

---

**GRZEGORZ ZIEZIULA**

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

**POD UROKIEM  
KLASYCZNYCH FORM:  
WOKÓŁ MUZYKI  
INSTRUMENTALNEJ  
WŁADYSŁAWA  
ŻELEŃSKIEGO**

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

## Wstęp

Od czasów opublikowania niewielkiej pracy monograficznej Zdzisława Jachimeckiego omawiającej pokrótce całą twórczość muzyczną Władysława Żeleńskiego<sup>1</sup> do spuścizny kompozytora przylgnęło na stałe kilka niepocholebnych określeń. Jachimecki, pomimo utrzymanej w przychylnym tonie narracji, nie stronił bowiem od uwag krytycznych, obnażając rysy akademickie, konserwatyzm albo stylistyczny eklektyzm tego czy innego utworu<sup>2</sup>, słowem – wskazując na prowincjonalizm i anachronizm, jaki charakteryzować miały warsztat kompozytorski założyciela krakowskiej uczelni muzycznej. Jak nietrudno zauważyć, zarówno u Jachimeckiego, jak i w popularnych podręcznikach czy publikacjach encyklopedyczno-słownikowych Żeleński kreowany jest przede wszystkim na wybitnego kompozytora operowego – chociaż, co prawda, tylko w ramach polskiego, lokalnego parnasu – i sytuowany obok Stanisława Moniuszki. Na ile jednak ten oficjalny, podręcznikowy wizerunek zgadza się rzeczywistości ze stanem faktycznym? Żeleński wystawił swoją pierwszą operę dopiero jako człowiek blisko pięćdziesięcioletni. Będąc w tym wieku, Moniuszko większość swoich operowych dokonań miał już przecież dawno za sobą. Można odnieść wrażenie, że kreślący sylwetkę Żeleńskiego muzykografowie nie przywiązywali dostatecznej wagi do pozostałych kompozytorskich dokonań swojego bohatera. Jachimecki pozostawił wręcz opinię, jakoby Żeleński „zdawał sobie sprawę, że do utopii należało ubieganie się o zwrócenie uwagi na kompozycje fortepianowe jakiegokolwiek formy i rodzaju wobec arcydzieł genialnego twórcy ballad i polonezów”<sup>3</sup>. Był też przekonany, że „w zakresie symfoniki nie zdołał Żeleński zająć wyrazistego stanowiska w epoce, w której ścierały się ze sobą pogrobowe idee klasycyzmu, wysoko wspięły się fale neoromantycznych prądów i zapanował szeroko przepych symfoniki programowej [...]”<sup>4</sup>, przyznając pewne znaczenie, wyłącznie zresztą w polskim kontekście, jedynie kompozycjom kameralnym Żeleńskiego. Tymczasem, pomimo tych surowych ocen, nie sposób zaprzeczyć, że dzieła instrumentalne kompozytora, w których uwidaczniają się przecież zasadnicze cechy jego stylu, są nadal słabo znane, a wiele opinii na ich temat ferowanych było pochopnie i w ogromnym pośpiechu (sam Jachimecki podważa własną wiarygodność, gdy pisze o *I Sonacie skrzypcowej* jako o dziele czteroczęściowym, podczas gdy w rzeczywistości utwór ten składa

1 Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński. Życie i twórczość*, „Rocznik Krakowski” 32 (1952, zes. 5), s. 141–195. Kilka lat później (1959) pracę wznowiono, publikując ją osobno jako minimonografię PWM. Dalej cytuję ją, odwołując się do drugiego wydania (idem, *Władysław Żeleński*, PWM, Kraków 1987).

2 Jachimecki wskazuje m.in. na „eklektyzm stylu” kompozycji fortepianowych (idem, *Władysław Żeleński...*, s. 106), na „akademizm” koncertu fortepianowego (ibidem, s. 108; opinię tę przytacza zresztą za Aleksandrem Frąckiewiczem), nie waha się także wspomnieć o „szkólnym duchem podyktowan[ym] fugato, zjawiając[ym] się w samym środku [*Uwertury „W Tatrach”*]” (ibidem, s. 112).

3 Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, op. cit., s. 114.

4 Ibidem, s. 115.

się z trzech części<sup>5</sup>). Notabene, czy z naukowego punktu widzenia tzw. akademizm postawy twórczej albo konserwatyzm i eklektyzm języka muzycznego mogą być dzisiaj wartościowane wyłącznie negatywnie? (W przypadku Żeleńskiego potraktować można je ponadto jako swego rodzaju syndrom pokoleniowy – wystarczy przypomnieć, że reprezentantem takiej postawy był także jego genialny rówieśnik, Camille Saint-Saëns). Słowem, czy programowe odcinanie się twórcy od tzw. tendencji progresywnych stanowi dla nas nadal wystarczający powód do niedostrzegania i lekceważenia wielu jego dokonań? Wydaje się, że u Jachimeckiego temperament muzycznego krytyka niejednokrotnie tryumfował nad naukową rzetelnością.

