było kojarzone z muzyką sceniczną. W okresie zaraz po II wojnie światowej był natomiast rozpoznawalny przede wszystkim jako nauczyciel Fryderyka Chopina, w mniejszym stopniu innych polskich kompozytorów urodzonych między 1800 a 1816 rokiem. Cechą znamieną ich wszystkich, poza Ignacym Feliksem Dobrzyńskim, jest to, że oni – Józef Nowakowski, Józef Krogulski, Edward Wolff – nie spełnili życzenia swojego pedagoga, które być może wysunął nie tylko wobec Chopina. Sam nauczyciel miał przecież na polu teatralno-operowym duże doświadczenie technicznokompozytorskie, praktyczno-dyrygenckie i organizacyjne, uzyskane w l. 1791–1824. Może uczniowie w niewielkim stopniu znali różnorodną muzykę sceniczną swojego mistrza, a może on w trakcie lekcji nie podejmował kwestii dotyczących takiej twórczości. Tego rodzaju pytania nasuują się wprost, zwłaszcza obecnie, kiedy na podstawie wydanego w 2019 r. i opracowanego przez Jakuba Chachulskiego drugiego tomu katalogu tematycznego utworów

3 Kraków 2014, wyd. Mirosław Płoski.

4 Józef Elsner, *Utwory fortepianowe / Piano Work*, wyd. / ed. Jerzy Morawski, Warszawa 2016; Józef Elsner, *Msze op. 26, 35, 42, 62, 75 / Masses Opp. 26, 35, 42, 62, 75*, wyd. / ed. Jadwiga Jasińska, Warszawa 2017; Józef Elsner, *Pieśni / Songs*, wyd. / ed. Małgorzata Sieradz, Tomasz Chachulski, Warszawa 2018; Józef Elsner, *Katalog tematyczny utworów / A Thematic Catalogue of the Works*, cz. / part II: *Utwory świeckie / Secular Music*, przygotował / prepared by Jakub Chachulski, Warszawa 2019.

Józefa Elsnera wiemy, że jego dorobek w zakresie autonomicznych dzieł operowych był duży. Obejmuje trzydzieści sześć dzieł, z których dziesięć zachowało się w pełnej postaci, pięć tylko z przekazem partii muzycznej, sześć we fragmentach, lecz do tychczas żadne z nich nie zostało w całości i w wersji wokально-orkiestrowej wydane. Po dwustu latach od premiery jednego z takich utworów Elsnera pionierskiego zadania odważnie podjął się Grzegorz Zieziula. Odwagi dodawało mu z pewnością doświadczenie wyniesione z pracy nad literackim i muzycznym materiałem do wydania partytury *Goplany* Żeleńskiego, zwieńczonej naukowo-edytorskim sukcesem w 2016 roku.

W ramach wspomnianej źródłowo-krytycznej serii edytorskiej IS PAN (red. naczelna Barbara Przybyszewska-Jarmińska), jakże istotnej dla poznania historii muzyki polskiej, Grzegorz Zieziula przygotował wydanie opery Józefa Elsnera pt. *Król Łokietek, czyli Wisliczanki* z librettem Ludwika Adama Dmuszewskiego, której prapremiera odbyła się 3 IV 1818 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie. Pierwodruk wyłącznie libretta ukazał się w 1821 r. we Wrocławiu. Już przytoczone powyżej fakty są przesłanką na rzecz doniosłości recenzowanego dokonania wydawniczego. Pozostałe, i moim zdaniem najważniejsze, argumenty za wysoką wartością edycji przedstawiam poniżej.

Wydanie pełnej partytury *Króla Łokietka*, w porównaniu z analogicznymi zadaniami w odniesieniu do innych polskich oper z XIX w., nastręczało szczególne trudności. Wymagało, jak określił swój cel badawczo-edytorski Zieziula, „scalenia w jedną spójną całość muzyki i współczynnika literackiego w jego postaci integralnej (wraz z tzw. tekstem mówionym i obszernymi didaskaliami nieobecnymi w rękopisie partytury)” (s. 40). Do 2019 r. taka forma wokально-słowno-instrumentalnej partytury nie istniała.

