Agnieszka Tołoczyńska

Polonezy fortepianowe Józefa Elsnera ze zbioru *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*

Druga połowa osiemnastego wieku oraz pierwsza połowa wieku dziewiętnastego pozostawiły po sobie ogromną ilość polonezów. W tym okresie taniec polski cieszył się dużą popularnością w Polsce i za granicą zarówno wśród wielkich kompozytorów jak i podrzędnych amatorów. Jest to również okres, w którym polonez uległ daleko idącym zmianom. Ewolucja dotyczyła formy, faktury, harmonii oraz charakteru; taniec polski przeszedł drogę od pogodnego, uroczystego tańca użytkowego, poprzez utwór pełen smutku i melancholii, po pompatyczne dzieło wykonywane w salach koncertowych.

Wśród propagatorów tańca polskiego znalazł się także Józef Elsner. Twórczość polonezowa Elsnera stanowi niewielki odłamek jego dorobku kompozytorskiego. Spod jego pióra wyszło prawie czterysta utworów reprezentujących różnorodne gatunki. Kompozycji fortepianowych powstało zaledwie trzydzieści jeden, z czego dziewiętnaście to polonezy (na dwie i cztery ręce). Może dziwić tak niewielka ich ilość, bowiem Elsner, jako profesor fortepianu w Szkole Głównej Muzyki, naukę swych uczniów rozpoczynał właśnie od polonezów.

Większość polonezów na dwie ręce wydana została w zbiorze *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich* w 1805 roku[1]. Kompozycje te są krótkimi utworami o schematycznej budowie oraz nieskomplikowanej, choć czasem zaskakującej harmonii i pro-

[1] W latach 1802-1806 Elsner prowadził w Warszawie sztycharnię nut. Poza pojedynczymi wydawnictwami, co miesiąc wydawany był jeden zeszyt zatytułowany *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*, zawierający utwory wokalne i instrumentalne – pieśni, dumy, sonaty, polonezy i wariacje, autorstwa różnych kompozytorów. Ukazały się 24 zeszyty – rocznik 1803 i 1805. Ze względów technicznych rocznik 1804 nie został wydany.

stej fakturze. Każdy z nich posiada typowe dla tego tańca zwroty rytmiczne, jednak wiele elementów sprawia, że charakter polonezowy jest w nich trudno wyczuwalny.

Zazwyczaj miniatury posiadają trzyczęściową formę z *Triem*. Ich budowa przedstawia się w następujący sposób:

wstęp – A (a+b+a) – Trio (c+d+c) – A.

Budowa wewnętrzna utworów nie jest już tak regularna. W tym zakresie można wydzielić trzy grupy utworów:

- o regularnej budowie okresowej,

- o nieregularnej budowie odcinkowej, na którą składają się od czterech do dziewięciu taktów,

- utwory wyróżniające się rozszerzoną okresowością.

W polonezach panuje faktura homofoniczna. Nie pojawia się natomiast ani polifonizacja, ani tym bardziej ścisła polifonia. We wszystkich utworach wyraźny jest podział na linie melodyczną i akompaniament; konsekwentna dwuplanowość nie jest w żadnym momencie przerwana[2]. Zdwojenia tercjowe i oktawowe mają jedynie wypełnić harmonię, wzbogacić linię melodyczną lub wzmocnić brzmienie, na pewno nie można ich traktować jako osobnej melodii czy dodatkowego planu.

Faktura homofoniczna u Elsnera polega na wprowadzeniu figuracji w prawej ręce oraz akompaniamentu w lewej. W ramach figuracji można wydzielić:

[2] Wydaje się jednak, że Elsner sądził inaczej. W *Polonezie* C-dur (Aneks) w takcie czternastym widnieją trzy pauzy ósemkowe w głosie środkowym, sugerujące, że wcześniej pojawił się trzeci plan. Być może chodziło autorowi o dolne zdwojenie oktawowe (w taktach 11-14 następuje kulminacja części pierwszej). Jednak nie jest on konsekwentny, ponieważ już w takcie wcześniejszym (13) rezygnuje ze zdwojenia. Ciekawe również jest, że Elsner zastosował pauzy ósemkowe na drugą połowę ćwierćnuty, a wcześniej, „na raz", nie pojawia się żadna nuta.