Śledząc koleje życia Żeleńskiego, a zwłaszcza niezwykle istotny dla ostatecznego skryształowania się jego postawy estetycznej warszawski okres działalności (okres bardzo intensywnej pracy kompozytorskiej, którego znaczenie Jachimecki ewidentnie bagatelizował, określając mianem „intermezza”)<sup>6</sup>, nie sposób nie zauważyć, że do momentu definitywnego powrotu do Krakowa, który nastąpił latem 1881 r., kompozytor tworzył przede wszystkim pieśni oraz interesującą nas obecnie muzykę instrumentalną. To właśnie w Warszawie miał okazję kilkakrotnie zaprezentować swoją *Uwerturę d-moll „W Tatrach”* op. 27 (wcześniej tylko raz odegraną w Krakowie), doprowadził do publicznych prawykonań *I Symfonii h-moll* op. 36 (którą zawiózł wówczas także do Pragi)<sup>7</sup>, *Tria fortepianowego E-dur* op. 22, obydwu kwartetów smyczkowych, *II Sonaty fortepianowej e-moll* op. 20, *I Sonaty skrzypcowej F-dur* op. 30, kilku utworów salonowych na skrzypce lub wiolonczelę z fortepianem oraz całego szeregu drobnych utworów fortepianowych, skomponował też (lub przynajmniej rozpoczął komponowanie) zaginionej obecnie *Uwertyury „Echa leśne”* op. 41. Muzyka instrumentalna absorbowała go zresztą nadal także w okresie krakowskim, gdy – pomimo zaangażowania większości swoich sił twórczych w pisanie kolejnych oper – stworzył wybitne dzieła, takie jak *Koncert fortepianowy Es-dur* op. 60, *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61, *II Symfonia a-moll* i *II Sonata skrzypcowa* (dwie ostatnie wymienione kompozycje niestety zaginęły). Trzeba przyznać, że lista utworów instrumentalnych Żeleńskiego, choć może niezbyt obszerna (zawierająca jednakże kilka niezachowanych pozycji), jest – jak na polskie warunki – gatunkowo dość zróżnicowana, dzięki czemu powinien on zająć miejsce nie tylko u boku Moniuszki, lecz także w sąsiedztwie Józefa Elsnera, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego czy swego dobrego kolegi, a zarazem wieloletniego rywala Zygmunta Noskowskiego. Spod ręki Żeleńskiego wyszły przecież zarówno duże dzieła orkiestrowe i kameralne, salonowe miniatury skrzypcowe lub wiolonczelowe z towarzyszeniem fortepianu, jak i utwory solowe przeznaczone na fortepian czy organy.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 102–103.

<sup>6</sup> Szczegółowe omówienie warszawskiego okresu życia i twórczości Żeleńskiego, ujawniające wiele nieznanych wcześniej faktów, oraz edycję niepublikowanej korespondencji kompozytora i jego żony, Wandy z Grabowskich, z tego okresu zawarłem w artykułach: Grzegorz Zieziula, *Władysław Żeleński w Warszawie (1871–1881). Fakty i niedopowiedzenia*, „Muzyka” 62, nr 4, 2017, s. 66–91, idem (oprac.), *Wokół warszawskiego okresu życia i twórczości Władysława Żeleńskiego. Dokumenty epistolarne z lat 1873–1880*, „Muzyka” 62, nr 4, 2017, s. 125–162.

<sup>7</sup> Zachowała się tylko jedna część tego utworu, *Andante*, opublikowana w lipskiej oficynie Fr. Kistnera jako *Trauerklänge. Elegisches Andante für Orchester* op. 36. Jak odnotował swego czasu Władysław Prokesch, „jest to jedyny ślad pięknego utworu, który kompozytor zniszczył [...]”. W[ładysław] Pr[okesch], *Koncert kompozytorski W. Żeleńskiego*, „Nowa Reforma” 22, nr 14 z 18 I 1903, s. 2–3.

## Afirmacja postawy konserwatywnej i eklektyzmu stylistycznego

Poza komponowaniem oraz działalnością koncertową i pedagogiczną Żeleńskiego pochłaniało przez całe życie pisanie o muzyce. Trzeba przyznać, że inteligencją i dosadnością swojego pióra z pewnością dorównywał najwybitniejszym przedstawicielom ówczesnej krytyki muzycznej, takim jak Zygmunt Noskowski, Aleksander Poliński czy Antoni Sygietyński. Dzięki temu jego poglądy można dzisiaj łatwo odtworzyć. Kompozytor nigdy nie ukrywał swoich konserwatywnych zapatrywań estetycznych. Wkrótce po przybyciu do Warszawy szybko zdementował pierwsze krążące na swój temat opinie prasowe, sytuujące go – zupełnie niesłusznie – po stronie ówczesnej „awangardy” (zaliczono go bowiem awansem „do szkoły przyszłości”, dowodząco, że „należy do jednej rodziny z Berliozem i Wagnerem”<sup>8</sup>). Otwarcie krytykował nie tylko twórczość Wagnera, ale i Liszta. W swoje sprawozdanie z warszawskiego wykonania Lisztowskiej *Mszy koronacyjnej* włączył pamiętny, iście belferski komentarz. Podniosły, nadęty ton tej wypowiedzi wydaje się dzisiaj co najmniej niestosowny. Może też sprawiać wrażenie uwagi kierowanej bezpośrednio do studentów warszawskiego Konserwatorium uczęszczających na kursy prowadzone przez Żeleńskiego:

Znadto jestem wychowawcą dawnej szkoły, przeważnie Bacha i Beethovena, przyzwyczaiłem się szukać w każdym utworze przede wszystkim jasnej budowy periodów, zdrowej melodii i harmonii. W razie dopełnienia tych warunków znoszę wszelkie niespodzianki harmoniczne, choćby i ostre dla ucha, aby tylko poczucie rytmiczne było zaspokojone. Tego zaspokojenia w żaden sposób nie można otrzymać, jeśli się uniknie następstwa harmonii stanowiącego główną podstawę tonalności, jak toniki i dominanty, które wywołują granice między periodami, kadencjami zwane, co stanowi rysunek melodii<sup>9</sup>.

