

## GRZEGORZ ZIEZIULA

INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

---

### WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI W WARSZAWIE (1871–1881): FAKTY I NIEDOPOWIEDZENIA

**B**lisko dziesięcioletni pobyt w Warszawie odegrał ważną rolę zarówno w życiu osobistym, jak i w przebiegu kariery zawodowej Władysława Żeleńskiego. To właśnie tutaj założył rodzinę, tutaj także uzyskał i ostatecznie utrwalił wysoką pozycję w polskim środowisku muzycznym. Kompozytor opisuje zresztą częściowo swoje warszawskie perypetie w liście z 9 V 1878 r. adresowanym do Juliana Łukaszewskiego (1835–1906), przyjaciela z czasów studenckich w Pradze. Choć ta niepowtarzalna autobiograficzna spowiedź była przez adresata w obszernych fragmentach publikowana<sup>1</sup>, a później cytowana przez Zdzisława Jachimeckiego<sup>2</sup>, należałoby przedstawić ją raz jeszcze w integralnej postaci<sup>3</sup>.

Okres warszawski, omawiany dość pobieżnie przez dotychczasowych monografistów Żeleńskiego oraz przez biografów jego żony i syna<sup>4</sup>, jawi się w ich ujęciu jako moment zaśluzonej życiowej stabilizacji, nadchodzącej po wieloletnich *Wander- und Lebrjahre*. Czytając książki Szopskiego i Jachimeckiego, czy wertując opowieści o życiu Wandy z Grabowskich Żeleńskiej albo Boya, ulec można nawet złudzeniu, że pochodzący z Galicji ojciec pisarza po wieloletniej nieobecności w kraju gładko i bez przeszkód zadomawia się w nieznanym mu dotąd stolicy Królestwa Polskiego, szybko otrzymuje atrakcyjną posadę, zwolnioną dziwnym zbiegiem okoliczności przez niespodziewanie zmarłego Moniuszkę i w krótkim czasie zostaje jednogłośnie uznany za jego godnego następcę.

- 1 Łukasz Wielkopolanin [Julian Łukaszewski], *Z pobytu Władysława Żeleńskiego w Pradze. Wspomnienie z roku 1860–1861*, Lwów 1898, s. 25–30.
- 2 Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków <sup>2</sup>1987, s. 25–26, 29–30.
- 3 Wspomniany list oraz kilka innych odnoszących się do warszawskiego okresu biografii kompozytora umieszczamy w wyborze dokumentów epistolarnych, który następuje po niniejszym artykule: „Wokół warszawskiego okresu życia i twórczości Władysława Żeleńskiego. Dokumenty epistolarne z lat 1873–1880”, opr. Grzegorz Zieziula, list 5.
- 4 Felicjan Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa–Kraków 1928, s. 20–24; Barbara Winklowska, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków 2004, s. 138–151, 175–180; Zdzisław Jachimecki, op. cit., s. 27–32; Józef Hen, *Boy-Żeleński: blazen – wielki mąż*, Warszawa <sup>4</sup>2011, s. 14.

Czy wszystko jednak zostało opowiedziane do końca? Które fakty przeoczono? A co celowo pominięte zostało milczeniem? Tego typu pytania są chlebem powszednim każdego monografisty. Kontynuując zainicjowane przez nas kilka lat temu śledztwo biograficzne<sup>5</sup>, mocno podretuszowaną wizję warszawskich losów Żeleńskiego postaramy się skonfrontować z treścią znanych i nowo odnalezionych dokumentów epistolarnych, przypomnimy także szereg publikacji prasowych. Mamy powody przypuszczać, że wizja ta powstała w efekcie zadziwiająco skutecznej środowiskowej cenzury, której dokonano jeszcze za czasów Żeleńskiego. Na usprawiedliwienie autorów, którzy ją rozpowszechniali, wypada jednak dodać, że pozostawione przez nich relacje są zgodne z uproszczonymi wersjami interesujących nas warszawskich wydarzeń, z jakimi spotykamy się nagminnie już w tych biogramach kompozytora, które publikowano za jego życia<sup>6</sup>. Nie mając obecnie ambicji wyczerpującego przedstawienia interesującego nas rozdziału biografii Żeleńskiego, postawimy kilka pytań i zasygnalizujemy potrzebę paru istotnych uzupełnień. Zdajemy sobie sprawę, że na obecnym etapie część zagadek będzie musiała pozostać nadal bez odpowiedzi. Mimo to jesteśmy przekonani, że nawet dotarcie do informacji niepełnych i postawienie roboczych hipotez okazać się może kiedyś inspiracją i wstępem do dalszych poszukiwań.

#### PRAELUDIUM: CHRONOLOGIA POCZĄTKÓW

Kwestią, którą należałoby poddać dyskusji, jest przede wszystkim chronologia pierwszych zmagania Żeleńskiego z Warszawą<sup>7</sup>. O ile dokładna data rozstania Włady-

5 Grzegorz Zieziula, „Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych”, *Muzyka* 53 (2008) nr 4, s. 89–104.

6 Zob. m.in. Jan Kleczyński, „Władysław Żeleński”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 22 (1884) nr 16 z 19 I, s. 166: „Wypadki 1870 roku wypędziły naszego artystę z Paryża i od tego czasu datuje się jego pobyt w kraju. Pierwsze wystąpienie Żeleńskiego z większymi utworami miało miejsce w Krakowie [...]. Pod koniec 1871 r. Żeleński sprowadził się na stałą siedzibę do Warszawy, gdzie już wprzód dał się poznać z koncertów [...]. Po śmierci Moniuszki objął Żeleński w konserwatorium posadę profesora i wykładał przez lat pięć przeszło naukę harmonii i kontrapunktu [...]. W 1878 r. objął Żeleński posadę dyrektora Towarzystwa Muzycznego w Warszawie i po trzyletnim jej piastowaniu powrócił na stałe mieszkanie do Krakowa, gdzie dotychczas przebywa”.

7 Zdaniem Magdaleny Dziadek na pomysł osiedlenia się w Warszawie kompozytor wpadł już w roku 1866, po ukończeniu praskiego etapu edukacji. List dyrektora Instytutu Muzycznego Apolinarego Kąskiego z 27 IX 1866 r., opublikowany blisko sto lat temu przez Adolfa Chybińskiego i uznany przez tego ostatniego za pismo skierowane do Jana Karłowicza (zob.: „Z korespondencji Jana Karłowicza. Cztery listy”, wyd. Adolf Chybiński, *Przegląd Muzyczny* 1918 nr 6 z 15 XII, s. 9–11), badaczka zinterpretowała – nie podając uzasadnienia – jako adresowany właśnie do Żeleńskiego (zob. teź, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu – dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2000*, t. I, 1810–1944 Warszawa 2011, s. 134–135). Treścią tego dokumentu jest odmowna odpowiedź na skierowaną wcześniej przez adresata prośbę o zatrudnienie na stanowisku nauczyciela harmonii i kontrapunktu – kandydat niestety się spóźnił, posadę zdążył już być wówczas objąć Moniuszko. Z hipotezą Magdaleny Dziadek można oczywiście polemizować, za Janem Karłowiczem, jako odbiorcą tego listu przemawia przecież fakt opublikowania przez niego podręcznika *Zasady harmonii*, którego pierwsze wydanie ukazało się w roku 1864 w warszawskiej oficynie

sława Żeleńskiego z Warszawą i „udania się na stały pobyt w Krakowie” jest od dawna znana (1 VII 1881 r. odjechał wraz z rodziną pociągiem, który wyruszył z dworca kolei warszawsko-wiedeńskiej), o tyle ani dzień opuszczenia Paryża w roku 1870, ani też moment jego przybycia do Krakowa, a następnie przyjazdu do Warszawy nie zostały dotąd ustalone precyzyjnie. Kompozytor napisał co prawda: „[w Paryżu] [...] kształciłem się aż do 1870 roku, dopóki mnie wojna francusko-niemiecka nie wypędziła ze stolicy świata. Na tym skończyły się moje peregrynacje po świecie”<sup>8</sup>. Istnieją jednak dowody na to, że zdania tego nie należałoby brać zbyt dosłownie, a pewne fakty uszczegółowić.

W świetle zacytowanych przed chwilą słów zaskoczeniem może być dla nas odnalezienie wzmianek prasowych potwierdzających obecność Władysława Żeleńskiego w Krakowie i w Wiedniu jesienią 1869 roku. W teatrze krakowskim między pierwszym a drugim aktem *Panny de Belle-Isle* Alexandre’a Dumasa ojca, granej 2 października, Żeleński dyryguje swoją, niewymienioną z tytułu, uwerturą koncertową (czyżby chodziło o prawykonanie uwertury *W Tatrach?*)<sup>9</sup>. W połowie listopada jest już w Wiedniu. Poświadcza to treść rubryki „Angekommene” kilku wiedeńskich dzienników, w których pod datą 13 i 14 XI 1869 r. znajdujemy notatkę, że „Zelenski L[adislaus], D[oktor] d[er] Phil[osophie] v[on] Krakau” zatrzymał się w wiedeńskim Hotelu Schipler<sup>10</sup>. Można przypuszczać, że wyjechał wówczas na pewien czas z Paryża. Może odwiedził Kraków i Wiedeń, jadąc – z dwumiesięcznym wyprzedzeniem – na święta Bożego Narodzenia do rodzinnych Grotkowic, zaś po Nowym Roku znowu do Francji powrócił? Swoją drogą, co tak bardzo ciągnęło go wtedy do Galicji? Czy to właśnie wówczas rozegrały się ostatnie akty owego wspomnianego przez Żeleńskiego Łukaszelewskiemu przykrego przejścia „z pewną baronówną”, o której rękę się ubiegał i dostał bolesną rekuzę<sup>11</sup>?

Powrót kompozytora nad Sekwanę w roku 1870 jest w każdym razie pewny, gdyż jego obecność w Paryżu potwierdzają wzmianki, które można wyszperać we francuskich dziennikach z maja owego jakże bardzo feralnego dla Francji roku (w Warszawie zauważono udział Żeleńskiego, Stanisława Kątskiego i Ferdinanda Dulckena w „wieczorze muzykalno-literackim”, który odbył się w Paryżu 12 maja; bliższych

A. Dzwonkowskiego (por.: Ernst F.E. Richter, *Zasady harmonii z dodaniem teorii harmonicznej Weitzmana oraz chorągów polskich*, przekł. Jan Karłowicz, Warszawa 1864) a także późniejsze projekty Kątskiego zatrudnienia go w Instytucie (zob. M. Dziadek, op. cit., s. 165). Gdyby jednak miało się w przyszłości okazać, że hipoteza Dziadek jest słuszna, to jesień roku 1866 należałoby uznać za moment, w którym u Żeleńskiego – z racji odrzucenia jego kandydatury – mógł powstać swoisty „kompleks Moniuszki”.

8 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 5.

9 Zob. *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885. Repertuar*, opr. Jerzy Got, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, poz. 789.

10 Zob. *Neues Fremden-Blatt (Morgenblatt)* 1869 nr 314 z 13 XI, s. [13]; *Fremden-Blatt (Morgen-Blatt)* 1869 nr 314 z 13 XI, s. [11]; *Wiener Zeitung* 1869 nr 263 z 14 XI, s. 573.

11 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 5.

okoliczności tego wydarzenia nie podano)<sup>12</sup>. Nazwisko kompozytora wymieniane jest nawet z początku sierpnia (paryska prasa codzienna wymienia go obok malarza Marcellego Krajewskiego na liście Polaków, którzy poparli symbolicznie armię francuską, wpłacając datki w ramach tzw. Souscription Patriotique)<sup>13</sup>. Trudno na razie ustalić, kiedy Żeleński opuścił Francję definitywnie. Wiadomo, że w połowie grudnia przemierzał znowu wiedeńskie ulice, notabene w towarzystwie Stanisława Tomkowicza<sup>14</sup>. Ponadto, jak będziemy mieli okazję wkrótce się przekonać, „peregrynacje po świecie” wcale się dla Żeleńskiego wówczas nie zakończyły. Aby promować własną twórczość będzie nadal wyjeżdżał za granicę, odbywał osobiste spotkania z wydawcami i podtrzymywał ożywione kontakty z przedstawicielami środowisk muzycznych innych środkowoeuropejskich ośrodków (ze względu na sytuację geopolityczną w Europie po przegranej przez Francję wojnie z Prusami Żeleńskiego absorbowały początkowo przede wszystkim Praga i Wiedeń, poza tym w orbicie jego zainteresowań pozostawać będą zawsze miasta takie jak Wrocław, Drezno, Lipsk i Berlin). Tak więc w okresie warszawskim długie podróże stanowią stały element jego aktywności zawodowej. Odbywał je będzie corocznie, najczęściej w miesiącach letnich wolnych od zajęć pedagogicznych (kiedy regularnie odwiedzał także rodzinne strony).