1. fakturę pasażową – nie jest ona jednak często wykorzystywana przez Elsnera, pojawiają się pojedyncze fragmenty rozciągające się na przestrzeni od jednego do trzech taktów (por. Aneks, *Trio*, takty 7, 9[3]);

2. przebiegi gamowe – najczęściej w postaci krótkich cztero-, pięcio-, sześciodźwiękowych biegników, czasem nieco bardziej rozbudowane, na przykład w postaci łącznika chromatycznego (por. Aneks, *Trio*, takty 13-14);

3. obiegniki, przebiegi oparte na szeregu skoków, repetycje dźwięku, zdwojenia oktawowe i tercjowe;

4. fakturę akordową – stosowana jest w momentach kulminacji, zwykle w końcówkach cząstek a, przed formułą zakończeniową. Akordom towarzyszy wzmożona dynamika. Kulminacja obejmuje często kilka taktów, w których dodatkowo podkreślona jest rytmika polonezowa (por. Aneks, takty 11-14). Do osiągnięcia kulminacji stosuje Elsner również zdwojenia oktawowe.

Inną kwestią jest faktura akordowa w lewej ręce. Podstawa basowa opiera się głównie na akordach rozłożonych, bądź zapisanych w pionie. Można wyróżnić tu kilka typów akompaniamentu: wspomniane wcześniej akordy (mogą być to trójdźwięki lub czterodźwięki) czy bas Albertiego. Ciekawym rodzajem akompaniamentu jest bas dublujący prawą rękę w oktawie lub undecymie; jest to zabieg często stosowany przez Elsnera.

Kolejnym typem akompaniamentu jest rzadko spotykany bas melodyczny, czasem w zdwojeniach tercjowych. Bas stanowi w polonezach niewątpliwie podstawę harmoniczną, dlatego jego faktura nie jest zbyt urozmaicona. Jako tło dla figuracji nie może być też zbyt ruchliwy i skomplikowany.

---

[3] Dla zobrazowania omawianych aspektów twórczości polonezowej Elsnera wybrałam *Polonez* C-dur zamieszczony w zbiorze *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich, May 1805*, s. 18-19. Numeracja taktów pochodzi od autorki artykułu.

Poprzez zastosowanie licznych figuracji oraz drobnej rytmiki Elsner uzyskał efekt ruchliwej faktury. Pojawia się również inne rozwiązanie powodujące, że utwór staje się bardzo zróżnicowany, mianowicie zestawianie odcinków o różnych rejestrach, rytmice, dynamice, typie melodyki. Taka faktura może być śladem improwizacji. Przywołuje na myśl technikę komponowania przy instrumencie klawiszowym w oparciu o pewne schematyczne figury.

Pod względem harmonicznym polonezy można podzielić na dwie grupy – zmieniające tryb w części drugiej na paralelny oraz zachowujące tonację podstawową. Wewnętrzny plan harmoniczny poszczególnych utworów przedstawia się bardziej różnorodnie. Pobieżna analiza wskazuje na proste związki dominantowo-toniczne oraz oscylowanie wokół podstawowej tonacji. Niektóre kompozycje oparte są w głównej mierze na pierwszym i piątym stopniu tonacji zasadniczej. Z drugiej jednak strony charakterystyczne są częste zmiany harmoniczne; praktycznie w każdym takcie taka zmiana następuje, choć czasem jest to tylko powielanie schematu taktu poprzedniego.

Interesującym problemem występującym w polonezach Elsnera są liczne akcydencje, które w ciekawy sposób zabarwiają prosty plan harmoniczny. Te zaskakujące rozwiązania występują w większości utworów. Są to albo łączniki chromatyczne albo dźwięki obce, zupełnie niezwiązane z tonacją (por. Aneks, takt 4).

Pojawiają się również bardzo nietypowe, wręcz niezręczne połączenia niespokrewnionych współbrzmień. Zapewne mają one wzmagać kontrasty; występują w momentach zmian fakturalnych bądź między kolejnymi cząstkami utworu. Można się spotkać także z nagłą zmianą harmoniczną na końcu frazy (por. Aneks, *Trio*, takty 4-5). Należy również wspomnieć, że do częstych rozwiązań Elsnera należy rozpoczynanie nowej cząstki od akordu septymowego lub nonowego (por. Aneks, *Trio*, takt 6).

Poza zastosowaniem podstawowych współbrzmień przy użyciu nieskomplikowanych modulacji, pojawiają się nieco śmielsze zestawienia tonalne oraz wzbogacenia harmoniczne. Całościowy obraz tonalny, w połączeniu z kontrastową fakturą przedstawia się interesująco.

Polonezy fortepianowe Elsnera należą do utworów o dalekim stopniu stylizacji. Ich faktura figuracyjna rozmywa charakter tańca, powoduje, że jest on słabo wyczuwalny. Cechy poloneza przejawiają się jedynie w formułach rytmicznych rozpoczynających frazy i – przede wszystkim – w zakończeniach. Rytmika akompaniamentu basowego, choć w pewnym stopniu oparta o wzorce polonezowe, gubi się wśród figuracji prawej ręki.