Taka wypowiedź wydawała się ucinąć wszelkie spekulacje. Kompozytor opowiedział się w ten sposób jednoznacznie przeciwko nowoczesnym „ekstrawagancjom” i rewolucyjnemu nowatorstwu kojarzonemu z nazwiskami Berlioza, Wagnera i Liszta. Stanął po stronie tradycji, „ładu i porządku”, łączących się z postawą zachowawczą. I choć można by mniemać, że ta i inne podobne, składane przez Żeleńskiego wielokrotnie deklaracje skrajnego konserwatyzmu, wierności dziedzictwu Bacha, Beethovena, Glucka i Webera burzyły nieodwracalnie tworzony tuż przed przybyciem kompozytora do Warszawy mit twórcy postępowego, to takie stwierdzenie nie do końca nam wszystko wyjaśnia. Co prawda przekonania tych Żeleński nigdy nie zmieni, a uzasadnienie dla swoich poglądów znajdował będzie w przyszłości w pismach krytycznych Edouarda Hanslicka, a także w twórczości i orientacjach estetycznych takich kompozytorów, jak Brahms czy Czajkowski (postawę tę można by także

8  
 P[an] Żeleński [anonimowa wzmianka prasowa], „Gazeta Warszawska” 77, nr 30 z 8 II 1871, s. 1.

9  
 Władysław Żeleński, Liszta „Msza koronacyjna” i „Oratorium Świętej Elżbiety”, „Gazeta Warszawska” 78, nr 272 z 7 XII 1872, s. 1.

łączyć z jego domniemanymi sympatiami politycznymi, może też z wpływem Wiednia jako ośrodka konserwatywnej monarchii, kultury i ideologii) – bardziej przekonujące byłoby jednak umieszczenie Żeleńskiego w polskim nurcie pozytywistycznym, jako rzecznika tzw. konserwatywnego postępu<sup>10</sup>, zmagającego się z cywilizacyjnym zacofaniem lokalnej edukacji muzycznej, podejmującego walkę o ożywienie niemrawej działalności koncertowej, wzbogacenie mało ambitnych repertuarów wartościowymi pozycjami i podniesienie poziomu wykonań, aktywnie zaangażowanego w pracę u podstaw (i w tym właśnie sensie postępującego). Zauważyć też wypada, że Żeleński był i pozostał do końca mimo wszystko konserwatywnym otwartym i pozbawionym uprzedzeń, z wielkim zainteresowaniem śledzącym obce jego przekonania i gustom nowe zjawiska w ówczesnej kulturze muzycznej, włączającym do podręczników swojego autorstwa przykłady muzyczne z twórczości Wagnera<sup>11</sup>. Paradoksalnie to właśnie Żeleński, konserwatywny, był jednym z niewielu Polaków obecnych na historycznej inauguracji festiwalu wagnerowskich w Bayreuth, która miała miejsce 13 sierpnia 1876 r.<sup>12</sup>

Jeśli chodzi o eklektyzm stylistyczny, Jachimecki nie był oczywiście odosobniony w przypinaniu Żeleńskiemu tej nieusuwalnej łatki. W ten właśnie sposób postrzegali kompozytora już niektórzy jego rówieśnicy. Charakterystyczny jest zwłaszcza ustęp z szeroko omawianej w książce Michała Jaczyńskiego recenzji Stanisława Tomkowicza<sup>13</sup>, opublikowanej co prawda po premierze *Konrada Wallenroda*, ale którą odnieść można z powodzeniem do całej twórczości kompozytora:

Czytelniku miły! Czy znasz dobrze Wiedeń? Jest tam znakomity budowniczy jeden, który od lat kilkunastu wiele pięknych postawił gmachów – może największy z dziś żyjących architektów w Niemczech całych. Nazywa się [Friedrich von] Schmidt. Właściwością jego jest, że nie trzyma się żadnego znanego stylu, i sam nowego nie wymyślił. Stylem jego jest kombinować różne style, np. romański lub bizantyński z gotyckim, gotycki z renesansowym. Z takiej kombinacji wynikły takie gmachy, jak np. kościół parafialny na przedmieściu Fünfhaus i... nie mniej jak ratusz wiedeński, obie budowle pomysłu po prostu genialnego, choć nie są jednolite co do stylu. Podobnymi kombinacjami posługiwały się już szczęśliwsze epoki, wczesny gotyckizm, początki odrodzenia, jakże byśmy mieli winić o nie nasz ubogi wiek epigonów? Dla innych sztuk już dawno minęły czasy powstawania nowych stylów i kto wie, czy jeszcze kiedy przyjdą. Muzyka, młodsza od siostr swych, może się poszczycić, że za naszej pamięci miała swojego reformatora, który na nowe, choć nie wiem[,] czy bardzo bezpieczne[,] pchnął ją tory. Cóż by dziwnego było, żeby po Wagnerze nie tak prędko nowa dla muzyki nastąpiła epoka, nowy styl się zjawił? Cóż złego, że młodszy, a gruntownie wykształcony kompozytor, różne znajome sobie style kombinuje, trzymając się zasady: *qu'il*

10

Za ukierunkowanie moich refleksji na ten temat oraz za cenną wskazówkę terminologiczną w postaci użytecznego oksymoronu „konserwatywny postępowy” dziękuję profesor Magdalenie Dziadek (zapropozowany przeze mnie termin „konserwatywny oświecony” okazał się wyjątkowo zawodny).

11

Władysław Żeleński, Gustaw Roguski, *Nauka harmonii i pierwszych zasad kompozycji*, Nakład Autorów, Księgarnia Ferdynanda Hösicka, Warszawa 1877, s. 244–245.

12

[anonimowa wzmianka prasowa], „Kurier Warszawski” 56, nr 123 z 6 VI 1876, s. 3.

13

Zob. Michał Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017, s. 67–68.

*faut prendre son bien où on le trouve*, jeżeli tylko umie z tego zrobić całość jednolitą i skończenie piękną? Pod tym względem zdaje mi się, że opera Żeleńskiego ma wszystkie cechy budowli Schmidta, że ponad wszystkie różnice motywów i stylów góruje w niej jedność i monumentalność pomysłu<sup>14</sup>.