Poza, rzecz można, standardową koniecznością zgromadzenia i krytyki rozproszonych źródeł muzycznych i literackich, nie-

odzwone było dokonanie wnikliwej analizy filologicznej zachowanych testów – muzycznego i słownego, co wydawca pieczęlowicie uczynił. W sumie krytyczne omówienie objęło w zakresie źródeł muzycznych jedno podstawowe (autograf), sześć pomocniczych i trzy przekazy o drugorzędnym znaczeniu, natomiast w stosunku do libretta – jedno źródło podstawowe (pierwodruk), trzy pomocnicze i jedno drugorzędne. Źródła zostały dobrze zhierarchizowane i szczegółowo scharakteryzowane pod względem ich cech fizycznych i treściowych, z uwzględnieniem m.in. kwestii datowania, dedykacji, proveniencji, ich aktualnej lokalizacji, określenia stopnia przydatności dla rekonstrukcji zapisu partyturowego utworu wodewilowego.

Rzeczowe i prawidłowe wnioski wyciągnięte z tych różnego typu analiz rozmaitego rodzaju przekazów (co poświadczają poza cechami edycji partytury m.in. komentarz krytyczny i wykaz korektur), nie mogły być jednak wystarczające, aby urzeczywistnić założone scalenie partytury. Faktycznie pomocną okazała się również skrupulatna analiza sposobu ukształtowania przebiegu dramaturgiczno-muzycznego opery, funkcji czynnika tanecznego, koncepcji całości formalnych – instrumentalno-wokalnych czy ponadto pantomiczno-baletowych, których schematy poglądowe ujęte w tabelach zamieścił Zieziula w komentarzu krytycznym (s. 478, 489). Unaocniają one i jednocześnie wspierają jego decyzje edytorskie, a zarazem wraz z informacjami podanymi we wstępie oraz w streszczeniu libretta są cennym objaśnieniem warsztatu kompozytorskiego Elsnera.

Trzeba podkreślić, że analiza różnych aspektów dramaturgiczno-muzycznych i owych form została ugruntowana w wiedzy o gatunkach muzyki scenicznej XVIII–XIX w., związanej z tym terminologią, a przede wszystkim oparta na znajomości specyfiki wodewilu i wyczeniu na płynność używanych przez kompozytorów, pisarzy i instytucje teatralne określeń: opera (*seria*, *buffa*,

mezzo stilo), singspiel, komedioopera, operetka. Ponadto wydawca sprecyzował inne terminy, które odnosi do elementów elsnerowskiego wodewilu: chór baletowy/wodewilowy *choeur dansés*, dialogi mówione/*dialogues parlés*. Zieziula jako pierwszy w historiografii muzyczno-teatralnej proponuje rzeczowe, przekonujące objaśnienie cech gatunkowych dzieła Elsnera–Dmuszewskiego jako utworu wodewilowego, nie pomijając kwestii mieszania przez twórców konwencji wodewilowej z operową.

W postępowaniu badawczo-edycyjnym okazało się jednak, że mimo poczynienia opisanych już przeze mnie „milowych” kroków dopiero pogłębiony namysł zarówno nad wystawienniczymi praktykami teatralno-operowymi epoki Elsnera, jak i zwyczajami oraz rzeczywistymi możliwościami niektórych scen teatralnych mógł przynieść istotne wskazówki, lub związane z nimi hipotezy umożliwiające stworzenie partyturowej jedni. Ślady praktyk teatralnych lub transkrypcyjnych figurują m.in. w pierwodruku libretta, na jego rękopiśmiennym egzemplarzu sufflerskim z ok. 1873 r., na rękopiśmiennym wyciągu fortepianowym (półautograf) z lat czterdziestych/pięćdziesiątych XIX wieku. Pewne drobne przesłanki dla rozwiązań interpretacyjnych istniejące w przekazach prasowych na temat scenicznych realizacji *Wisliczank* w polskich teatrach w XIX w., wykorzystane w mniejszym stopniu. Moim zdaniem, oryginalność recenzowanej koncepcji edytorskiej opery Elsnera–Dmuszewskiego polega właśnie na potraktowaniu wszystkich historycznych przekazów muzycznych, literackich i piśmienniczych, jako dokumentów społecznego „życia” tego wodewilowego dzieła.