Warszawa roku 1871 niewiele zapewne różniła się od tej, jaką oglądał i opisał przeoczony przez polskich muzykografów rówieśnik Żeleńskiego przybyły nieco wcześniej z Belgii, Joseph Dupont (1838–99). Belgijski muzyk w l. 1867–70 dyrygował orkiestrą Teatru Wielkiego w czasie spektakli włoskiej trupy operowej<sup>15</sup>. W mieście posiadającym rozległe place, szerokie ulice (ale okropne chodniki), ogromny park, piękne sklepy i wszystko to, co daje wrażenie wyższej kultury i poczucie luksusu, uciążliwa była wszechobecność nie lubianych przez miejscową ludność rosyjskich żołnierzy. Uwagę przybysza z cywilizowanego Zachodu zwróciła także dość duża liczba ortodoksyjnych wyznawców religii mojżeszowej, przechadzających się ulicami w swych tradycyjnych strojach. Można się domyślać, że ceny w Warszawie, według Duponta dużo wyższe niż w Belgii i w Niemczech, przewyższały również te krakowskie<sup>16</sup>. Poza tym miasto posiada w Teatrze Wielkim imponującą scenę muzyczną z dobrym zapleczem, dysponującą niezłą orkiestrą oraz stałym zespołem operowym i baletowym. W czasie sezonów zimowych za ogromne pieniądze angażuje się tutaj trupę opery włoskiej (później przemieszcza się ona do Moskwy, „ustępując miejsca” znacznie gorzej opłacanym artystom opery polskiej).

12 Zob.: *Kurier Warszawski* 1870 nr 118 z 31 V, s. 6.

13 Zob.: *Le Gaulois* 1870 nr 760 z 4 VII, s. [4], kol. 4.

14 Zob. *Fremden-Blatt (Morgen-Blatt)* 1870 nr 348 z 17 XII, s. [11] („Angekommene”): „[Hotel] König v[on] Ungarn, St[adt] [...] Dr. L[adislau]s Zelenski, Polen [!] [...], St[anislaus] v[on] Tomkowicz, Hörer d[er] R[echte], Krakau”.

15 Christophe Pirenne, „Joseph Dupont, chef d’orchestre du Théâtre impérial Italien de Varsovie (1867–1870)”, *Revue Belge de Musicologie* 60 (2006), s. 141–153.

16 *Ibid.*, s. 143–144.

W mieście działa też konserwatorium, pod oficjalną nazwą Instytutu Muzycznego. Dla podróżujących po Europie artystów jest Warszawa z pewnością wygodnym punktem komunikacyjnym, miejscem ich występów gościnnych „po drodze” z Zachodu do Petersburga i Moskwy (w roku 1871 przemierzy ją, wzdychając za świeżo zdobytym przez Prusaków Paryżem, wybitna śpiewaczka Adelina Patti) albo z Rosji w kierunku Wiednia czy Berlina (ten szlak wybierze z kolei Anton Rubinstein). Właśnie w roku 1871 rozpoczyna działalność Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Jego członkowie pragną ożywić lokalny ruch muzyczny. A czy Warszawa roku 1871 znała Żeleńskiego?

Przeciętnemu czytelnikowi warszawskich gazet nazwisko „Żeleński” kojarzy się raczej z braćmi kompozytora, Stanisławem i Kazimierzem, „obywatelami ziemskimi” z Galicji, prowadzącymi wzorowe gospodarstwa w Grodkowicach i w Cichawie, reklamujących co jakiś czas w stołecznej prasie oferowane przez siebie produkty: barany „pełnej krwi Negretti o szlachetnej i obfitej wełnie obok wielkiej budowy” (Stanisław) oraz nagradzane na wystawach rolniczych „sery limburskie” (Kazimierz). Jest faktem, że również wzmianki o poczynaniach Władysława od końca lat pięćdziesiątych pojawiały się sporadycznie w tutejszej prasie, a niektóre drobne utwory doczekały się pochwał w fachowych muzycznych periodykach, takich jak *Ruch Muzyczny*<sup>17</sup>. U progu lat sześćdziesiątych kilka pieśni Żeleńskiego ukazało się nakładem księgarza-litografa A. Dzwonkowskiego<sup>18</sup>. Pod koniec tego dziesięciolecia twórczością kompozytora zainteresowała się w końcu przodująca w mieście Księgarnia Gebethnera i Wolffa, która na łamach miejscowej prasy zamieszczała reklamy nowo wówczas przez siebie wydanych pieśni z opusu 19<sup>19</sup>.

Można przypuszczać, że przybycie kompozytora do Warszawy poprzedzone zostało nieformalną, ale konsekwentnie poprowadzoną akcją propagandową. Do stolicy Królestwa Polskiego zadziwiająco szybko docierają echa uznania, jakie Żeleński zyskał swoim koncertem kompozytorskim, zorganizowanym 30 stycznia w Krakowie (gdzie wykonania doczekała się *Uwertura „W Tatrach”* op. 27, zabrzmiały utwory chóralne, fortepianowe i pieśni). Już na początku lutego, a więc zaledwie kilka dni po koncercie, na pierwszej stronie *Gazety Warszawskiej* można było przeczytać o Żeleńskim entuzjastyczną opinię:

Odznacza się on zarówno bogactwem myśli, [jak] i nowością formy, nie popada w naśladownictwo ani w ekscentryczność i chaos, choć stanowczo liczy się do szkoły przyszłości i należy do jednej rodziny z Berliozem i Wagnerem. Po polskim Wagnerze można spodzie-

17 Zob.: Michał Jaczyński, „Wczesny okres twórczości Władysława Żeleńskiego w oczach polskich krytyków muzycznych”, *Aspekty Muzyki* 4 (2014), s. 121–146.

18 *Trzy pieśni Op. 8 do słów Józefa Bohdana Zaleskiego i Adama Mickiewicza: 1. Triolety, 2. W imionniku S.B., 3. Wspomnienie*, zob. *Kurier Warszawski* 1867 nr 184 z 20 VIII, s. 4.

19 *Trzy pieśni Op. 19 do słów Józefa Bohdana Zaleskiego i Teofila Lenartowicza: 1. Młodo zaswatana, 2. Jaskółka, 3. Łzy*, zob. *Kurier Warszawski* 1867 nr 184 z 20 VIII, s. 4, nr 193 z 30 VIII, s. 4.

wać się mianowicie nowej ery dla pieśni rodzimej, która z małym wyjątkiem grzeszyła dotąd konwencjonalną, nijaką elegicznością<sup>20</sup>.

Porównanie z Berliozem i Wagnerem, celowo przesadzone, a może intencjonalnie humorystyczne (Wagner pieśni rodzimej?) obliczone było ewidentnie na zaintrygowanie warszawskich melomanów, dla których dotychczasowa „era pieśni” była epoką Moniuszki. Nie ulega wątpliwości, że szczególnie zainteresowani ukazaniem się tej sensacyjnej wzmianki mogli być wydawcy, gdyż mimo upływu czasu nakład pieśni z opusu 19 nie został jeszcze wówczas wyczerpany<sup>21</sup>. Śpiewaczka Maria Mecenseffy<sup>22</sup>, która wystąpiła na krakowskim koncercie, ma wkrótce zjechać do Warszawy i w czasie występów promować utwory wokalne Żeleńskiego. Jej pierwszy recital w Sali Reursy Obywatelskiej zapowiadany jest początkowo na 9, później na 11 marca<sup>23</sup>. Wokalistka zjawia się najprawdopodobniej już na początku miesiąca, gdyż 4 marca daje próbkę swych umiejętności podczas jednego z poranków muzycznych urządzanych w Resursie Kupieckiej przez Józefa Wieniawskiego. Pieśni Żeleńskiego, które wykonuje, trafiają zatem do warszawskich sal koncertowych wcześniej, niż zdąży wkroczyć do nich sam kompozytor<sup>24</sup> (jego przyjazd jest już zapowiadany<sup>25</sup>). Przed publicznością Żeleński staje w dniu występu śpiewaczki (a zatem do Warszawy przybyć musiał między 6 a 10 marca<sup>26</sup>). Najpierw jednak zagra swoje trzy utwory fortepianowe na kolejnym poranku u Józefa Wieniawskiego. Podczas recitalu panny Mecenseffy przyjmuje skromnie drugoplanową, służebną rolę jej akompaniatora. Tego samego wieczora wystąpiły gościnnie lokalne sławy: pianista Aleksander Zarzycki i skrzypek Władysław Górski (z powodu złego samopoczucia nie zjawiała się jedynie aktorka Maria Bakałowiczowa początkowo w programie zapowiadana)<sup>27</sup>. Miejscowi recenzenci są pod wrażeniem: „Pan Żeleński jest kompozytorem niepospolitym, któremu równych niezbyt wielu u nas przytoczyć byśmy mogli”<sup>28</sup>. Para krakowian kuje żelazo póki gorące i nie traci żadnej sposobności, by zaprezentować się publicznie – 14 marca śpiewaczka i jej akompaniator występują w trakcie antraktu amatorskiego widowiska scenicznego na dochód ubogich wystawianego w teatryku Towarzystwa Do-

20 *Gazeta Warszawska* 1871 nr 30 z 8 II, s. 1.

21 Jesienią 1870 r. nadal reklamowano pieśni z opusu 19 a także *Moją pieśzcotkę* op. 7, zob.: *Gazeta Warszawska* 1870 nr 215 z 30 IX, s. 4.

22 Maria Paulina Mecenseffy (1848–74), pseud. Maria Rivoli Bolzano, ur. w Krakowie, z pochodzenia Węgierka, uczyła się śpiewu w Wiedniu, później w Mediolanie. Występowała w Berlinie, Warszawie, Krakowie i w Czerniowcach. W roku 1871 wykonywała pieśni Żeleńskiego (m.in. 30 stycznia podczas koncertu kompozytorskiego w Krakowie oraz Warszawie w trakcie kilku koncertów, które odbyły się w marcu).

23 *Kurier Warszawski* 1871 nr 50 z 4 III, s. 3, nr 52 z 7 III, s. 4.

24 *Kurier Warszawski* 1871 nr 51 z 6 III, s. 2.

25 *Ibid.*, s. 3.

26 Dokładniejszej daty na razie nie udało się nam ustalić.

27 Zob. program koncertu: *Kurier Warszawski* 1871 nr 54 z 9 III, s. 8.

28 – Ż – [Aleksander Walicki?], [rec.], *Kurier Warszawski* 1871 nr 56 z 13 III, s. 1–2.

broczynności<sup>29</sup>. Kilka dni potem, 19 marca, Maria Mecenseffy opuszcza Warszawę<sup>30</sup>. Postanowiła przez Kraków udać się do Czerniowiec, gdzie ma zaplanowane koncerty.

Porzucić Warszawę dla Czerniowiec? Żeleński tego nie rozumie i pozostaje nadal w syrenim grodzie. Nadarza mu się okazja do zapoznania warszawskiej publiczności ze swoją twórczością symfoniczną, gdyż na 24 kwietnia zaplanowany został koncert na dochód wdowy i sierot po zmarłym koncertmistrzu orkiestry operowej, Janie Hornzielu, w którym weźmie udział orkiestra Teatru Wielkiego. Koncert ma poprowadzić Adam Münchheimer. Obiecuje oddać Żeleńskiemu dyrygentką pałeczkę w czasie warszawskiego prawykonania jego uwertury („fantazji pastoralnej”) *W Tatrach*<sup>31</sup>. W programie przewidziana jest także *Symfonia „Ocean”* Antona Rubinsteina (ostatecznie zabrzmiały tylko jej pierwsze trzy części z pominięciem finału<sup>32</sup>). Swoją udział zapowiedziały aktorki z Heleną Modrzejewską na czele (Honorata Majerowska i Zofia Zwolińska popisywać się będą śpiewem) oraz wybitni pianiści: Józef Wieniawski (zagra *III Koncert fortepianowy* Beethovena) i Maria Kalergis (będzie akompaniowała aktorkom)<sup>33</sup>.