Ta zadziwiająco postmodernistyczna w swej wymowie diagnoza postawiona przez blisko zaprzyjaźnionego z kompozytorem historyka sztuki (adresata dedykacji jego *II Sonaty fortepianowej e-moll* op. 20) wydaje się sprytnym adwokackim wybiegiem, poszukiwaniem uzasadnienia rozterek nękających pokolenie egzystujące w owym „ubogim wieku epigonów”. Ale nawet przyjmując metafory Tomkowicza za dobrą monetę, należy przyznać, że eklektykiem zostać może jedynie jednostka wybitna, erudyta, gdyż aby zacząć swobodnie łączyć różnorodne style historyczne i geograficzne, trzeba je najpierw gruntownie poznać. Żeleński jako błyskotliwy krytyk muzyczny, wytrawny meloman, a także – o czym nie należy zapominać – nauczyciel kompozycji z pewnością miał szeroką wiedzę w tym zakresie.

W tym miejscu wypada postawić zasadnicze pytanie: w jakich kierunkach ewoluowała z biegiem lat owa rzekomo konserwatywna i pozostająca w cieniu twórczości operowej muzyka instrumentalna Żeleńskiego? Podjęcia gruntownych badań stylokrytycznych nie ułatwiają z pewnością pokutujące w literaturze przedmiotu błędy w datowaniu wielu utworów<sup>15</sup>. Po przeprowadzeniu wstępnej kwerendy prasowej mogłem ze zdumieniem stwierdzić, że większość dzieł kameralnych, nawet tych opublikowanych dopiero w okresie krakowskim, była przez Żeleńskiego prezentowana w Warszawie już w latach siedemdziesiątych (nie tylko jego *Trio fortepianowe* i *I Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, ale także – o czym już tutaj napomknąłem – *II Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42<sup>16</sup>). Osobny problem, typowy nie tylko dla spuścizny Żeleńskiego, stanowi kompletny brak wydań źródłowo-krytycznych. Trudno zresztą byłoby przedstawić wyczerpujące opracowanie tak złożonego zagadnienia, jak wspomniana ewolucja stylistyczna, w ramach niniejszego artykułu. Sięgnę zatem jedynie do kilku wybranych przykładów, aby zaprezentować rysując się w tym kontekście perspektywy badawcze.

## Żeleński, kult formy i element spekulatywny

Jak zaznaczyłem w tytule, wspólną dominantę stylistyczną kompozycji instrumentalnych Żeleńskiego stanowi – nie tylko zresztą w mojej opinii – konsekwentna dyscyplina formalna<sup>17</sup>. Jednak samo podejście do niej wraz z upływem lat ulegało u Żeleńskiego przemianom. Ten specyficzny formalizm, początkowo wyraźnie konwencjonalny (czego przykładem jest oparta na klasycznych

14

Stanisław Tomkowicz, *Donosłe zdarzenie w świecie muzyki polskiej: „Konrad Wallenrod”, opera Władysława Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 19, t. 4 (76), nr 226, 1885, s. 133.

15

Na ogromne trudności związane z datowaniem czasu powstania poszczególnych dzieł Żeleńskiego zwracał już uwagę Jachimecki, zob. idem, *Władysław Żeleński...*, op. cit., s. 45–46. Sprawy nie ułatwił sam kompozytor, który opuszczał swe dzieła nie zawsze w zgodzie z chronologią. Inna rzecz, że potrafił także gruntownie przerabiać swoje dobrze już znane publiczności kompozycje. Najlepszy przykład stanowi *Uwertura „W Tatrach”*, która po pierwszych wykonaniach w Krakowie i w Warszawie (na początku lat siedemdziesiątych) doczekała się nowej wersji, wykonanej po raz pierwszy 2 grudnia 1879 r. w Warszawie podczas koncertu kompozytorskiego, jaki urządził Żeleński w Resursie Obywatelskiej. Znacznym zmianom ulec miała wówczas zwłaszcza instrumentacja utworu.

16

Zob. „Koncert p. Żeleńskiego w Resursie Obywatelskiej”, „Wiek” 1, nr 138 z 16 XII 1873, s. 2.

17

Zob. Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, *passim*. O *Uwerturze „W Tatrach”* Jachimecki pisał: „Żeleński jest w tej kompozycji typowym klasykiem, zarówno w dziedzinie doboru tematów, jak budowy dzieła i architektonicznego wyposażenia całości” (ibidem, s. 111). Wypowiedź Jachimeckiego jest reprezentatywna dla powszechnego odbioru całej twórczości Żeleńskiego. Jak przypomina Michał Jaczyński w zakończeniu swojej książki o recepcji twórczości Żeleńskiego, „już [Józef] Sikorski ustalił podstawowe cechy warsztatu i stylu Żeleńskiego [...]”. Pośród nich jako pierwszą wymienia Jaczyński „zamiłowanie do klasycznych form i technik kompozytorskich”. Idem, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego...*, op. cit., s. 290.

wzorcach *I Sonata fortepianowa g-moll* op. 5), już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych zdawał się skłaniać kompozytora do twórczych eksperymentów, popychać w stronę – początkowo dość ostrożnej – kombinatoryki. Dlatego też sklasyfikowanie muzyki Żeleńskiego przez krytykę dziewiętnastowieczną jako trudnej w odbiorze, wyczelowanej technicznie i „uczonej”<sup>18</sup> paradoksalnie trafia w sedno problemu i odpowiada wyraźnemu ciężeniu jego twórczego temperamentu ku sferze spekulatywnej kompozytorskiego *métier*.