Bez wątpienia, ważnym składnikiem dokonanej przez Grzegorza Zieziulę charakterystyki cech *Króla Łokietka* jest podjęcie kwestii posłużenia się przez Elsnera w obydwu aktach cytataami – autocytataami i z dzieł innych autorów, czy użyciem znanej pieśni

kościelnej oraz narodowej (wszystkie zidentyfikowane, s. 13, 489) – problematyki ujętej w perspektywie logiki muzyczno-teatralnej, z odczytaniem konotacji semantycznych i symbolicznych w scenie „Snu Hinkona”. Nie zostało też pominięte zagadnienie stylizacji gwarowych i archaizacji obecnych w librecie, co prawda niezbyt licznych, lecz współtworzących „ludową” aurę wodewilu. Historia opowiedziana w treści utworu, postaci polskich królów, udziału ludu, orszaki bohaterów Rzeczypospolitej, zasłużonych literatów i uczonych oraz znaczny udział w muzyce dzieła Elsnera–Dmuszewskiego „narodowych” tańców i rytmów tanecznych krakowiaka, mazura, poloneza, to czynniki dobrze scharakteryzowane przez autora opracowania. Po lekturze jego analiz, komentarzy i odczytaniu dzisiaj tekstu samej partytury, nie mamy wahań, aby w pełni przyznać muzykologowi rację, że – jak sam napisał we wstępie – „w dziejach polskiej twórczości operowej *Król Łokietek* odegrał doniosłą rolę, co więcej, że w I połowie XIX w. stał się wzorcem opery narodowej” (s. 12). Na rzecz akceptacji takiego poglądu przemawiają również sposoby odczytania tego utworu, przejawiające się w dziewiętnastowiecznej praktyce teatralnej przez wprowadzanie do jego poszczególnych realizacji tzw. żywych obrazów, które intensywnie wzmagają wymowę narodowo-patriotyczną wodewilowych spektakli.

W zakresie recepcyjnego pola *Króla Łokietka* kieruję do Grzegorza Zieziuli kilka drobnych uwag lub pytań czy uzupełnień.

Myślę, że współcześni nam miłośnicy twórczości Niccola Paganiniego i jego popularnej *Sonaty „Varsavia”* z wdzięcznością przyjmą odesłanie do niej, jako przykładu recepcji polskiej narodowej opery *Król Łokietek*. Włoski wirtuoz użył bowiem tematu mazurka *Parobczaki od Potańca* z jej drugiego aktu. Szkoda jednak, że kompetentny wydawca opery Elsnera, stwierdzając, że w czasie koncertów Paganiniego w Warszawie od maja do 14 VII 1829 r. opera ta od

dawna nie była już grana, nie postawił hipotezy, za jakim osobowym i/lub partyturowo-transkrypcyjnym pośrednictwem mógł się zapoznać z melodią *Parobczaków* sławny genueńczyk.