W oczekiwaniu na ten moment 19 marca na kolejnym poranku Józefa Wieniawskiego zabrzmiał *Valse lyrique* op. 15 (Żeleński akomponuje wiolonczeliście Władysławowi Ostrowskiemu)<sup>34</sup>. Tego samego dnia utwór powtórzony zostanie na wieczorze Towarzystwa Muzycznego w Salach Redutowych (gdzie Żeleński grał będzie z wiolonczelistą Józefem Goebeltem)<sup>35</sup>. Na następnym wieczorze Towarzystwa, 25 marca, publiczność usłyszy *Chant élégiaque Es-dur na skrzypce i fortepian* op. 16 nr 2 (kompozytor grać będzie z Władysławem Górskim, z którym szybko połączy go przyjaźń)<sup>36</sup>.

Po koncercie na rzecz rodziny Hornziela uwertura Żeleńskiego i jej autor zbierają pochlebne recenzje. Co prawda sprawozdawca *Kuriera Warszawskiego* nieco się asekuruje – nie szczędzi pochwał, ale zwleka z wydaniem ostatecznego werdyktu, gdyż musiałby, jak twierdzi, posłuchać utworu jeszcze kilka razy:

[publiczność] po wysłuchaniu uwertury *W Tatrach* na pewno się przekonała, że autor jej należy do niewielkiej u nas liczby niepospolitych, utalentowanych a sumiennych kom-

29 *Gazeta Warszawska* 1871 nr 57 z 14 III, s. 2; *Kurier Warszawski* 1871 nr 57 z 14 III, s. 3–4; nr 58 z 15 III, s. 2.

30 *Kurier Warszawski* 1871 nr 62 z 20 III, s. 4.

31 *Ibid.*; *Kurier Warszawski* 1871 nr 84 z 17 IV, s. 1.

32 W zapowiedziach pojawiła się fałszywa informacja, że będzie to warszawskie prawykonanie utworu Rubinsteina. Jednak, jak zauważyli recenzenci, *Symfonię „Ocean”* Warszawa usłyszała po raz pierwszy już trzydzieści lat wcześniej w Dolinie Szwajcarskiej.

33 *Kurier Warszawski* 1871 nr 79 z 11 IV, s. 2; *Dziennik Warszawski* 1871 nr 72 z 15 IV, s. 556; *Dziennik Warszawski* 1871 nr 77 z 21 IV, s. 586; *Kurier Warszawski* 1871 nr 88 z 21 IV, s. 4 (program); *Kurier Warszawski* 1871 nr 89 z 22 IV, s. 2.

34 *Kurier Warszawski* 1871 nr 62 z 20 III, s. 4.

35 *Kurier Warszawski* 1871 nr 83 z 15 IV, s. 1, nr 87 z 20 IV, s. 1.

36 *Kurier Warszawski* 1871 nr 67 z 27 III, s. 3.

pozytorów. Wie czego chce, a chce rzeczy godnych i umie po drogach szlachtetnych do nie mniej szlachtetnego dążyć celu. Opracowanie każdej cząstki tej uwertury znamionuje głęboka znajomość teorii i dowodzi, że autor duszą bezustannie goni za ideałem prawdy i piękna, gdyż nie daje się porwać często się trafiającym pokusom wkroczenia na błędne bezdroża malowniczości materialnej<sup>37</sup>, na których wiele niezaprzeczonych talentów się zabłąkało. [...] [Uwertura] obfituje w pomysły nader udatne i świeże, które w bardzo właściwej a wdzięcznej formie są wypowiedziane. Zużytkowanie i modulowanie motywów jest bardzo naturalne, a jednak niezmiernie kunsztowne. [...] Zbyt może wielką rolę odgrywają w niej instrumenty dęte i perkusyjne, z uszczerbkiem niekiedy smyczkowych, ale powtarzamy, że może lepsze w tę kompozycję wsłuchanie się wyjaśniłoby nam wszystkie intencje kompozytora, których przy pierwszym słyszeniu pochwycić nie zdołaliśmy. To tylko stanowczo teraz powiedzieć możemy, że zyskaliśmy w panu Żeleńskim kompozytora oryginalnego i wielkiej wartości, któremu równych niewielu posiadamy<sup>38</sup>.

Żeleński jeszcze przez jakiś czas w Warszawie pozostanie (jak długo, trudno dokładnie określić). Wieczór Towarzystwa Muzycznego, który odbył się w Salach Redutowych 3 maja, zakończono wykonaniem jego pieśni chóralnej na głosy męskie *Do Wilii* (do słów Mickiewicza), która nie była zresztą punktem programu tak istotnym, jak grany na początku *Kwartet smyczkowy a-moll* Friedricha Kiela, czy Beethovenowska *Sonata na róg i fortepian* wykonana przez waltornistę Wecka i Marię Kalergis<sup>39</sup>.

Mimo że występy Panny Mecenseffy i aktywność Żeleńskiego nie stanowiły raczej wydarzeń pierwszoplanowych i utonęły w wartkim nurcie ówczesnego życia koncertowego, któremu ton nadawała dość duża ilość błahych, „patchworkowych” wydarzeń artystycznych, zostają zauważone przez wydawaną w Lipsku prasę fachową i przez dzienniki wiedeńskie<sup>40</sup>. Nazwisko Żeleńskiego powróci na warszawskie afisze dopiero jesienią. Podczas koncertu Bronisławy Dowiakowskiej, zasłużonej primadonny Teatru Wielkiego, Górski wykona wraz z kompozytorem jego *Duet na fortepian i skrzypce* oraz *Preludium i fugę* Wilhelma Rusta (postaci już dziś zapomnianej, w epoce podziwianej jako wydawca dzieł Jana Sebastiana Bacha). W recenzjach pojawiają się tym razem zarzuty, które w odniesieniu do twórczości i techniki fortepianowej Żeleńskiego będą się w przyszłości niejednokrotnie jeszcze powtarzać – przesadne silenie się na oryginalność, nadmierna rozwlekłość kompozycji i nadużywanie dynamiki *forte* w wykonawstwie fortepianowym:

Słyszeliśmy już niejedną utwór pana Żeleńskiego; we wszystkich znajdujemy te same zalety: świeżość pomysłów i staranne obrobienie w szczegółach; ale i te same niedostatki: zbyteczne uganianie się za oryginalnością oraz brak zaokrąglenia myśli

37 Tj. traktowanej dosłownie ilustracyjności.

38 –N– [Aleksander Walicki?], [rec.], *Kurier Warszawski* 1871 nr 91 z 25 IV, s. 1.

39 *Kurier Warszawski* 1871 nr 95 z 1 V, s. 8; (Q), [rec.], *Kurier Warszawski* 1871 nr 98 z 4 V, s. 1.

40 Relacja pojawiła się w *Signale für die Musikalische Welt*, zob.: *Fremden-Blatt (Morgen-Blatt)* 1871 nr 94 z 4 IX, s. 6 („Theater und Kunst”).



[...]. Co do oryginalności, jest ona niezaprzeczenie zaletą, bo dowodzi samoistności talentu, ale przeszedłszy pewne granice, staje się wadą tym bardziej uderzającą, im bardziej od prostoty odbiega. Te kilka słów stosujemy do wszystkich kompozycji pana Żeleńskiego jakieśmy dotąd mieli sposobność poznać, ale przyznajemy zarazem, że najmniej do wczorajszego duetu. Druga za to wada: brak zaokrąglenia [...] była uderzającą we wczorajszej kompozycji. Każdy utwór powinien naprzód mieć wyprowadzoną pewną myśl, następnie rozwijająca się, dalej zupełnie rozwiniętą, a po tym punkcie kulminacyjnym należy już zmierzać powoli do końca, przypominając tylko częściami myśl pierwotną. [...] Wówczas każda osoba byle muzykalna, słuchając pierwszy raz jakiej kompozycji, wie [w] każdej chwili, czy jest we środku, czy blisko końca; otóż równą jest wadą, jeżeli ucho słuchacza skłania się ku zakończeniu, a kompozytor wciąż dalej myśl swą prowadzi, jak kiedy ucho domaga się dalszego rozwinięcia myśli, a kompozytor za prędko zmierza do końca. Co do wykonania, zresztą bardzo sumiennego, jeden tylko szczegół mamy do zarzucenia: przewagę fortepianu nad skrzypcami, które w wielu miejscach były jakby przykryte potęgą pierwszego<sup>41</sup>.

Tymczasem Żeleński, czytając te słowa, miał już za sobą kolejny pobyt w Wiedniu (tamtejsze gazety odnotowały fakt jego przybycia nad Dunaj w połowie września)<sup>42</sup>. Czas spędzony w stolicy imperium Franciszka Józefa przynosi tym razem konkretne rezultaty w postaci publikacji utworów Żeleńskiego przez wiedeńską oficynę wydawniczą Johanna Petera Gottharda (pod tym pseudonimem ukrywa się czeski muzyk Bohumil Pazdírek). Są to wspomniane wcześniej dzieła salonowe: *Lyrischer Walzer (Valse lyrique) na wiolonczelę i fortepian* op. 15, *Sechs Characterstücke na fortepian* op. 17 (*Praeludium, Promenade, Tanz, Canon, Scherzo, Abschied*) oraz *Humoreske und Gavotte na fortepian* op. 18. W Warszawie te nowo wydane utwory można nabyć w Składzie Nut Muzycznych Gustawa Sennewalda<sup>43</sup>. W l. 1872–75 doczekają się one ponadto wykonywać w Wiedniu podczas organizowanych przez firmę Gottharda koncertów promocyjnych, tzw. *Novitäten-Soirées* odbywających się w Sali Bösendorfera<sup>44</sup>. Innym pożytkiem płynącym z wrześniowej wycieczki za granicę będzie nawiązanie kontaktów z działającym w Wiedniu Der Slavische Männergesangs-Verein (11 III 1872 r. w trakcie koncertu zorganizowanego pod egidą tego stowarzyszenia śpiewaczego kurtuazyjnie wykonana zostanie pieśń Żeleńskiego *Kukulka*)<sup>45</sup>.

41 „Koncert Pani Dowiakowskiej”, *Gazeta Warszawska* 1871 nr 250 z 11 XI, s. 1 (podkr. G.Z.).

42 *Neues Fremden-Blatt (Morgenblatt)* 1871 nr 255 z 14 IX, s. [11] („Angekommene”): „[Hotel] König v[on] Ungarn, St[adt] [...] L[adislau]s Zelenski, Krakau”.

43 *Kurier Warszawski* 1871 nr 275 z 12 XII, s. 1 (nazwę wydawnictwa podano błędnie jako „Gebhardt”); nr 277 z 14 XII, s. 2, 8; *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 1872 nr 1, s. 5, 12.

44 Dr Th. Helm, „Wien”, *Musikalisches Wochenblatt* 1872 nr 13 z 22 III, s. 201; E. Schelle, „Musikalische Neuigkeiten”, *Die Presse* 1872 nr III z 23 IV, s. 1–3; „Konzerte. Gotthard’s Novitätensoirée”, *Neues Fremden-Blatt (Morgenasugabe, Beilage)* 1875 nr 113 z 24 IV, s. [13].

45 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 1872 nr 24 z 18 III, s. [3] („Kleine Chronik”). Zob. także: Michał Jaczyński, „Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu”, *Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna* 10 (2015), s. 163–180.