Nawet z pozoru błahe kompozycje salonowe, takie jak na przykład opublikowane w roku 1877 dwa utwory na skrzypce i fortepian z opusu 29 (*Romance i Danse fantastique*) dedykowane Władysławowi Górskiemu i skomponowane z myślą o umożliwieniu skrzypkowi wszechstronnej prezentacji jego wirtuozowskich umiejętności skrywają pod tym względem pewne niespodzianki. O ile pierwszy z nich, *Romance* (utrzymany w tonacji G-dur, metrum 6/8 i tempie *Andante molto cantabile*), swoim lirycznym charakterem i rozlewną melodyką jednoznacznie wskazuje na wokalne, pieśniowe pierwowzory tego gatunku, czego dowodem jest odwołanie się przez kompozytora do wzorca formy trzyczęściowej typu reprzyzowego ABA', to *Danse fantastique*, wymagający od wykonawcy dużej sprawności technicznej (utrzymany zasadniczo w tonacji H-dur, w metrum 2/4 i tempie *Vivace*), pod względem formalnym zbliża się do ronda. Klasyczna forma ulega tutaj dodatkowemu skomplikowaniu, gdyż powtarzający się „refren”, którego żywiołowy charakter uznać można za żartobliwą aluzję do operetkowego galopa czy nawet kankana, podlega w trakcie przebiegu utworu dodatkowym, wariacyjnym przekształceniom. Jego motyw czołowy wędruje pomiędzy partią skrzypiec i fortepianu (zob. przykł. 1a, 1b, 1c).

18

W taki sposób postrzegano muzykę Żeleńskiego już na początku lat siedemdziesiątych. Jak pisze Michał Jaczyński: „Na tym etapie widać już wyraźnie, że krytycy niechętni młodemu kompozytorowi dostrzegli w nim kompleks wad składających się na postawę akademicką (uczoność kontra natchnienie, rzemiosło ponad inwencją)”. Idem, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego...*, op. cit., s. 27.

Przykład 1a. *Danse fantastique* op. 29 nr 2 (partia skrzypiec), t. 1–32 (t. 12–31: „refren”)

Przykład ib. *Danse fantastique* op. 29 nr 2, t. 47–57 (wariacyjne przekształcenie „refrenu”: od t. 48 „kanon” między partią lewej ręki a głosem skrzypiec)

Przykład ic. *Danse fantastique* op. 29 nr 2, t. 169–176 (wariacyjne przekształcenie „refrenu”: melodia w górnym głosie partii prawej ręki)



I właśnie eksperymenty z wariacyjnością jako czynnikiem formo-  
 twórczym postrzegam jako kluczową *idée fixe* kompozytora, ujawniającą się zwłaszcza w jego dojrzałych i późnych kompozycjach instrumentalnych. Oczywiście w dorobku Żeleńskiego znajdziemy utwory pod tym względem typowe, w których wariacyjność zapowiadają same już tytuły, począwszy od młodzieńczych *Wariacji g-moll na oryginalny temat na kwartet smyczkowy* op. 21<sup>19</sup>, kończąc na skomponowanym pod koniec życia *Thème varié* na fortepian op. 62 (utworze zainspirowanym najprawdopodobniej Brahmsowskimi *Wariacjami na temat R. Schumanna* op. 9). Wypada także wspomnieć, że klasyczną formą tematu z wariacjami Żeleński posłużył się w swoich większych utworach cyklicznych, takich jak środkowa część jego *I Symfonii h-moll* op. 36 (*Trauerklänge*), *II Sonata fortepianowa e-moll* op. 20 (w części drugiej, *Adagio*) oraz w *I Kwartecie smyczkowym F-dur* op. 28 (także w części drugiej, *Andante con variazioni*<sup>20</sup>). Jednak zarówno w swoim *Konercie fortepianowym Es-dur* op. 60, jak i w *Kwartecie fortepianowym c-moll* op. 61 Żeleński przekracza ramy konwencjonalnej, rzec by można – podręcznikowej wariacyjności.

Zaczniemy od *Koncertu fortepianowego*. Utwór ten, dedykowany wybitnemu, młodemu wówczas polskiemu pianiście Ignacemu Friedmanowi powstał najprawdopodobniej już na początku XX stulecia, zapewne w latach 1901–1903, co sugerują daty jego „dwuetapowego” prawykonania w Krakowie (najpierw, 17 stycznia 1903 roku, pianistka Janina Ładówna z towarzyszeniem Orkiestry 13. Pułku Piechoty pod dyr. Jana Nepomucena Hocka wykonała część pierwszą i drugą *Koncertu*, natomiast całość kompozycji krakowscy melomani usłyszeć mogli dopiero – w tym samym wykonaniu – 4 grudnia 1903 roku). W trzyczęściowej budowie *Koncertu fortepianowego Es-dur* op. 60, rozpoczynającego się od rozbudowanego allegro sonatowego (*Allegro maestoso*, 3/4, Es-dur), zwraca uwagę umieszczenie *Thème varié* jako części środkowej. W epoce Żeleńskiego po takie „akademickie” rozwiązania sięgał między innymi przywoływany tu wcześniej Camille Saint-Saëns (por. część I *Allegro moderato* z *IV Koncertu fortepianowego c-moll* op. 44 oraz analogiczny ustęp z jego *Morceau de concert f-moll* na róg i orkiestrę op. 94). Pewna oryginalność koncepcji Żeleńskiego polega na tym, że temat wariacji stanowiących środkową część *Koncertu*, wystylizowany początkowo na „archaizujący” gawot (przykł. 2a), staje się pierwszym, wiodącym tematem finałowego ronda przekształconym w energicznego, stylizowanego krakowiaka (przykł. 2b).

Świadczyć to może o podjętej przez kompozytora próbie uczy-  
 nienia z wariacyjności nadrzędnego mechanizmu integracji motyw-  
 icznej dzieła. Potwierdzać by to mogło zarazem postawioną przeze  
 mnie wcześniej tezę (korespondującą zresztą z opiniami współczes-  
 nych kompozytorowi krytyków), że w pracy kompozytorskiej pocią-  
 gał Żeleńskiego przede wszystkim aspekt spekulatywny.

19

Więcej o tym utworze  
 zob. Maryla Renat,  
*Kwartety smyczkowe  
 Władysława Żeleńskie-  
 go*, „Prace Naukowe  
 Akademii im. Jana  
 Długosza w Częstocho-  
 wie. Edukacja Muzycz-  
 na” 12, 2017, s. 9–51  
 (tu s. 20–29), [http://  
 dx.doi.org/10.16926/  
 em.2017.12.01](http://dx.doi.org/10.16926/em.2017.12.01) [dostęp  
 25 II 2021].