Na poplecznika swojej tezy o wzorcu opery narodowej, uobecnionym w wydanej operze Elsnera, wybrał Grzegorz Zieziula innego ze swoich ulubieńców, dobrze mu znanego Władysława Żeleńskiego. Oczywiście, to historyczny autorytet, ale cytując jego opinię za pracą Józefa Reissa z 1936 r., współczesny nam badacz nie poszukiwał jej pierwotnego źródła, nie określił roku i okoliczności jej sformułowania. Nie znalazłam również informacji i w konsekwencji też wyjaśnienia, dlaczego w anonsach niektórych scenicznych realizacji opery Elsnera, np. we Lwowie (1845, 1862, 1894) i Krakowie (1863–64, 1866, 1873–75, 1877) podawano, że jest to „opera w 3 aktach” a nie w dwóch (Lwów 1825, Kraków 1820, Warszawa 1831)⁵. Takie rozbieżne informacje figurują przecież nawet na afiszach reprodukowanych w wydanej partyturze jako materiał ilustracyjny.

Wartym odnotowania jest pojawiający się od lat sześćdziesiątych XIX w. casus podkreślenia w anonsach i afiszach spektakli *Króla Łokietka* np. w Krakowie (1863, 1864, 1866, 1877) i Lwowie (1894), że jest to „opera narodowa”. Ważna ze względu na kontekst historyczny i wymowę symboliczną przedstawień *Wisliczanek* byłaby, moim zdaniem, odpowiedź na pytanie, kiedy rozpoczął się zwyczaj włączania doń żywych obrazów. Mogę jednak wskazać więcej, poza jednym przytoczonym przez Zieziulę, przykładów

5 Zob. w partyturze ilustracje nr 4–8. Por. anonse i recenzje w: *Gazeta Krakowska* 27 (1820) nr 77 z 24 IX, s. 12, nr 78 z 27 IX, s. 12, nr 82 z 11 X, s. 12; *Czas* 16 (1863) nr 61 z 15 III, s. 4, nr 95 z 26 IV, s. 4, 19 (1866) nr 54 z 6 III, s. 4, 27 (1874) nr 79 z 8 IV, s. 1, 30 (1877) nr 293 z 25 XII, s. 2, 46 (1893) nr 294 z 23 XII, s. 1; *Chwila* 2 (1864) nr 54 z 6 III, s. 4; *Gazeta Lwowska* 84 (1894) nr 73 z 31 III, s. 4; *Dziennik Polski* 27 (1894) nr 90 z 1 IV, s. 3; *Gazeta Narodowa* 34 (1894) nr 74 z 1 IV, s. 3.

tematyki i wzorców żywych obrazów z realizacji wodewilu Elsnera w latach siedemdziesiątych XIX w. w obu wspomnianych miastach. Były bowiem wśród nich realizacje przygotowane według znanych powszechnie, zwłaszcza w okresie zaborów, dzieł malarskich. Do takich należały płótna pędzla Jana Matejki: *Unia Lubelska* z 1869 r., według której ułożono żywy obraz w spektaklu *Króla Łokietka* w Krakowie w 1873 r., *Stefan Batory pod Pskowem* – obraz olejny z 1872 r., jaki prawdopodobnie inspirował realizację lwowską w 1874 r., oraz *Zawieszenie dzwonu Zygmunta na wieży Katedry w Krakowie w 1521 roku* namalowane w 1874 r., będący inspiracją dla żywego krakowskiego obrazu w przedstawieniu w 1875 r.⁶. Pamiętajmy, że te trzy dzieła Matejki zaraz po ich powstaniu były publicznie eksponowane w Krakowie i Lwowie (ponadto w Wiedniu, Paryżu, Londynie), a ich patriotyczna wymowa szeroko dyskutowana.