## CANON: ŻELEŃSKI I MONIUSZKO

Pierwsze miesiące w stolicy Królestwa Polskiego, poza nawiązaniem stosunków ze środowiskiem miejscowych muzyków, nie zostały zatem uwieńczone żadnym spektakularnym sukcesem. W prasowym podsumowaniu roku 1871 zanotowano jedynie, że Żeleński „dał się w Warszawie poznać jako kompozytor na większą skalę i chociaż sam koncertu nie dawał, to utwory jego wykonywano parę razy publicznie”<sup>46</sup>. Nic dodać, nic ująć. Za najbardziej interesujące wydarzenie muzyczne sprawozdawca uznał wówczas koncert monograficzny Stanisława Moniuszki, który odbył się 5 listopada w Salach Redutowych<sup>47</sup>. Nie ulega wątpliwości, że w momencie przybycia Żeleńskiego do Warszawy Moniuszko był najważniejszym zamieszkałym tu kompozytorem, niezwykle cenionym nie tylko przez rodaków. Kilka lat wcześniej Joseph Dupont, zarówno w swojej prywatnej korespondencji, jak i w sprawozdaniach, które pisywał dla belgijsko-francuskiego periodyku *Le Guide Musical*, wypowiadał się na temat autora *Halki* z ogromnym uznaniem<sup>48</sup>.

Trudno pozbyć się wrażenia, że biografowie autora *Uwertury „W Tatrach”* zřęcznie omijają temat wzajemnych relacji obu wybitnych polskich twórców, chociaż Żeleński zyska z czasem u potomnych miano „następcy” albo „spadkobiercy” Moniuszki. Jest zastanawiające, że, w przeciwieństwie do Zygmunta Noskowskiego<sup>49</sup>, Żeleński nie pozostawił o Moniuszce żadnego osobistego wspomnienia, mimo że w okresie od połowy marca 1871 do początku czerwca 1872 r. musieli się przecież widywać, choćby z daleka. Notabene Moniuszko zapisał w swoim *Notatniku* nazwisko Żeleńskiego już pod datą 23 III 1871 r.<sup>50</sup>. Tak czy owak wygłoszona dwadzieścia lat później okolicznościowa wypowiedź Żeleńskiego o Moniuszce jest dość sucha, konwencjonalna i pozbawiona prywatnych wynurzeń<sup>51</sup>. Wcześniejsze zaś padające w publicystyce Żeleńskiego uwagi na temat muzyki i prac pedagogicznych Moniuszki zastanawiają swym surowym tonem pozbawionym sentymentu do twórczości starszego kolegi. Przybysz z Galicji docenia na przykład teatralne walory *Halki*, ale jest przekonany, że pod względem muzycznym opera ta „nie ma dość różnorodności – wszakże Halka przeważnie śpiewa w jednej tonacji przez cały drugi akt i większą część trzeciego”<sup>52</sup>. O ile *Hrabina* „pod względem wykończenia o wiele ją przewyższa”, to „co do akcji i ruchu scenicznego wiele tam zostaje do życzenia”<sup>53</sup>. A muzyka kościelna Moniuszki? Nie ma – zdaniem Żeleńskiego – religijnego charakteru. Dziś każdy meloman, który

46 *Kurier Warszawski* 1871 nr 289 z 30 XII, s. 8–9.

47 Ibid.; zob. także: –N– [Aleksander Walicki?], [rec.], *Kurier Warszawski* 1871 nr 245 z 6 XI, s. 1.

48 Ch. Pirenne, op. cit., s. 146.

49 Zob. urywek z *Pamiętników* Zygmunta Noskowskiego cyt. w: Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. II, Kraków 1961, s. 746.

50 Ibid., s. 768.

51 W. Żeleński, „Stanisław Moniuszko”, *Kraj* 1892 nr 24 z 24 VI, s. 4–6.

52 W. Żeleński, „Przegląd muzyczny”, *Kłosy* 1875 nr 516 z 20 V, s. 311.

53 W. Żeleński, „Przegląd muzyczny”, *Kłosy* 1875 nr 510 z 8 IV, s. 220.

tych dzieł słucha, zarzut Żeleńskiego uznać musi za absolutnie absurdalny<sup>54</sup>. *Requiem* – pisze Żeleński – „bardzo piękne jako utwór muzyczny, nastrojem swoim nie zdało nam się odpowiadać rzeczy. [!] Jako finał do poważnej opery byłoby zupełnie na swoim miejscu”<sup>55</sup>. Bardzo krytycznie ocenił także sumę Moniuszkowej wiedzy teoretycznej zawartej w *Pamiętniku do nauki harmonii*<sup>56</sup> (co można zresztą tłumaczyć faktem, że wraz z Gustawem Roguskim został Żeleński autorem konkurencyjnego podręcznika harmonii).

Dla dalszych losów Żeleńskiego w Warszawie decydujący okaże się rok 1872. Przynosi on nie tylko ślub z Wandą z Grabowskich (15 kwietnia) i pierwszy warszawski koncert kompozytorski (19 kwietnia, w którego obszernym programie znalazła się prapremiera zaginionej dzisiaj *I Symfonii h-moll*)<sup>57</sup>, lecz także wykonanie uwertury i nowo skomponowanych pieśni (30 kwietnia podczas koncertu dobroczynnego na dochód niezamożnych studentów, którym według początkowych zapowiedzi dyrygować miał sam Moniuszko)<sup>58</sup>. Ostatecznie otwierając koncert *Uwerturę „W Tatrach”* poprowadził jednak Żeleński, ponadto Daniel Filleborn wykonywał jego pieśni do słów Aleksandra Michaux „Mirona” i Narcyzy Żmichowskiej. Jedynym utworem Moniuszki wymienianym w programie był umieszczony na końcu *Marsz z muzyki teatralnej do Hamleta*<sup>59</sup>. Dlaczego o kontaktach Żeleńskiego z Moniuszką w tym czasie nic nie wiemy?

Szopski i Jachimecki milczą także na temat późniejszych wydarzeń, które poprzedziły moment uzyskania przez Żeleńskiego posady w Konserwatorium. Nie umknęły one jednak uwagi wyjątkowo skrupulatnego monografisty Moniuszki, Witolda Rudzińskiego. Po nagłej i niespodziewanej śmierci twórcy *Halki* na Apolinarego Kątskiego, dyrektora warszawskiej uczelni muzycznej, padł, jak wiadomo, cień podejrzeń o przyczynienie się do przedwczesnego zgonu „ojca opery polskiej”. Gwoździem do trumny miała być, jak głosiła plotka, rzekoma awantura, jaką Kątski urządził Moniuszce w ostatnim dniu jego życia. Bardzo konkretne oskarżenia uderzały także w Żeleńskiego, uczyniono go niemal współnikiem demonizowanego dyrektora Konserwatorium. Trzeba przyznać, że w tych trudnych chwilach Kątski zachował zimną krew. Nie stracił panowania nad sobą ani przytomności umysłu. Już 7 czerwca zamieścił w prasie list otwarty:

54 Obecnie na rynku fonograficznym dostępna jest płyta: Stanisław Moniuszko, *Msze/Masses*, soliści i chór Filharmonii Narodowej, dyr. Henryk Wojnarowski, DUX o657.

55 W. Żeleński, „Przegląd muzyczny”, *Kłosy* 1875 nr 510 z 8 IV, s. 220.

56 W. Rudziński, op. cit., s. 743.

57 Koncert odbył się w Resursie Obywatelskiej z udziałem Orkiestry Teatru Wielkiego. Program składał się z powtórzonej po raz kolejny *Uwertury „W Tatrach”*, *Sonaty fortepianowej e-moll* op. 20 (w wykonaniu Aleksandra Zarzyckiego), *Symfonii h-moll* oraz pieśni (w wykonaniu Fanny Kleber i Daniela Filleborna), zob.: *Kurier Warszawski* 1872 nr 85 z 18 IV, s. 4 (program); – – – [Aleksander Walicki?], [rec.], *Kurier Warszawski* 1872 nr 87 z 20 IV, s. 1.

58 *Kurier Warszawski* 1872 nr 87 z 20 IV, s. 1; W. Rudziński, op. cit., s. 701.

59 Zob.: *Gazeta Warszawska* 1872 nr 92 z 6 IV, s. 2 („Program koncertu”).

Szanowny Redaktorze! Z powodu dochodzących do mnie pogłosek roznoszonych po mieście przez osoby niechętne, jakoby śp. Stanisław Moniuszko doznał jakichś nieprzyjemności w Konserwatorium Muzycznym w dniu zgonu swego, uważam za konieczny obowiązek oświadczyć:

- 1) że w powyższym dniu dyrektor Moniuszko wcale do Konserwatorium nie przychodził;
- 2) że ostatnie widzenie się moje z nieboszczykiem miało miejsce w teatrze wobec jego rodziny na przedstawieniu opery *Beata* w zeszły czwartek, t[o] j[est] d[nia] 30 maja (a więc na 6 dni przed zgonem) i
- 3) że nieodżałowany nasz Mistrz w stosunkach swych z Konserwatorium zawsze i niezmiennie był otaczany przez Zwierchnika tejże instytucji, współkolegów i uczącą się młodzież najwyższymi dowodami czci, poważania i szacunku<sup>60</sup>.

Jednocześnie zwrócił się też do Rady Nadzorczej Instytutu Muzycznego z oficjalną prośbą o przeprowadzenie dochodzenia w celu oczyszczenia go z niesłusznych zarzutów. Z cytowanej przez Rudzińskiego korespondencji w tej sprawie wynika, że jednym z kilku wymienionych w piśmie „pomówień” było twierdzenie, jakoby Kątski „wszedł w układy z p[anem] Żeleńskim o objęcie posady nauczyciela w Konserwatorium i że tym samym doszedł do wiadomości Nieboszczyka [Moniuszki] zamiar [...] wydalenia go i zastąpienia p[anem] Żeleńskim”<sup>61</sup>. „Śledztwo” Rady Nadzorczej pozwoliło na zdementowanie i ucieszenie plotek. Oficjalne oświadczenie w tej sprawie Rada wydała 17 czerwca. Tydzień później przedrukowano je na łamach prasy:

[...] pan Żeleński oświadczył, że W[ielmożn]y Dyrektor w żadne z nim stosunki nie wchodził co do jakiegokolwiek bądź udziału w pracach lub zastępstwach w Konserwatorium, i ani o lekcjach w takowym, ani o czymkolwiek, co by miało z tymi przedmiotami styczność rozmowy z W[ielmożn]nym Dyrektorem nie miał<sup>62</sup>.

Jakkolwiek by było, nazwisko Żeleńskiego – niestety bez żadnego dodatkowego komentarza – pojawiło się w ostatnich zapiskach Moniuszki sporządzonych feralnego dnia 4 VI 1872 r.<sup>63</sup>. Czy był to tylko przypadek? Notatka ta potwierdzać może jedynie planowane spotkanie obu kompozytorów. Oczywiście nie sposób dociec, co miało być treścią ich rozmowy. Wiadomo jednak, że Moniuszko miał z Kątskim nierozwiązane sprawy. Po pierwsze chciał prawdopodobnie kogoś protegować na posadę w Instytucie Muzycznym, a dyrektor pozostał głuchy na jego sugestie<sup>64</sup>, po drugie przez zaangażowanie we współpracę z Teatrem Wielkim i inne dodatkowe zajęcia

60 Apolinary Kątski, [list do redaktora], *Kurier Warszawski* 1872 nr 123 z 7 VI, s. 2.

61 List Apolinarego Kątskiego do rady Nadzorczej Instytutu Muzycznego z 6 VI 1872 r., w: W. Rudziński, op. cit., s. 776.

62 *Kurier Warszawski* 1872 nr 137 z 24 VI, s. 2; *Gazeta Warszawska* 1872 nr 137 z 24 VI, s. 1. W. Rudziński, op. cit., s. 777.

63 W. Rudziński, op. cit., s. 773.

64 Ibid., s. 769.

zaniedbywał od pewnego czasu swoje obowiązki pedagogiczne<sup>65</sup>, po trzecie wreszcie domagał się podwyżki pensji, której nie otrzymał<sup>66</sup>. Relacje Kątskiego z „ojcem opery polskiej” musiały być przez to napięte i nie jest wykluczone, że pojawienie się w tym momencie poszukującego zatrudnienia, a nieświadomego nabrzmiewającego konfliktu Żeleńskiego mogło być przez dyrektora zręcznie wykorzystywane jako argument i karta przetargowa w rozgrywkach z Moniuszką, mających na celu zdyscyplinowanie go jako pracownika Instytutu.