Pod względem architektonicznym wszystkie kompozycje wpisują się w ogólnie przyjęty schemat repryzowy. Nie przyjmują go jednak na niższym poziomie konstrukcyjnym. Nieregularne zdania są kolejnym elementem wyłamującym się ze stylistyki odpowiedniej dla tego tańca. Jest to cecha, która wyróżnia utwory Elsnera spośród innych polonezów tworzonych w tym czasie.
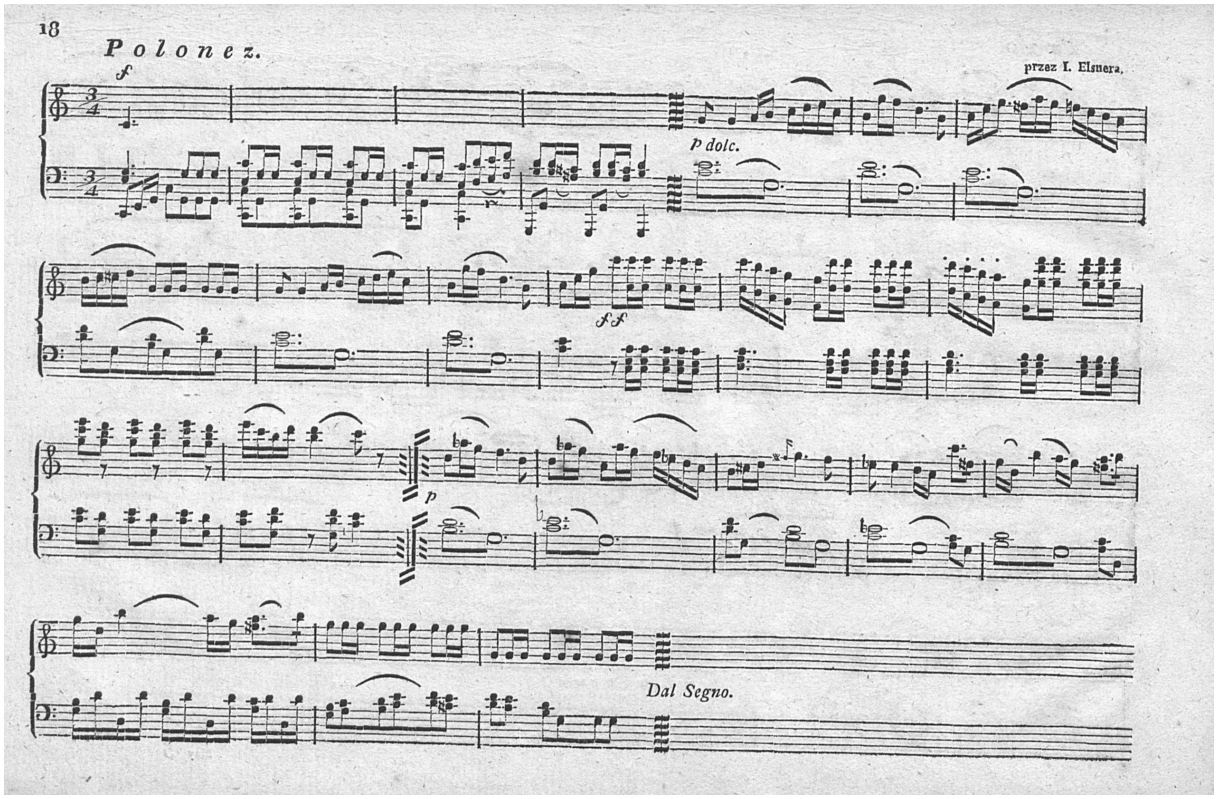
Drugą istotną kwestią wartą rozważenia jest przeznaczenie tych kompozycji na określony instrument klawiszowy – na ile można mówić w przypadku polonezów Elsnera (już) o muzyce fortepianowej, a na ile (jeszcze) o klawesynowej. Przełom osiemnastego i dziewiętnastego wieku to okres, w którym w użyciu są już fortepiany, ale nie wytworzyła się jeszcze faktura typowa dla tych instrumentów. Ich mechanizmy są na tyle różne, że na podstawie faktury utworu można stwierdzić jakie jest jego przeznaczenie. Także pewne figury melorytmiczne stanowią element charakterystyczny dla faktury danego instrumentu. Polonezy Elsnera wyróżniają się dużą ruchliwością, szybkimi przebiegami i obiegnikami typowymi dla faktury klawesynu. Pojawiający się bas Albertiego, częste kontrasty fakturalne oraz typ akompaniamentu oparty

na rozłożonych akordach również za tym przemawiają. Tymczasem niektóre elementy wskazywałyby na tendencje przeciwne. Długo trzymane akordy nie mogłyby wybrzmieć na klawesynie ze względu na charakterystyczny dla niego krótki czas trwania dźwięku. Taka podstawa harmoniczna pojawia się w polonezach w postaci jednego bądź dwóch uderzeń na takt. Elementem niemożliwym do uzyskania na klawesynie jest także różnicowanie dynamiczne, zastosowane przez Elsnera w omawianych utworach.