20

Zob. ibidem, s. 33–35.  
 Zob. także: Julia  
 Gołębiowska, „Kwartet  
 smyczkowy w muzyce  
 polskiej XIX wieku”,  
 Poznań 2014, praca dok-  
 torska napisana pod kier.  
 prof. dr. hab. Ryszarda  
 D. Goliańka, Uniwersytet  
 im. Adama Mickiewicza,  
 s. 158–159, [http://hdl.  
 handle.net/10593/11895](http://hdl.handle.net/10593/11895)  
 [dostęp 25 II 2021].

Andantino quasi Allegretto

The musical score consists of seven systems of staves. The first system (measures 1-7) shows the piano part starting with a *p* dynamic, followed by *pp*. The second system (measures 8-13) includes a *legg.* marking. The third system (measures 14-19) features *p* and *pp* dynamics. The fourth system (measures 20-25) includes *p*, *poco cresc.*, and *pp*. The fifth system (measures 26-31) continues with *p* dynamics. The sixth system (measures 32-36) includes *p* dynamics. The seventh system (measures 37-41) includes *p* and *legg.* dynamics.

Przykład 2a. Koncert fortepianowy *Es-dur* op. 60, część II. *Thème varié*, partia orkiestry (wyciąg fortepianowy), t. 1-41 (t. 8-20: temat wariacji)

**Allegro non troppo ma con brio**

Przykład 2b. *Koncert fortepianowy Es-dur op. 60, część III. Finale. Rondo* (wyciąg fortepianowy), t. 1-32 (t. 13-20: I temat ronda zaczerpnięty z tematu wariacji)

Odzwierciedleniem analogicznej postawy przekładającej się – tym razem – na swoistą zabawę formami muzycznymi jest z kolei *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61. Utwór ten powstawał nieco później. Wiadomo, że 1905 roku Żeleński miał ukończone jego trzy części, ale komponowanie zmuszony był przerwać, gdyż w tym czasie, po nawiązaniu współpracy z wybitnym śpiewakiem i librecistą Aleksandrem Bandrowskim, poświęcił się pisaniu monumentalnej partytury swojej *Starej baśni*<sup>21</sup>. Czwartą, ostatnią część *Kwartetu fortepianowego* stworzył najprawdopodobniej dopiero w roku 1908, gdyż nawet po lwowskiej prapremierze opery od pracy kompozytorskiej odrywały go nadal sprawy osobiste (Żeleński, od trzech lat owdowiały, zawarł wówczas nowy związek małżeński z Teklą z Symonowiczów). Pewne jest w każdym razie, że pierwsze wykonanie *Kwartetu fortepianowego* – z udziałem kompozytora przy fortepianie – miało miejsce w Krakowie 26 lutego 1909 roku<sup>22</sup>.

W tym dużym, czteroczęściowym dziele część pierwsza, najobszerniejsza (utrzymana w tempie *Allegro con brio*, metrum *C alla breve* i tonacji *c-moll*), w budowie formalnej wykorzystuje schemat allegro sonatowego. Część druga, *Romanza* (w tempie *Andante sostenuto*, metrum  $3/4$  i tonacji *As-dur*), zamiast prostej formy ABA' (którą miał wzmiankowany *Romance* op. 29 nr 1) przynosi mniej konwencjonalne rozwiązanie architektoniczne o charakterze rondowym. Wszystko zaczyna się niepozornie. Śpiewny temat („refren”) o szlachetnych, niemal dostojnych konturach, który wprowadza na początku wiolonczela (przykł. 3a), jest na moment przejmowany przez altówkę i skrzypce. Następnie zostaje skontrastowany z nieco ponurym motywem, który – po wyraźnej cezurze – rozpoczyna się unisonem smyczków (przykł. 3b), a później rozwijany jest w partii fortepianu. Obydwe zaprezentowane w ten sposób „myśli muzyczne” tej części są w dalszym jej przebiegu konsekwentnie przekształcane z udziałem środków techniki wariacyjnej, co staje się jasne już od pierwszego powtórzenia tematu I, wraz z powrotem *Tempo I. Molto tranquillo* (przykł. 3c). Popisowym majstersztykiem kompozytorskim Żeleńskiego staje się zwłaszcza „pionowe”, niemal symultaniczne zestawienie obu wspomnianych motywów (przykł. 3d).

Architektonikę rondową wprowadza także część trzecia, nosząca nasuwający mendelssohnowsko-brahmsowskie skojarzenia tytuł *Intermezzo* (utrzymana w tempie *Allegretto*, metrum  $3/4$ ). Rozpoczyna ją charakterystyczny, kilkakrotnie powracający w trakcie tego ustępu „refren”, kończący się arabskowskimi biegnikami w partii fortepianu (przykł. 3e). Chociaż początkowe oznaczenia przykluczowe sugerują tonację *g-moll*, ten muzyczny żart – o rysach wyraźnie scherzowych – po epizodzie w *Es-dur* i kilkakrotnych powrotach trybu molowego kończy się lekko i z wdziękiem w tonacji *G-dur*.

21

Zob. Grzegorz Zieziula, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” 53, nr 4, 2008, s. 99.

22

Zob. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Za mundurem dźwięki sznurem... Krakowska muzyka w czasach autonomii*, w: *Długi wiek XIX w muzyce: pytania – problemy – interpretacje*, red. Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula (red. pomocnicza Ewa Boguła, Ewa Chamczyk), NIFC, Warszawa 2020, s. 252.

The musical score is presented in four systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *molto cantabile* and *p*. The piano accompaniment is marked *Andante sostenuto* and *p*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *p*. The piano accompaniment is marked *Andante sostenuto* and *p*. The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *cresc.*. The piano accompaniment is marked *cresc.*. The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *cresc.*. The piano accompaniment is marked *p*.