Jakkolwiek by było, zarzut „spowodowania śmierci” trzeba uznać za wyjątkowo złośliwy i wręcz absurdalny. W knutych po śmierci Moniuszki intrygach chodziło być może o coś więcej. Jak to wówczas oceniał członek Rady Nadzorczej, Julian Statkowski (notabene ojciec przyszłego kompozytora, którego – jako uzdolnionego muzycznie kilkunastoletniego chłopca – właśnie w tym czasie przedstawiono Żeleńskiemu<sup>67</sup>), była „to robota złych ludzi, a podszuczowany motłoch [!] nie wie[dział] sam, że jest narzędziem i czyni krzywdę nie tylko osobistą Kątskiemu, ale także i instytucji”<sup>68</sup>. Trzeba przyznać, że afera, umiejętnie rozdmuchana, mogła rzeczywiście dać niezliczonym władzom pretekst do zamknięcia z tak wielkim trudem powołanego do życia Konserwatorium.

Po całej sprawie pozostały Żeleńskiemu z pewnością niemiłe wspomnienia przesłuchań przed Radą Nadzorczą. Ale Kątskiemu powinien być przecież wdzięczny, gdyż tylko dzięki zdecydowanej postawie i szybkiej interwencji dyrektora Instytutu Muzycznego obydwaj oczyszczeni zostali z zarzutów. Ponadto Kątski przychylił się wkrótce do próśb Żeleńskiego o przyznanie mu etatu wykładowcy w Konserwatorium.

#### TANZ: INSTYTUT MUZYCZNY – OD ZAANGAŻOWANIA DO ZERWANIA

Jak wynika ze szczegółowych wyliczeń dokonanych w roku 1877 przez Inspektora Instytutu Muzycznego Józefa Brzowskiego, Żeleńskiemu powierzono w pierwszych latach prowadzenie lekcji harmonii i kontrapunktu w wymiarze dwunastu godzin tygodniowo, za co otrzymywał 600 rs. rocznie. Od jesieni 1875 r. doszły do tego dwie godziny zajęć w klasie kompozycji i instrumentacji, skutkiem czego jego pensja wzrosła wówczas do 700 rs. rocznie<sup>69</sup>. Dodatkowe dochody przynosiły kompozytorowi z pewnością honoraria za sprawozdania i recenzje muzyczne pisywane okazjonalnie do prasy codziennej i czasopism społeczno-kulturalnych (w l. 1875–77 prowadzić będzie stałą rubrykę w ilustrowanym i dobrze opłacającym współpracowników tygodniku *Kłosa*), a także i za udzielanie lekcji prywatnych. Patrząc na tryb życia Żeleńskiego,

65 Ibid., s. 771.

66 Ibid., s. 769.

67 Zob.: G. Zieziula, „Roman Statkowski, kompozytor urodzony w Szczypiornie. Rodzina i krąg znajomych w świetle nowych badań”, *Rocznik Kaliski* 62 (2016), s. 11–36 (tu s. 19–21).

68 W. Rudziński, op. cit., s. 772, zob. także: ibid.

69 Zob.: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 2.

potrzebę opędzenia codziennych wydatków na utrzymanie powiększającej się w tych latach rodziny, coroczne podróże zagraniczne, dofinansowywanie z własnej kieszeni nie zawsze tłumnie nawiedzanych przez publiczność koncertów i wydawnictw nutowych czy wakacyjne wyjazdy żony do miejscowości uzdrowiskowych, można założyć, że instytutowa pensja stanowiła dla ich rodzinnego budżetu ważną, ale nie jedyną podstawę. Dodatkowym źródłem dochodów mogły być środki otrzymywane od braci. Odziedziczywszy rodzinne folwarki w Grodkowicach i Cichawie, zobowiązani byli przecież spłacić Władysława. Niektórzy biografowie przypuszczają co prawda, że żona kompozytora, Wanda z Grabowskich, została „solidnie wywianowana”<sup>70</sup>, jednak stoi to w sprzeczności ze stwierdzeniem Żeleńskiego, że żeniąc się „ze względów materialnych nie zrobił [...] partii”<sup>71</sup>. W każdym razie na tle środowiska profesorów warszawskiego Instytutu Muzycznego Żeleński miał z pewnością dość komfortową sytuację finansową. Z jego punktu widzenia zajmowane stanowisko nie przynosiło mu co prawda oszałamiających dochodów, ale dawało prestiż społeczny i dość dużo czasu na realizację planów artystycznych. Taki pracownik musiał być dla Kątskiego wygodny już choćby z tego powodu, że inaczej, niż obarczony liczną rodziną i wечно poszukujący możliwości zdobycia dodatkowych środków materialnych Moniuszko, nie zgłaszał stale pretensji odnośnie wysokości otrzymywanego wynagrodzenia.

Zaczynając nauczanie w Instytucie Muzycznym, Żeleński jest pełen zapału. Z poczuciem misji zabiera się nie tylko do działalności pedagogicznej, ale i do pracy nad podniesieniem poziomu lokalnego życia muzycznego, które charakteryzowało się co prawda dużą liczbą koncertów, lecz wypełnianych najczęściej niewysokich lotów i przypadkowo kompilowanym repertuarem. Już jesienią 1872 r. aktywnie angażuje się w promocję na łamach prasy przygotowanego przez Kątskiego wykonywania *Mszy koronacyjnej* Franciszka Liszta z udziałem uczniów Konserwatorium. Dwa tygodnie przed koncertem poleca warszawskim melomanom niemieckie tłumaczenie poświęconej zapowiadaniem dziełu broszury autorstwa Ábrányiego, podkreślając rdzennie węgierski charakter muzyki, a nawet tłumacząc – na łamach codziennej gazety! – tajniki budowy skali starowęgierskiej<sup>72</sup>. Wykonanie utworu 22 listopada (w dzień św. Cecylii) upamiętnia sążnistym sprawozdaniem, w którym sypie Kątskiemu pochwały:

Dyrektor Kątski wiele energii rozwinął, iż w tak krótkim czasie potrafił wyuczyć orkiestrę i chóry, które się z samych prawie uczniów Konserwatorium składały. Sola skrzypcowe na *Offertorium* i *Benedictus* wykonał sam p[an] Kątski z wielkim uczuciem i potężnym tonem<sup>73</sup>.

70 J. Hen, op. cit., s. 21.

71 Zob.: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 5.

72 W. Żeleński, „*Msza koronacyjna* Liszta”, *Gazeta Warszawska* 1872 nr 221 z 7 X, s. 1.

73 W. Żeleński, „*Liszta Msza koronacyjna i Oratorium Ś[więtej] Elżbiety*”, *Gazeta Warszawska* 1872 nr 272 z 7 XII, s. 1.

Jednocześnie zapowiada warszawską premierę Lisztowskiego oratorium *Legenda o św. Elżbiecie* (zaplanowaną w dwóch częściach w trakcie listopadowego i grudniowego koncertu na rzecz niezamożnych uczniów Konserwatorium i studentów Uniwersytetu). Inna rzecz, że rzekomy „polski Wagner” chwyta także okazję do krytyki trzech czołowych przedstawicieli ówczesnej awangardy (Liszta, Berliozia i Wagnera)<sup>74</sup>:

Zanadto 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>75</sup>.

Ta deklaracja skrajnego konserwatyzmu, wierności dziedzictwu Bacha, Beethovena, Glucka i Webera burzy tworzony tuż przed przybyciem Żeleńskiego mit kompozytora postępowego. Przekonań tych nigdy nie zmieni, a uzasadnienia dla swoich poglądów szukał będzie w przyszłości w pismach krytycznych Hanslicka a także w twórczości i postawach estetycznych takich kompozytorów jak Brahms czy Czajkowski. Mimo to Żeleński pozytywnie ocenia fakt sięgnięcia po dzieło nieznane w Warszawie: „Stagnacja, jaka w ogóle panuje u nas [...] wcale nie zachęca do uczęszczania na zbyt już osłuchane rzeczy [...]. Niechże choć w koncertach da się słyszeć nowość, która by jak iskra elektryczna wstrząsnęła uśpione umysły”<sup>76</sup>.

Okazane wówczas Kątskiemu rewerencje nie zapowiadają całego szeregu przyszłych nieporozumień, które przerodzą się z czasem w otwarty konflikt. Niechęć i oskarżenia Żeleńskiego, które wybrzmiewają we wspomnianym liście do Juliana Łukaszewskiego, malują portret Kątskiego w ciemnych barwach, tymczasem, jak słusznie pokazała to swego czasu Małgorzata Perkowska-Waszek, Kątski – postać z pewnością kontrowersyjna – na pierwszym miejscu stawiał dobro Konserwatorium jako instytucji, co nie zawsze zgadzało się z indywidualnymi ambicjami jego pracowników<sup>77</sup>. Jakie mogły być zatem przyczyny zerwania Żeleńskiego z Instytutem Muzycznym?

74 Czy krytyczny stosunek Żeleńskiego do twórczości Liszta mógł mieć inne podłoże, niż konserwatyzm zapatrywani estetycznych? Utwory węgierskiego kompozytora były wówczas promowane przez Marię Kalergis, żonę Sergiusza Muchanowa (rosyjskiego prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych a zarazem prezesa Towarzystwa Muzycznego). Zapisała się ona w historii m.in. jako protektorka i wielbicielka talentu Moniuszki, który Żeleński często podważał, sugerując nawet braki w wykształceniu muzycznym „ojca opery polskiej”.

75 W. Żeleński, „Liszt *Msza Koronacyjna*”, op. cit.

76 Ibid.

77 Zob.: Małgorzata Perkowska-Waszek, „Głosa do dziejów Konserwatorium Warszawskiego – na tle biografii Apolinarego Kątskiego, Marii Kalergis i Ignacego Jana Paderewskiego”, *Almanach muzykologii krakowskiej: 1911–2011*, Kraków 2016, s. 487–510.

To długa i złożona historia. Nie ulega wątpliwości, że z punktu widzenia nestorów kadry pedagogicznej Instytutu Muzycznego działalność recenzencka Żeleńskiego stwarzała niejednokrotnie sytuacje niewygodne. Wydaje się, że napięcie wzrosło zwłaszcza wtedy, gdy Żeleńskiemu powierzono prowadzenie stałej rubryki muzycznej w *Kłosach*, nie tylko z powodu zwykłej, ludzkiej zazdrości, ale i z obawy przed wzrostem znaczenia głosu Żeleńskiego na forum warszawskiej krytyki muzycznej. Pisząc sprawozdania z koncertów, w czasie których wykonywane były dzieła jego starszych kolegów, Żeleński nie miał zresztą zwyczaju stosowania wobec nich taryfy ulgowej. Już wkrótce jego cierpkie uwagi na temat twórczości Józefa Brzowskiego (Inspektora Instytutu Muzycznego)<sup>78</sup> skłoniły tego ostatniego do bardzo ostrej reakcji. Opublikowana przez Brzowskiego „Odpowiedź moim krytykom” opatrzona została na wstępie wymownym mottem z Moliera – „Nul n’aura de l’esprit hors nous et nos amis” – sugerującym nieobiektywne, osobiste podłoże skierowanych przeciwko niemu zarzutów:

Pan Żeleński, przywołując do nas łaskawie swoją inteligencję i smak z Czeskiej Pragi, zdawał się być przejęty tą *idée fixe*, że Warszawa w sferze muzyki nie posiada żadnej przeszłości, ba... i terażniejszości, która by była coś warta; stąd taki szlachetny pochop do występów, do obfitego mówienia o sobie, a śmiały do wydawania wyroków na twory tutejszych artystów. [...] Radziłbym p[anu] Żeleńskiemu, aby pisząc recenzje muzyczne, chociaż pod tę jedną chwilę wychodził z roli i charakteru profesora w Konserwatorium, bo ci, o których się w todzie profesorskiej rozpisuje, żadną miarą nie mogliby służyć mu za uczniów lub aspirantów do sztuki. P[an] Żeleński zbyt świeżym jest kompozytorem, aby zobowiązywał mnie do uznawania jego uwag za poważne, dobre i dla mnie potrzebne; nawet w objawionej praktyce jego nie znalazłbym elementu wzbogacającego moją wiedzę<sup>79</sup>.