Z kolei obraz *Bitwa pod Raclawicami*, pochodzący z 1862 r., był autorstwa Walerego Eliasza-Radzikowskiego – malarza, grafika i scenografa doskonale rozpoznawanego w Krakowie jako piewca kościuszkowskiej wielkości. Dzieło to stanowiło podstawę zastygłych rekonstrukcji konfiguracji bitewnych w operze w inscenizacjach z roku 1874 i 1875⁷. Przygnębiające, lecz sugestywne ukazanie przez Artura Grottgera pochodu

zesłańców na Sybir, na rysunku z 1866 r., zostało rozpowszechnione za pomocą kartki pocztowej, będącej litograficzną odbitką fotografii tego rysunku, wykonanej przez krakowskiego fotografa Awita Szuberta, a wydanej przez Księgarnię i Skład Nut Gubrynowicz i Schmidt we Lwowie. Była ona m.in. rozdawana jako premia za rok 1870 dla członków Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, nic więc dziwnego, że *Pochód na Sybir* posłużył za pierwowzór żywego obrazu w 1874 roku.

Jako mieszkanka grodu pod Wawelem, gdzie zawsze miano sentyment do pochodu królów – realnie odtwarzanego lub zadomowionego w wyobraźni – nie mogę pominąć odnotowania jego okazałej obecności w tujejszych wystawieniach elsnerowskiej opery. Muszę wyliczyć, choć długi, skład takiego orszaku królów i pozostałych ważnych dla Polaków historycznych osobistości, nie tylko wzmiankowanych w librecie, które doskonale ucharakteryzowane, jak zapewniali sprawozdawcy, dostojnie przemaszerowały przez scenę w grudniu 1873 r. w następującej kolejności: Kazimierz Wielki, Jadwiga, Jagiełło, Zygmunt Stary, Zygmunt August, Władysław IV, Stefan Batory i Sobieski; Ostrogski, Tarnowski, Zamoyski, Żółkiewski, Czarniecki, Stanisław Rewera Potocki, Kościuszko i Dąbrowski; Rey, Kochanowski, Waclaw Potocki, Klonowic, Książnin, Trembecki, Krasicki, Antoni Malczewski, Mickiewicz, Słowacki i Pol⁸. W jakim stopniu tradycje i lokalny patriotyzm krakowski odcisnęły piętno na publicystycznej recepcji *Króla Łokietka*, czyli *Wiśliczanek* świadczy nawet pomyłka popełniona przez redakcję *Afisz Teatralnego*, która właśnie po entuzjastycznej, adekwatnej do narodowych treści reakcji publiczności i takiej też recenzji spektaklu w 1873 r. dodała znamiennej informację. Ponoć pochodziła od osób, które pamiętały pierwszy w ogóle pokaz utwo-

6 „Przegląd dramatyczny [recenzja ze spektaklu 21 XII 1873]”, *Czas* 26 (1873) nr 294 z 23 XII, s. 1; „[Afisz przedstawienia w Teatrze Krakowskim 21 XII 1873]”, *Afisz Teatralny* 3 (1873) nr 48, s. [2]; „Kronika [Lwów, przedstawienie 22 II 1874]”, *Gazeta Narodowa* 14 (1874) nr 43 z 22 II, s. 2; „Teatr [uwagi na temat spektaklu 29 III 1875]”, *Czas* 28 (1875) nr 74 z 1 IV, s. 2; zob. też: „Kronika. Opera [reakcja publiczności na przedstawieniu we Lwowie 22 II 1874]”, *Gazeta Narodowa* 14 (1874) nr 44 z 23 II, s. 3.

7 „Kronika miejscowa i zagraniczna”, *Czas* 27 (1874) nr 77 z 4 IV, s. 2; „Teatr”, *Czas* 27 (1874) nr 78 z 5 IV, s. 3; „[Afisz przedstawienia w Teatrze Krakowskim 29 III 1875]”, *Afisz Teatralny* 5 (1875) nr 40, s. [2].