Przykład 3a. Kwartet fortepianowy c-moll op. 61, część II. Romanza, t. 1-16

The image displays a musical score for a piano quartet, specifically measures 38-44 of the second part of Chopin's Mazurka in C minor, Op. 61. The score is written for four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first system (measures 38-40) shows the vocal line with rests and dynamic markings 'p' and 'f'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The second system (measures 41-44) shows the vocal line with a melodic line and dynamic markings 'cresc.' and 'f'. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and dynamics.

Przykład 3b. *Kwartet fortepianowy c-moll op. 61, część II. Romanza, t. 38-44*

80 **Tempo I, molto tranquillo**

*pp*

80 **Tempo I, molto tranquillo**  
*la melodia ben prononziato*

*dolce*  
*con Ped.*

81

81

83

83

Przykład 3c. *Kwartet fortepianowy c-moll op. 61, część II. Romanza, t. 80-83*

107

*f*

*cantabile e sonore*

107

*simile*

111

111

Przykład 3d. Kwartet fortepianowy c-moll op. 61, część II. Romanza, t. 107-115



The image displays a musical score for a piano quartet. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) is marked 'Allegretto' and features a piano (p) and a string quartet (pizz.). The second system (measures 6-10) includes a piano part with a 'poco cresc.' marking and a string quartet part with 'pizz.' markings. The third system (measures 11-16) features a piano part with a 'p' marking and a string quartet part with 'legg.' markings. The fourth system (measures 17-20) includes a piano part with a 'p' marking and a string quartet part with 'pizz.' markings. The score is in 3/4 time, C minor, and marked 'Allegretto'.

Przykład 3e. Kwartet fortepianowy c-moll op. 61, część III. Intermezzo, t. 1-20

21

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

sfz p p p

21

f p p

25

legg.

29

29

Przykład 3c. Kontynuacja, 21–30

Część czwarta, *Finale*, utrzymana w tempie *Allegro appassionato*, jest allegrem sonatowym wykazującym także pewne cechy ronda (innymi słowy, rondem sonatowym). Pierwszy temat, pełniący funkcję refrenu, utrzymany w tonacji c-moll i w metrum 12/8, swym wznosząco-opadającym, łukowym konturem wyraźnie nawiązuje do głównego tematu części pierwszej (i tutaj zatem, podobnie jak w przypadku *Koncertu fortepianowego*, ujawnia się wyraźne dążenie Żeleńskiego do ścisłej integracji motywicznej całego dzieła). Intonowany początkowo przez skrzypce, którym towarzyszą dynamiczne, ruchliwe figuracje fortepianu, został skontrastowany z odcinkami w metrum czterodzielnym o charakterze bardziej statycznym. Całość spina podsumowująca *stretta* przynosząca przyspieszenie tempa, która kończy się pogodnym akordem C-dur.

\*

Ostatnie, większe kompozycje instrumentalne Żeleńskiego nasuwają pytanie, czy także do polskiego kompozytora nie można by odnieść niektórych stwierdzeń, które padły przed wielu laty w pamiętnym eseju Arnolda Schönberga *Brahms, the progressive*<sup>23</sup>. Tekst Schönberga w znaczący sposób odmienił dwudziestowieczne spojrzenie na rzekomo akademicką i konserwatywną twórczość Johannes Brahmsa. Wydaje się oczywiste, że Schönberg doskonale rozumiał Brahmsa, dlatego że sam był kompozytorem zafascynowanym ukrytym, spekulatywnym aspektem sztuki kompozytorskiej. Być może także w przypadku Żeleńskiego jego najdojrzalsze kompozycje – niewykluczone, że nie bez osobistej fascynacji warsztatem Brahmsa – kryją w sobie pewne niedostrzeżone dotychczas walory i mogą okazać się atrakcyjne. Chociażby jako konstrukt intelektualny, świadectwo spekulatywnych poszukiwań konserwatysty postępowego.

---

23  
Arnold Schönberg,  
*Brahms, the Progressive*,  
w: *Style and Idea*, Phi-  
losophical Library, New  
York 1950, s. 52–101.

---

**ABSTRACT**

*Under the spell of classical forms: about Władysław Żeleński's instrumental music*

In this essay I examine the artistic attitude and compositional legacy of Władysław Żeleński (1837–1921), focusing on his instrumental compositions.

Zdzisław Jachimecki, as the author of a monograph about the composer, expressed negative opinions on that allegedly conservative and academic output many years ago. It seems, however, that the temperament of a musical critic inherent in Jachimecki took precedence over his scientific reliability. His rash judgments about Żeleński's works were not supported by thorough research. At the same time, they ignored the wider historical and ideological context, removing from the field of reflection such related parallel phenomena as, for example, the musical aesthetics of Camille Saint-Saëns.

In the further part of my essay, I discuss Żeleński's conscious affirmation of a conservative attitude and stylistic eclecticism. These distinctive artistic gestures allow me to place Żeleński in the Polish positivist trend. The composer, as an adherent of the so-called progressive conservatism, struggled with the cultural backwardness of local music education, undertook a fight to revive sluggish concert activities, to enrich unambitious repertoires with valuable works and to raise the level of musical performances. Nevertheless, Żeleński was and remained an open-minded conservative, devoid of all prejudices. He followed with great interest the new phenomena in his contemporary musical culture, so alien to his convictions and tastes. After all, he included musical examples from Wagner's works in his textbooks of composition. Paradoxically, it was Żeleński 'the conservative' who was one of the few Poles present at the historic inauguration of the Wagner festivals in Bayreuth (13 August 1876).