Chociaż to ostre spięcie nie zaszkodziło Żeleńskiemu na tyle, by mogło zniweczyć plany powierzenia mu klasy kompozycji i instrumentacji (którą zaczął prowadzić od jesieni 1875 r.), wydaje się, że od tego właśnie momentu zyskuje w Brzowskim antagonistę, który na długo zachowa w pamięci wszystkie doznane przykrości.

Stosunki Żeleńskiego z dyrektorem Instytutu Muzycznego zaczęły się zaogniać chyba z nieco innych powodów. Przyczynę stanowić mogła rozbieżność zapatrywań na działalności szkolnej orkiestry. Ten uczniowski zespół – z punktu widzenia Kątskiego – stanowił doskonale narzędzie do promocji Konserwatorium poza jego muraми, i to nie tylko w Warszawie. Jednak według przeciwników dyrektora uczestnictwo w próbach, koncertach i wyjazdach było dla młodzieży strasznie uciążliwe i znacznie ograniczało jej możliwości pracy nad rozwojem własnych talentów. Ponadto prasowi

78 W. Żeleński, „Przegląd muzyczny”, *Kłosa* 1875 nr 510 z 8 IV, s. 220. W sprawozdaniu Żeleński omówił m.in. koncert muzyki religijnej, jaki odbył się 24 III 1875 r., z którego dochód przeznaczono na rzecz szpitala. Wykonano wówczas *Andante z Symfonii* Brzowskiego oraz *Hostias* z jego mszy.

79 Józef Brzowski, „Odpowiedź moim krytykom”, *Wiek* 1875 nr 90 z 26 IV, s. 2.



recenzenci „zżymali się” – jak pisze Magdalena Dziadek – „że orkiestra grywa popularny repertuar, przejmując funkcję tandetnych orkiestr ogródkowych”<sup>80</sup>. Żeleński nie może powstrzymać się od rzucenia krytycznych uwag nawet wtedy, gdy recenzuje koncert z dość ambitnym programem: „Bądź co bądź, Instytucja [tj. Konserwatorium] ma jeszcze inne zadanie niż wytwarzanie orkiestry i to w sposób tak forsowny, który musi koniecznie narażać uczniów na odrywanie się od prac obowiązkowych”<sup>81</sup>.

Miesiąc po ukazaniu się cytowanej przed chwilą recenzji Żeleński składa do władz Instytutu Muzycznego podanie o udzielenie mu rocznego urlopu „na wyjazd w celu artystycznym”, przedstawiając ponadto sugestię, by na czas jego nieobecności zatrudniono wskazanego przezeń zastępcę. Władze Instytutu Muzycznego tłumaczą się, że statut uczelni nie przewiduje niestety udzielania tak długich urlopów – Żeleńskiemu dano odpowiedź odmowną. W tej sytuacji kompozytor wystąpił z kolejnym podaniem, prosząc tym razem o zmniejszenie etatu i pozostawienie go jedynie na stanowisku nauczyciela kompozycji i instrumentacji w wymiarze sześciu godzin tygodniowo oraz powierzenia klasy harmonii i kontrapunktu wskazanemu z nazwiska adiunktowi. I ten pomysł nie zyskał akceptacji władz. Żeleńskiego pouczone, że statut nie przewiduje zatrudniania adiunktów, a jedynie nauczycieli, zaś wskazanie przez kompozytora konkretnej osoby do prowadzenia wykładów z harmonii i kontrapunktu było co najmniej niezręczne, gdyż równało się z wkroczeniem w kompetencje dyrektora. Należy się zatem domyślać, że kandydatura popieranego przez Żeleńskiego adiunkta nie została uprzednio z dyrekcją uzgodniona. Czy była to ze strony kompozytora celowa prowokacja? Późniejszy przebieg wypadków nie doprowadził niestety do polubownego rozwiązania sporu. Żeleński nie uzyskał ani postulowanego zmniejszenia liczby godzin, ani ograniczenia etatu do samej tylko klasy kompozycji i instrumentacji. 28 listopada złożył rezygnację z zajmowanej posady<sup>82</sup>.

Decyzję Żeleńskiego o opuszczeniu Konserwatorium część prasy odebrała jako przejaw postawy skrajnie egoistycznej, motywowanej jedynie chęcią odegrania się na dyrekcji, a także jako nieodpowiedzialne porzucenie uczącej się młodzieży<sup>83</sup>. Jakby przewidując tego typu zarzuty, Żeleński zamieścił w prasie informację, że nadal – ale już prywatnie – kształcił będzie młodzież, że „[...] zrzekłszy się obowiązków profesora harmonii, kontrapunktu i kompozycji w Konserwatorium Warszawskim, nie zawiesza na polu tym arcypożytecznej swej działalności, lecz ciągnąc ją będzie w lekcjach prywatnych i zbiorowych”<sup>84</sup>. Wkrótce ukazywać zaczęły się też ogłoszenia o naborze chętnych: „Władysław Żeleński zawiadamia, iż z dniem 1-m

80 M. Dziadek, op. cit., s. 170.

81 W. Żeleński, „Przegląd muzyczny: Koncerta symfoniczne p. A. Kątskiego”, *Kłosa* 1877 nr 616 z 19 IV, s. 258.

82 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., listy 2–4.

83 Elżbieta Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie*, Warszawa 2010 (= Historia muzyki polskiej 5 *Romantyzm, cz. 2. B: 1850–1900*), s. 642.

84 *Kurier Warszawski* 1878 nr 12 z 15 I, s. 3 (podkr. G.Z.).

lutego rozpoczyna kursa zbiorowe harmonii. Zgłaszać się należy do mieszkania: Aleja Jeruzolimka Nr 7 od godziny 4-tej do 6-tej po południu”<sup>85</sup>.

Innym przedmiotem kontrowersji stała się wkrótce wysokość honorarium, jakie wypłacono Żeleńskiemu za przeprowadzone jesienią 1877 r. lekcje kompozycji i instrumentacji (zobowiązany był ich udzielać do momentu nadejścia prawomocnej decyzji władz zwierzchnich o przyjęciu jego rezygnacji). Żeleński podjął co prawda pieniądze (25 rs.), ale przekazał je wielkopańskim gestem na rzecz osad rolnych w Studzieńcu, o czym poinformował w gazecie<sup>86</sup>. Rozsierdziło to władze Instytutu Muzycznego. Ostatni akt sporu rozgrywał się już na oczach całej Warszawy, która przyglądała się ze zdumieniem kolejnym oświadczeniom publikowanym przez obie skonfliktowane strony na łamach codziennej prasy. Obowiązki adwokata Kąskiego przyjął wówczas Józef Brzowski<sup>87</sup>, który z satysfakcją wziął odwet za recenzenckie chłosty urządzone przez Żeleńskiego starszym członkom grona pedagogicznego Konserwatorium.

Czy dalsza działalność pedagogiczna Żeleńskiego w Warszawie prowadzona „na własną rękę” wydała owoce? Nasza wiedza na ten temat jest dziś co prawda szczątkowa, ale do pobierających lekcje w prywatnym mieszkaniu kompozytora należeli na pewno Roman Statkowski, który po opuszczeniu przez Żeleńskiego Warszawy zdecydował się na studia kompozytorskie w Konserwatorium petersburskim, i Witold Wojciech Rostropowicz (dziadek Mścisława), specjalizujący się w grze na fortepianie<sup>88</sup>. Przekazana przez Żeleńskiego anegdota o dokonanym przez tego ostatniego zuchwałym przywłaszczeniu sobie konterfektu Heleny z Rosenów Górskiej (późniejszej pani Paderewskiej), który wyciągnął cichaczem z należącego do Żeleńskich albumu, świadczy o tym, że ucząca się młodzież potrafiła dostarczać swemu profesorowi wielu zaskakujących przeżyć<sup>89</sup>.

#### PROMENADE: ZAGRANICA

Niespełnionym marzeniem Żeleńskiego było zawsze zyskanie uznania za granicą. W okresie warszawskim takie widoki roztaczała przed nim przede wszystkim Praga, miasto w którym przez kilka lat się kształcił i już dawno zdążył nawiązać szereg

85 *Kurier Warszawski* 1878 nr 24 z 29 I, s. 6; nr 26 z 31 I, s. 5. W latach wcześniejszych Żeleński udzielał pod tym samym adresem lekcji teorii muzyki i gry na fortepianie, zob.: *Kurier Warszawski* 1876 nr 199 z 12 IX, s. 4.

86 *Kurier Warszawski* 1878 nr 23 z 28 I, s. 4.

87 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., listy 2–4.

88 Informacja jakoby Witold Wojciech Rostropowicz kształcił się w latach siedemdziesiątych w lipskim Konserwatorium podana na stronie [http://boretti-saga.pl/rostropowicz/witold\\_wojciech\\_rostropowicz.html](http://boretti-saga.pl/rostropowicz/witold_wojciech_rostropowicz.html) (dostęp 14 IX 2017) nie znajduje potwierdzenia w literaturze przedmiotu, zob.: *Statistik des Königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig 1843–1883. Aus Anlass des Vierzigjährigen Jubiläums der Anstalt*, red. Karl W. Whistling, Leipzig 1883.

89 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 6.

kontaktów<sup>90</sup>. Związki Żeleńskiego z Pragą są mocne i w okresie warszawskim bardzo widoczne. Już w połowie grudnia 1872 r. Żeleńscy odwiedzają czeską stolicę. Na inauguracji cyklu koncertów miejscowego Konserwatorium pod dyrekcją kompozytora wykonana zostaje jego *I Symfonia h-moll*<sup>91</sup>. Utwór Żeleńskiego otwiera program złożony z dzieł Beethovena, Mendelssohna, Kiela, Liszta i Marschnera. Umieszczenie *Symfonii* na początku tej listy jest wyróżnieniem i dowodem sympatii.

Nieco wcześniej, 22 listopada, utwory fortepianowe Żeleńskiego pojawiły się – obok kompozycji Dwořáka i Fibicha – na poranku nowości muzycznych zorganizowanym w Pradze przez czeskiego krytyka muzycznego, wydawcę i animatora życia muzycznego, Jana Ludevíta Procházkę (1837–88)<sup>92</sup>. Procházka, rówieśnik Żeleńskiego, ma wobec polskiego kompozytora konkretne oczekiwania. Prowadzi kolumnę muzyczną w czołowym czeskim dzienniku *Národní listy* i chciałby, aby Polak nadsyłał mu relacje z życia muzycznego w Warszawie. Tymczasem pod koniec stycznia 1873 r. na Żeleńskiego spada nadmiar obowiązków: zajęcia w Instytucie Muzycznym, a następnie półroczne egzaminy, codzienna, wytężona praca kompozytorska i radosne oczekiwanie na pierwsze dziecko. Musi przeprosić czeskiego kolegę z powodu opieszłości w pracy nad obiecany sprawozdaniem, którego mu dotąd nie nadesłał:

Wolę raczej przyznać się do winy, aniżeli nudzić Cię ciągłym wyczekiwaniem. Korespondencja moja, którą przyrzekłem przesać Ci jeszcze przed 20 b[ieżącego] m[iesiąca] dotąd nieskończona, zaledwie zaczęta. [...] Nie chcę się wycofać z danego Ci słowa i przyrzekam Ci zdać obszerną relację z życia muzycznego w Warszawie, ale muszę znaleźć więcej swobodnego czasu. [...] mało mam wprawy w pisaniu krytyk, zwłaszcza obszerniejszych, takich jakich by trzeba do Twego dziennika<sup>93</sup>.

Znając publicystyczne zacięcie Żeleńskiego, wiemy, że jest to fałszywa skromność. Jak czytamy dalej, „Także okoliczność w domu, która wiele zamętu sprawia, jest spodziewany połów żony mojej, w tych dniach, faktycznie myśli zebrać nie mogę do pisania, a jak chwycę za pióro, to piszę nuty”<sup>94</sup>.