Faktura instrumentalna polonezów nie jest więc jednoznaczna. Niektóre z nich zapewne można wykonać poprawnie na klawesynie, inne nie. Za tym pierwszym mógłby przemawiać jeszcze zamysł promowania muzyki wśród mieszczan. Do nich głównie skierowany jest *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*. Należy pamiętać, że ceny fortepianów w tym czasie były jeszcze zbyt wysokie, aby w każdym domu taki instrument mógł stanąć.

Polonezy odsłaniają w pewnym stopniu warsztat kompozytorski Elsnera, a także jego technikę komponowania. Wprawdzie nie można nazwać tych kompozycji wybitnymi, w zestawieniu z masą polonezów tworzonych ówcześnie, ale na pewno zajmują one znaczące miejsce w historii tego gatunku.

Aneks 1


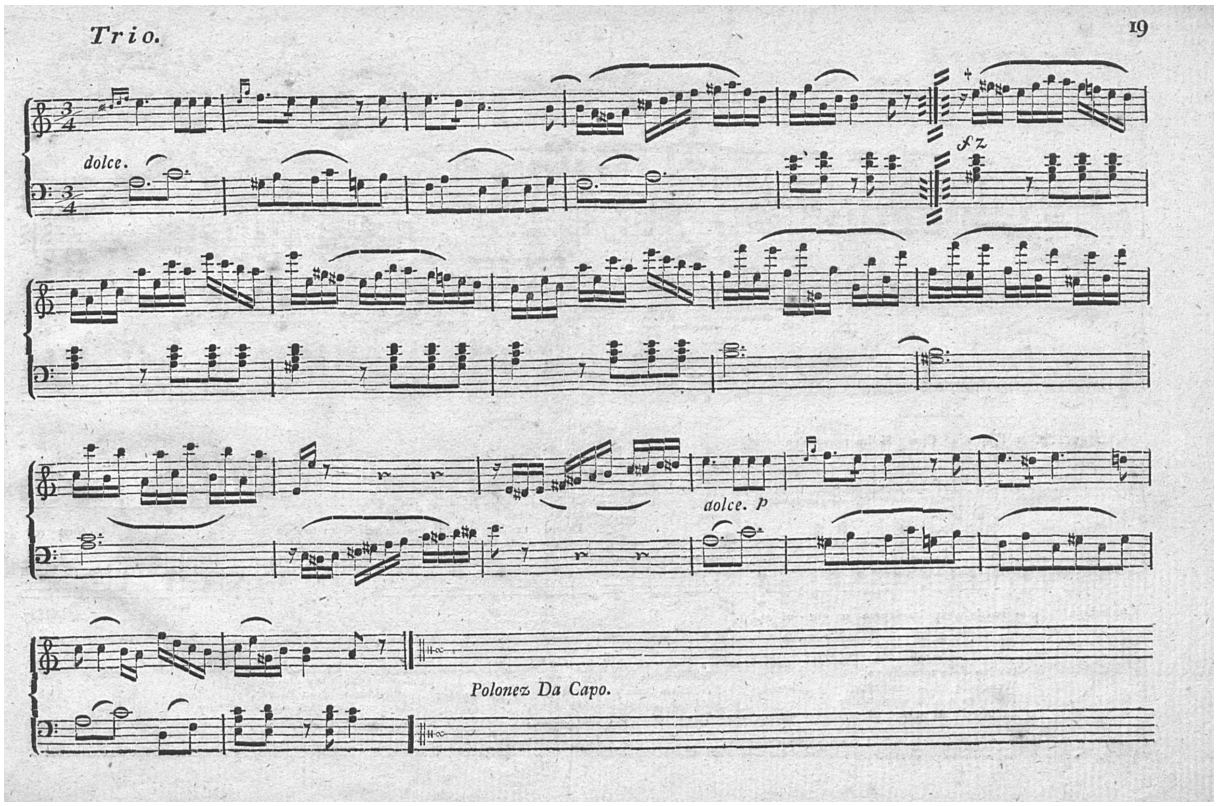
Aneks 2