I am trying to show that the respect manifested by the composer for conservative principles and classical forms pushed him – after all – towards creative experiments. It is especially about using the potential of variation procedures as a form-creating factor. In my opinion, variability should be considered the key Żeleński's *idée fixe*, which is visible especially in his mature and late instrumental compositions. In support of this thesis, I give a few musical examples taken from the following instrumental works: Two pieces for violin and piano Op. 29 (*Romance* and *Danse fantastique*, 1877) Piano Concerto in E flat major, Op. 60 (1903), Piano Quartet in C minor, Op. 61 (1909). In conclusion, I present a hypothesis that the most mature Żeleński's instrumental works (it is possible that as a result of his personal fascination with the compositional legacy of Johannes Brahms) have values that have not been noticed so far. They turn out to be attractive as an intellectual construct, and as an evidence that the 'progressive conservative' made his experiments with musical forms.

---

**KEYWORDS**

Polish music, Władysław Żeleński, instrumental music, chamber music, conservatism, eclecticism, academicism

---

**ABSTRAKT**

W niniejszym eseju rozpatruję postawę twórczą i spuściznę kompozytorską Władysława Żeleńskiego (1837–1921), skupiając się na jego kompozycjach instrumentalnych.

Zdzisław Jachimecki, jako autor poświęconej kompozytorowi monografii, przed wielu laty wygłaszał negatywne opinie na temat tej twórczości, rzekomo konserwatywnej i akademickiej. Wydaje się jednak, że właściwy Jachimeckiemu temperament muzycznym krytyka wziętą górę nad naukową rzetelnością. Pochopnie wydawane sądy o dziełach Żeleńskiego nie były poparte gruntownymi badaniami. Pomijały jednocześnie szerszy kontekst historyczny i ideowy, usuwając z pola refleksji takie spokojne zjawiska równoległe, jak chociażby estetyka twórczości Camille'a Saint-Saënsa.

W dalszej części moich rozważań omawiam kwestię dostrzegalnej u Żeleńskiego świadomej afirmacji postawy konserwatywnej i eklektyzmu stylistycznego. Te znamienne gesty artystyczne pozwalają sytuować Żeleńskiego w polskim nurcie pozytywistycznym. Kompozytor, jako rzecznik tzw. konserwatywnego postępowego, zmagał się z cywilizacyjnym zacofaniem lokalnej edukacji muzycznej, podejmował walkę o ożywienie niemrawej działalności koncertowej, o wzbogacenie mało ambitnych repertuarów wartościowymi dziełami i o podniesienie poziomu wykonań muzycznych. Żeleński mimo wszystko był i pozostał do końca konserwatystą otwartym i pozbawionym uprzedzeń. Z wielkim zainteresowaniem śledził obce jego przekonaniom i gustom nowe zjawiska we współczesnej mu kulturze muzycznej. Do podreżników swojego autorstwa włączył przykłady muzyczne z twórczości Wagnera. Paradoksalnie to właśnie Żeleński konserwatysta był jednym z niewielu Polaków obecnych na historycznej inauguracji festiwalu wagnerowskich w Bayreuth (13 sierpnia 1876 roku).

Staram się także udowodnić, że szacunek okazywany przez kompozytora konserwatywnym zasadom i klasycznym formom popchnął go – mimo wszystko – w stronę twórczych eksperymentów. Chodzi tu zwłaszcza o wykorzystanie potencjału wariacyjności jako czynnika formotwórczego. Moim zdaniem wariacyjność należy uznać za kluczową *idée fixe* Żeleńskiego, ujawniającą się zwłaszcza w jego dojrzałych i późnych kompozycjach instrumentalnych. Na poparcie tej tezy daję kilka przykładów muzycznych zaczerpniętych z następujących dzieł instrumentalnych: *Dwa utwory na skrzypce i fortepian* op. 29: *Romance* i *Danse fantastique* (1877), *Koncert fortepianowy Es-dur* op. 60 (1903), *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61 (1909).

W konkluzji stawiam hipotezę, że najdojrzałe kompozycje Żeleńskiego (niewykluczone, że w wyniku jego osobistej fascynacji warsztatem kompozytorskim Johannes Brahmsa) kryją w sobie walory dotychczas niedostrzeżone. Okazują się atrakcyjne jako konstrukt intelektualny, jako świadectwo eksperymentów formalnych „konserwatysty postępowego”.

---

#### SŁOWA KLUCZOWE

muzyka polska, Władysław Żeleński, muzyka instrumentalna, muzyka kameralna, konserwatyzm, eklektyzm, akademizm

---

#### GRZEGORZ ZIEZIULA

dr hab., prof. IS PAN, polonista, muzykolog. Jest autorem publikacji poświęconych polskiej twórczości operowej i muzyce „długiego XIX wieku”. Przygotował i wydał edycje faksymilowe oraz źródłowo-krytyczne oper Józefa Elsnera, Stanisława Moniuszki i Władysława Żeleńskiego. Dzięki jego poszukiwaniom archiwalnym na scenę Warszawskiej Opery Kameralnej trafiła nieznaną, młodzieńcza opera Moniuszki *Die Schweizerhütte* (jej prawykonanie odbyło się w 2018 roku). Od kilku lat pracuje nad książką poświęconą twórczości operowej Moniuszki oraz nad edycją korespondencji Władysława Żeleńskiego. W najbliższym czasie ma się ukazać przygotowany przez niego wybór francuskiej korespondencji Josepha (Giuseppe) Poniatowskiego.

Dar ze spuścizny  
po WITOLDZIE ROWICKIM

COLLECTION LITOLFF.

A M<sup>r</sup> Ignace Friedman.

**CONCERTO**  
(en Mi<sup>b</sup> majeur)  
pour Piano et Orchestre  
compose par  
**Ladislav Želeňski.**  
OP. 60.  
Arrangement pour 2 Pianos.  
Propriété pour tous Pays.

BRAUNSCHWEIG.  
HENRY LITOLFF'S VERLAG.

Léon Idzikowski à Kieff.

Władysław Żeleński, *Concerto en Mi b majeur: pour Piano et Orchestre Op. 60: Arrangement pour 2 Pianos*,  
Braunschweig, Henry Litolf's Verlag, 1909–1913, Cyfrowa biblioteka Polona, Mus.III.125.887