Innym kierunkiem intensywnych zabiegów autopromocyjnych Żeleńskiego jest Wiedeń. I tam także próbuje zaistnieć dzięki czeskim kontaktom. Chodzi nie tylko o członków wspomnianego słowiańskiego stowarzyszenia śpiewaczego, ale i o Bohumila Pazdířka, któremu nadsyła rękopisy swych utworów, prosząc o ich wykonanie

90 Zob.: Michał Jaczyński, „Władysław Żeleński w Pradze”, *Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna* 9 (2014), s. 63–77.

91 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1873 nr 2 z 8 I, s. 30.

92 *Neue Zeitschrift für Musik* 1872 nr 50 z 6 XII, s. 504 („Kleine Zeitung”)

93 List Władysława Żeleńskiego do Jana Ludevíta Procházki z 26 I 1873 r., w: *Album Jana Ludevíta Procházky z let 1860–1888 / The Procházka Album (1860–1888)*, red. Jana Vojtěškové, Praha 2013, s. 322–323. W cytacie znormalizowałem pisownię i interpunkcję, która w edycji Vojtěškovéj zachowana została zgodnie z oryginałem.

94 Ibid.

w trakcie kameralnych koncertów. Zdaje także sprawę z postępów w pracy nad nowymi utworami:

Moje *Trio* nie jest niestety jeszcze gotowe, nowy *Final* jest już prawie zaprojektowany, brakowało zawsze czasu koniecznego do przelania go na papier. Mam nadzieję, że w przeciągu 20 dni będzie całkowicie gotowe. Nie przeciągałbym zapewne tej pracy, gdyby moje zdrowie mi na to pozwalało. Niby nieznaczna, a jednak bardzo uciążliwa niedyspozycja żołądka czyniła mnie niezdolnym do pracy. Proszę pana o szybką wiadomość odnośnie mojej *Sonaty*, sądzę że [Emil] Śmiałowski bardzo pięknie zaprezentuje ją na Pańskim *Soirée* i będzie gotowy do przedstawienia jej publiczności z manuskryptu<sup>95</sup>.

Zważywszy na moment, w którym Żeleński pisze te słowa (13 IV 1873 r.), należałoby skorygować informację dotyczącą daty powstania *Tria E-dur* op. 22 na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, opatrzonego sugestywnym, programowym mottem „Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango” (Maciej Negrey wyznacza ją orientacyjnie „przed 1870”<sup>96</sup>). Na podstawie napisanych przez Żeleńskiego w niewielkim interwale czasowym, zacytowanych tu listów do czeskich przyjaciół da się po pierwsze ustalić, że *Sonatę fortepianową e-moll* op. 20 kompozytor ukończył między 26 I a 13 IV 1873 r. (wskazują na to daty listów do Procházki i Pazdířka, u Negreya „przed 1870”), *Trio* zaś dopiero po 13 kwietnia (w momencie pisania listu do Pazdířka dzieło było jeszcze w fazie przeróbek). Zarówno *Trio*, jak i *Sonata fortepianowa* nie zostaną jednak wydane przez należące do Pazdířka wydawnictwo J.P. Gotthard. Pierwszy utwór doczeka się publikacji pod koniec 1875 r., drugi zaś dopiero u schyłku roku 1876. Obie kompozycje ukażą się w lipskiej oficynie Kahnta<sup>97</sup>.

Poza promowaniem własnej twórczości kompozytorskiej celem zagranicznych wycieczek Żeleńskiego było także zapoznawanie się z najnowszymi trendami w europejskiej twórczości operowej, co wydaje się poniekąd paradoksem, zważywszy na skrajnie konserwatywne poglądy estetyczne polskiego kompozytora. Na początku czerwca 1876 r. w *Kurierze Warszawskim* odnajdujemy notatkę informującą o tym, że „Na pierwszą serię teologii [!] wagnerowskiej w Bayreuth wybierają się z Warszawy trzej artyści: pp. Grossman, Zarzycki i Żeleński”<sup>98</sup>. Żeleński-konserwatysta był zatem naocznym świadkiem historycznej inauguracji festiwalu wagnerowskich, która miała miejsce 13 VIII 1876 roku. (Jednak nie należy zapominać, że wyjazd do Bayreuth, gdzie zgromadziła się wówczas muzyczna i kulturalna elita całej Europy, mógł w odczuciu Żeleńskiego stanowić potwierdzenie prestiżu i wysokiej pozycji,

95 Oryginał po niemiecku, przekł. polski Joanna Gaiser. Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 1.

96 Zob. tenże: „Żeleński, Władysław”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 12, W-Ż, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2012, s. 392–401 (tu s. 395).

97 Zob.: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 1875 nr 12, s. 289 (reklama *Tria fortepianowego*); 1876 nr 10 i 11, s. 318 (reklama *Sonaty*).

98 *Kurier Warszawski* 1876 nr 123 z 6 VI, s. 3.

którą zajmował w lokalnym środowisku muzyków i krytyków.) Po powrocie do Warszawy na początku września<sup>99</sup> ze swoich wrażeń zdał bardzo obszerne relacje<sup>100</sup>. Żywy, bezpośredni kontakt z dziełami Wagnera nie zdołał niestety uczynić go wyznawcą „muzyki przyszłości”. W swoich rozprawach krytycznych z roku 1876 podtrzymał w zasadzie wszystkie tezy, które głosił już cztery lata wcześniej:

Wagner chce stworzyć dramat muzyczny w ścisłym znaczeniu, za prawdą goni tak realnie, że przestaje być muzykiem; w dramacie na przykład nie zdarza się, żeby wszyscy mówili naraz, a zatem i on wystrzega się ustępów ensemblowych w duetach, tercetach i finałach. Natomiast przychodzą frazy recitatywowe, prawie deklamacyjne, bardzo piękne nieraz, ale nudne, bo niczym innym nieprzegrodzone. [...] Na nieszczęście piękna instrumentacja pokrywa niekiedy brak myśli, a szukanie efektów niezwykłych do dziwactwa doprowadza. Wagner chce ciągłej gradacji i dlatego u niego masy całe w naprężeniu, rozmaitości kolorytu bardzo mało<sup>101</sup>.

Ale jako meloman Żeleński pozostanie mimo wszystko konserwatystą pozbawionym uprzedzeń, zawsze otwartym na muzyczną „inność”, z dziecinną ciekawością obserwującym i dokładnie analizującym nowe – jakże sprzeczne z jego naturą i temperamentem – rewolucyjne tendencje we współczesnej mu „sztuce tonów”.

#### SCHERZO: KONCERTY, CZYLI WALKA Z WIATRAKAMI

Od samego początku obok pracy w Konserwatorium Żeleński zaangażuje się w działalność koncertową Resursy Kupieckiej i Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. 23 II 1873 r., wraz z Adamem Münchheimerem, Ludwikiem Grossmanem i Edwardem Leo zostaje wybrany na członka komitetu Towarzystwa<sup>102</sup>. Odtąd jego kompozycje będą tu częściej wykonywane, a on sam udzielał się będzie jako pianista i akompaniator. Na wiosnę 1874 r. (19 i 26 kwietnia oraz 3 maja) Żeleńskiemu powierzono organizację trzech poranków muzycznych w Resursie Kupieckiej. W trakcie tych koncertów postanowił przedstawić dzieła muzyki kameralnej (swoje Trio, kwartety klasyków wiedeńskich i Cherubiniego), ponadto pieśni własne i innych kompozytorów polskich. Pierwszy poranek kończy się spektakularną porażką – zbyt ambitny program sprawia, że sala świeci pustkami. Współczujący Żeleńskiemu recenzent, zapewne Władysław Wiślicki, pisze komiczną parafrazę *Kennst du das Land* Goethego, w której drwi z muzykalności Warszawy:

99 *Kurier Warszawski* 1876 nr 198 z 9 IX, s. 2: „Pan Władysław Żeleński powrócił już z wycieczki do Bayreuth odbytej”.

100 W. Żeleński, „*Pierścień Nibelungów*”. Tetralogia Wagnera w Bayreuth”, *Kiosy* 1876 nr 587–589, s. 206–207, 218, 235–238; tenże, „Ryszard Wagner i jego *Nibelungi*”, *Bluszcz* 12 (1876) nr 40–43, s. 319–319, 325–326, 334–335, 343–344.

101 W. Żeleński, „*Liszt Msza koronacyjna*”, op. cit.

102 *Kurier Warszawski* 1873 nr 36 z 24 II, s. 1.

Znasz-li ten gród, gdzie na pocieszłą nutę  
 Katrynek rój wygrywa tańce śliczne,  
 A w tydzień raz gra w piątek na pokutę  
 Klasyków zbiór Towarzystwo Muzyczne?

Znasz-li ten gród, gdzie muzykalne panie  
*La prière d'une vierge*<sup>103</sup> brzęczą na fortepianie,  
 Gdzie biegnie tłum na Offenbacha gody,  
 A wodzi rej *Helena, Sinobrody*.

Znasz-li ten gród, co muzykalnym zwie się  
 I gniewem grzmi na zagraniczne sławy,  
 A swoim tak skuteczną pomoc niesie,  
 Że talent ich wsławiają puste ławy?

Tam będzie raj, o moja ukochana,  
 Tam będzie raj,  
 Tylko nie graj,  
 Tylko nie graj mi Haydna i Schumana<sup>104</sup>.

Po ostatnim, trzecim poranku, na którym publiczność podobno się jednak zjawiła, Wiślicki poczuł się w obowiązku podziękować Żeleńskiemu „za wytrwałność z jaką za własne pieniądze wtajemniczał [...] [warszawską publiczność] w niezrównane piękności arcydzieł, o których wielu ze słuchaczy nawet z pogłoski (!) nie wiedziało”<sup>105</sup>. Nie pierwszy to i nie ostatni raz, gdy Żeleński odczuł na własnej skórze, że realizacja wzniesłego posłannictwa w kształtowaniu gustów muzycznych warszawskich melomanów zmuszała go nieustannie do paradowania w zbroi Donkiszota. Nie lepiej bywało przecież na monograficznych koncertach kompozytorskich Żeleńskiego. Na przykład drugi z kolei dany w Warszawie, który odbył się 15 XII 1873 r., „bardzo nielicznych zwiabił słuchaczy...”, choć kompozytor prezentował wówczas swój *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 i szereg nowych pieśni<sup>106</sup>.

Kiedy na posiedzeniu komitetu Towarzystwa Muzycznego w dniu 12 III 1878 r.<sup>107</sup> powierzono Żeleńskiemu stanowisko dyrektora artystycznego, jego dochody będące rezultatem prowadzonej działalności zawodowej znacznie wzrastają – otrzymywać ma 1 tys. rs. rocznie (podczas gdy w Konserwatorium w najłepszych momentach

103 *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej.

104 – W – [Władysław Wiślicki?], [rec.], *Kurier Warszawski* 1874 nr 85 z 20 IV, s. 1.

105 – W – [Władysław Wiślicki?], [rec.], *Kurier Warszawski* 1874 nr 100 z 9 V, s. 1 (podkr. autora recenzji).

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

107 Andrzej Spóz podaje datę 8 marca (zob. tegoż: „Warszawskie Towarzystwo Muzyczne”, w: *Kultura muzyczna Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 51), jednak wzmianki prasowe wskazują datę cztery dni późniejszą (zob.: *Gazeta Warszawska* 1878 nr 60 z 13 III, s. 2), którą podaje także Felicjan Szopski (zob.: tegoż: op. cit., s. 21).

pensja jego nie przekraczała 700 rs.). Według Andrzeja Spóza Żeleński przejmuje stery w momencie dla Towarzystwa trudnym – po rezygnacji z funkcji przez Józefa Wieniawskiego instytucja przeżywa kryzys finansowy. Nowy dyrektor powinien podjąć racjonalne działania, by temu zaradzić. Tymczasem, jak wynika z zachowanej korespondencji kompozytora z Władysławem Górskim, wykonuje kroki zupełnie nieracjonalne, wręcz samobójcze:

Towarzystwo Muzyczne, chwała Bogu, nieźle idzie. [!] Mnóstwo dystyngowanych osób zyskaliśmy na członków, między innymi gubernator Medem, ksiązę Tadeusz Lubomirski. Żelazna Brama na to usuwa się nieznacznie, wykreślają się albo też nie zgłaszają się po bilety półroczne. Chwilowo to może wpłynąć na budżet, ale z czasem takie oczyszczenie instytucji z niepotrzebnego śmiecia [!] zbawiennym się okaże dla nas, dając możliwość wprowadzenia koniecznej reformy Towarzystwa<sup>108</sup>.