8 „Przegląd dramatyczny [recenzja ze spektaklu 21 XII 1873]”, *Czas* 26 (1873) nr 294 z 23 XII, s. 1.

ru Elsnera–Dmuszewskiego w Krakowie i twierdziły, że odbył się w dniu, kiedy rozpoczęto tutaj sypanie Kopca Kościuszki⁹. To nic, że w 1873 r. pomyłono obydwie daty, cel medialnego wypuklenia patriotycznej wymowy obydwu zbiorowych przedsięwzięć został osiągnięty. *De facto* pierwsze przedstawienie tego wodewilu w Krakowie, w wykonaniu zespołu lwowskiego, miało miejsce 24 IX 1820 r., a kopiec zaczęto uroczystie sypać 16 X tegoż roku, natomiast w przeddzień i zarazem w trzecią rocznicę śmierci Kościuszki, 15 X 1820 r., odbył się czwarty wówczas spektakl *Wiśliczanek*¹⁰.

Minęło ponad pięćdziesiąt lat i 23 XII 1873 r. napisano: „Po niedzielnym przedstawieniu [21 XII] przekonani jesteśmy, że *Wiśliczanek* drogocennym są dla naszego [krakowskiego teatru i jego] repertuaru nabytkiem i że nieraz w niedziele i święto będą przedstawione. Obok melodyjnej muzyki, sztuka ta jest niejako plastycznym streszczeniem dziejów ojczystych, co wielce podnosi jej znaczenie, wartość i praktyczną doniosłość”¹¹.

Reasumując, wzorcowe opracowanie pierwszego wydania w 2019 r. opery Józefa Elsnera, zgodne z zasadami obowiązującymi we współczesnych edycjach źródłowo-krytycznych, świadczy o interdyscyplinarnych kompetencjach Grzegorza Zieziuli, sprawnym posługiwaniu się metodami i technikami badawczymi muzykologa, historyka literatury, teatrologa, kulturoznawcy. Całkowite zrealizowanie celu badawczo-edytorskiego jest wynikiem przeprowadzenia wnikliwej, wieloaspektowej krytycznej analizy porównawczej i kontekstowej historycznych tekstów muzycznych i literackich, zawierających liczne luki i niedookreślenia, oraz zasadnej rewizji dotychczasowych ustaleń muzykologów. Prezentowane tu

wydanie partytury *Król Łokietek, czyli Wiśliczanek*, jest przedsięwzięciem nowatorskim w istotnym stopniu poszerzającym wiedzę o polskiej twórczości operowej w XIX w. i randze dokonań Józefa Elsnera. Dzięki wysoce kompetentnej publikacji scalonego tekstu partytury dzieła słowno-muzycznego i dwujęzycznej, polskiej i angielskiej, wersji jego synopsisu, wstępu, opisu źródeł, zasad edytorskich i komentarza krytycznego staje się możliwe wprowadzenie wiedzy o polskim dziele i jego samego do międzynarodowego obiegu naukowego i repertuaru scen operowych. Potencjał aplikacyjny opinowanej edycji jest niezaprzeczalny, notabene pierwsze jego urzeczywistnienie miało już miejsce. To koncertowe wykonanie i nagranie opery Elsnera–Dmuszewskiego w Filharmonii im. Stanisława Moniuszki w Koszalinie, 29 XI 2019 r. zrealizowane przez solistów (Agnieszka Kozłowska, Aneta Łukaszewicz, Tomasz Krzysica, Jarosław Bręk), chór i Orkiestrę Fundacji Akademia Muzyki Dawnej pod dyrekcją Pawła Osuchowskiego. Publikacja opery Józefa Elsnera ze względu na swe walory naukowe i materiałowo-dokumentacyjne może być nie tylko przedmiotem lektury naukowców reprezentujących nauki o sztuce, lecz także pomocą w dydaktyce uniwersyteckiej (muzykologia, teatrologia, kulturologia) oraz w ramach muzycznych i teatralnych uczelni wyższych.

Małgorzata Woźna-Stankiewicz
Uniwersytet Jagielloński

9 *Afisz Teatralny* 3 (1873) nr 49, s. [1].

10 „Teatr Narodowy”, *Gazeta Krakowska* 27 (1820) nr 82 z 11 X, s. 12.

11 *Afisz Teatralny* 3 (1873) nr 49, s. [1].