Owa „Żelazna Brama” jest chyba pogardliwą aluzją odnoszącą się do drobnych kupców (może do członków Towarzystwa Muzycznego pochodzenia żydowskiego?). Żelazna Brama była wówczas jednym z osiemnastu warszawskich placów handlowych. Znajdujący się tam targ, drugi co do wielkości po Targu Praskim, słynął z dobrej jakości produktów spożywczych i pięknych kwiatów. Co piątek odwiedzały go warszawskie gospodynie. Ponadto mieszczący się na jego tyłach ogromny bazar zwany „Gościnnym Dworem” obejmował kilkadziesiąt czynnych przez cały tydzień mniejszych i większych sklepików spożywczych. Wzmianka o „oczyszczaniu instytucji z niepotrzebnego śmiecia” brzmi co najmniej dwuznacznie w kontekście frankistowskiego pochodzenia Wandy Żeleńskiej. A wzbudzający podziw kompozytora gubernator, generał Mikołaj baron von Medem (1833–99), to potomek zubożałej rodziny szlacheckiej (wywodzącej się etnicznie z bałtyckich Niemców), który wziął udział w tłumieniu powstania styczniowego. Wpływowe stanowisko gubernatora warszawskiego otrzymał dzięki poparciu namiestnika Królestwa Fiodora Berga. Sprawując je w l. 1866–92, zasłynął z nadużyć i defraudacji finansowych na wielką skalę, dzięki którym zgromadził olbrzymi majątek<sup>109</sup>. A lojalista Jan Tadeusz Lubomirski<sup>110</sup>?

Należy się domyślać, że te niebezpieczne, elitarystyczne zapędy Żeleńskiego musiały zostać rychło skorygowane w zderzeniu z rzeczywistością. Jak pisze Andrzej Spóz, Żeleński już wkrótce, „chcąc przyczynić się do zwiększenia frekwencji na wieczorach muzycznych Towarzystwa, skasował koncerty poświęcone wyłącznie muzyce klasycznej, a lansował programy o lżejszym charakterze, które pod względem arty-

108 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 6.

109 Zob.: Łukasz Chimiak, „Kariery tzw. Bałtów w rosyjskiej administracji Królestwa Polskiego w drugiej połowie XIX w.”, *Przegląd Historyczny* 88 (1997) nr 3–4, s. 447, 452–453.

110 Jan Tadeusz ks. Lubomirski (1826–1908), właściciel dóbr na Wołyniu, członek komitetu Towarzystwa Osad Rolnych i Przytułków Rzemieślniczych, Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności oraz Rady Głównej Opiekuńczej Zakładów Dobroczynnych w Królestwie Polskim.

stycznym stały jednak na niższym poziomie niż wieczory urządzone przez Józefa Wieniawskiego<sup>111</sup>. Kompozytor próbuje też okiełznać chóry, na których poziom skarży się Łukaszewskiemu<sup>112</sup>. Mając pod sobą dwustu chórzystów, prowadzi z nimi z dobrym skutkiem korepetycje wokalne<sup>113</sup>.

Za ogromny sukces Żeleńskiego i całego warszawskiego środowiska muzyków w tym okresie uznać należy uroczystość odsłonięcia ufundowanej przez Towarzystwo Muzyczne pamiątkowej tablicy (zamówionej u rzeźbiarza Andrzeja Prószyńskiego) poświęconej Fryderykowi Chopinowi w kościele św. Krzyża (5 III 1880 r.). Jednak mimo coraz większego zaangażowania ze strony Żeleńskiego, nadciąga kolejny, niezawiniony co prawda, ale nieunikniony kryzys. Dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych wymówiła Towarzystwu lokal. I VII 1879 r. stowarzyszenie jest zmuszone opuścić dotychczasową siedzibę w gmachu Teatru Wielkiego i przenieść się na Krakowskie Przedmieście do gmachu Resursy Obywatelskiej, z mniejszą, a przy tym charakteryzującą się słabą akustyką salą, co wiązać się będzie ponadto z płaceniem czynszu o 140 procent wyższego niż dotychczas (wzrasta on z 2,5 tys. rs. do 6 tys.). Na horyzoncie rysuje się konieczność podjęcia decyzji o podniesieniu składek członkowskich i cen biletów na koncerty, wstrzymaniu stypendiów, zakupów nut, książek, etc.<sup>114</sup>. Mści się teraz znaczący spadek liczby członków, który nastąpił w wyniku podejmowanych początkowo przez Żeleńskiego działań zmierzających do wyeliminowania z szeregów Towarzystwa przedstawicieli drobnomieszczactwa. Sytuacja najwyraźniej przerasta jakże często oderwanego od rzeczywistości galicyjskiego marzyciela.

#### ABSCHIED

Gdy 23 XI 1880 r. Żeleński składa oficjalną rezygnację z funkcji pełnionej w Towarzystwie Muzycznym i poleca na to stanowisko Zygmunta Noskowskiego, plan powrotu do Krakowa jest już od dawna dobrze przemyślany i uzgodniony z żoną. Świadczyć o tym może wzmianka pojawiająca się w liście, który 5 października Wanda Żeleńska pisze do Izabeli Zbiegniewskiej. Wspominając Kraków, rzuca mimochodem:

[...] bardzo jest prawdopodobne, że się tam wkrótce wyniesiemy całkowicie. Z myślą tą nie oswoiłam się dotychczas sama, a jednak trzeba będzie się oswoić, skoro siła argumentów na tamtą stronę przeważa<sup>115</sup>.

W tym samym liście Wanda pisze przyjaciółce o przygotowywanym przez rzeźbiarza Andrzeja Prószyńskiego pomniku nagrobnym Narcyzy Żmichowskiej, obydwie

111 A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871–1971*, Warszawa 1971, s. 24.

112 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 5.

113 Ibid.

114 Liczby podaję za Andrzejem Spózem (*Warszawskie Towarzystwo*, op. cit.).

115 Zob. dalej: „Wokół warszawskiego okresu życia”, op. cit., list 9.



należą bowiem do kręgu tzw. entuzjastek – przyjaciółek i wychowanek zmarłej pisarki, która na zawsze pozostanie ich nauczycielką i mistrzynią (przez egzaltowaną Wandę nazywana jest „Najlepszą” i „Ukochaną”). Ta mała „feministyczna sekta” krząta się pracowicie wokół zachowania dorobku Żmichowskiej dla potomnych, przygotowuje edycje jej pism, listów, propaguje dokonania pisarki. Do momentu wyprowadzki z Warszawy, która nastąpi za osiem miesięcy, Żeleńska musi się ze sprawą nagrobka definitywnie uporać – dopilnować jej z daleka będzie już trudno.

Jakie argumenty przesądziły wówczas o opuszczeniu Warszawy przez rodzinę Żeleńskich? Barbara Winkłowa wspomina wymijająco, że kompozytor „[...] niezupewnie zaaklimatyzował się w warszawskim środowisku. Jedną z przyczyn była niezajomość języka rosyjskiego, co przy porywczości Władysława utrudniało mu kontakty z władzami”<sup>116</sup>. Z poglądem tym nie sposób nie polemizować – z carskimi urzędnikami kompozytor na pewno dogaduje się świetnie, a zwłaszcza z tymi wyższego szczebla. Najwyżsi rangą funkcjonariusze, tacy jak chociażby Berg, Kotzebue czy wspomniany wcześniej Medem, to inflanccy Niemcy. Z kolei Sergiusz Muchanow, z którym kompozytor styka się często na początku swego pobytu w Warszawie, zna biegle język francuski. Główny powód „kłopotów z aklimatyzacją” był jednak bardziej prozaiczny: po awanturach zakończonych odejściem z Konserwatorium i rezygnacji ze stanowiska dyrektora artystycznego Towarzystwa Muzycznego, Żeleński nie mógł już znaleźć dla siebie w Warszawie odpowiedniej pozycji. Wiarygodne wydaje się także przypuszczenie Winkłowej, że do wyboru Krakowa, jako miejsca zamieszkania, skłaniała Żeleńskich troska o wychowanie synów wchodzących właśnie w wiek szkolny<sup>117</sup>. W roku 1879 kuratorem warszawskiego okręgu szkolnego został okryty upiorną sławą Aleksandr Apuchtin, który przez wiele lat twardą ręką wprowadzał będzie w Królestwie Polskim wyjątkowo perfidne metody mające doprowadzić do totalnej rusyfikacji „Nadwiślańskiego Kraju”.

Nie bez znaczenia były też plany artystyczne Władysława Żeleńskiego. Pomysł rocznego urlopu, który w roku 1877 doprowadził do dramatycznego zerwania z Konserwatorium, mógł mieć swoje źródła w potrzebie skupienia się na pisaniu jakiejś szerszej zakrojonej partytury. Wydaje się, że właśnie wtedy Żeleński dojrzał do twórczości operowej. Ale gwarna i hałaśliwa Warszawa nie sprzyjała realizacji tych planów. W Galicji czas płynie wolniej. Tamtejsi muzycy piszą opery. Na początku maja 1880 r., jadąc w sprawach wydawniczych do Pragi i Drezna, Żeleński zatrzymuje się we Lwowie, gdzie ogląda spektakl opery *Mindowe*. Jak napisze po powrocie, jej kompozytor Henryk Jarecki „jest to jeden z małej garstki wybranych, który nie ustaje w drodze i ma przyszłość przed sobą”<sup>118</sup>. Słowa te kreśli Żeleński z podziwem, ale da się w nich

116 B. Winkłowa, op. cit., s. 179.

117 Ibid.

118 W. Żeleński, „Z wycieczki muzyka”, *Wiek* 1880 nr 119 z 2 VI, s. 1.

także wyczuć nutę skrywanej zazdrości. Może właśnie wtedy kompozytor utwierdza się w swoim wyborze, by własną przyszłość związać z Krakowem? Bliżej stąd do Lwowa, Pragi, ale i do ulubionego Wiednia. Jak wynika z listu Wandy Żeleńskiej, prace jej męża nad *Konradem Wallenrodem* nabierają przyspieszenia latem 1880 roku. Trzy i pół roku po osiedleniu się u stóp wawelskiego wzgórze opera wejdzie na lwowską scenę.

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI IN WARSAW (1871–1881): FACTS AND BIOGRAPHICAL GAPS

The Warsaw period in the life and artistic career of the composer Władysław Żeleński (1837–1921), spanning the decade between 1871 and 1881, proved decisive for the course of his private life, professional career and artistic biography. It was in Warsaw that he started a family, gained and ultimately consolidated his elevated position in Polish music circles, and matured as a composer.

A detailed review of Żeleński's activities during this period makes it possible not only to date a number of compositions accurately, but also to shed light on his ambiguous relations with Stanisław Moniuszko and expose bitter conflicts with the older generation of Warsaw musicians (including Józef Brzowski and Apolinary Kątski). Consequently, we can establish the real reasons behind Żeleński's decision to leave his post at the Warsaw Conservatory and his later resignation as artistic director of the Warsaw Music Society. The latter decision tipped the scales in favour of moving to Cracow, which the Żeleńskis did in early July 1881.

*Translated by Paweł Gruchala*

**Dr Grzegorz Zieziula**, adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Głównym obszarem jego zainteresowań badawczych jest historia, teoria i estetyka muzyki od schyłku XVIII w. do 1939 roku. Przygotował do wydania edycję faksymilową *Halki* Stanisława Moniuszki (partytury orkiestrowej z 1861 r.) oraz *Goplany* Władysława Żeleńskiego (partytura orkiestrowa).  
grzegorz.zieziula@ispan.pl

---

*Nowy tom „Monumenta Musicae in Polonia”*

***Władysław Żeleński. Goplana***

*wydanie faksymilowe / facsimile edition*

*nydał i wstępem opatrzył / edited and introduced by Grzegorz Zieziula*

*www.ispan.pl*

*isnydawnictwo@ispan.pl*

---

