

Golachowskiego. Dowiadujemy się wreszcie o zamiarze ukończenia przez samego Chybińskiego monografii *Dzieje muzyki polskiej od XV do XVIII wieku* oraz złożenia do druku „nowej systematyki muzykologii historycznej”, w której pragnął wykazać, że „to, co daje Adler – zupełnie dziś już nie wystarcza”, ponieważ muzykologia historyczna „nie jest wcale tylko «historią muzyki» w sensie historii twórczości muzycznej, wziętej samej dla siebie, «czystej»”.

Zasygnalizowane tu trochy to, rzecz jasna, tylko niektóre z wątków tej przebogatej i fascynującej korespondencji. Należy wyrazić Małgorzacie Sieradz wdzięczność za opracowanie i wydanie tak obszernego materiału epistolarnego. Mimo jego niewielkiej rozpiętości czasowej stanowi niezwykle cenne źródło do badań nad życiem naukowym oraz ruchem wydawniczym epoki socrealizmu, umożliwiając zarazem ustalenie bądź weryfikację wielu faktów dotyczących aktywności tych wybitnych

muzykologów, a także naświetlając ich środowiskowe kontakty i prywatne relacje. Ukazuje przy tym ówczesne dylematy związane z dokonującą się właśnie zmianą pokoleniową, z powstawaniem nowych instytucji naukowych oraz inicjowaniem nowych projektów, z którymi odchodząca już generacja uczonych nie mogła bądź nie chciała się identyfikować. Jest wreszcie wymownym świadectwem życia duchowego polskiej inteligencji w czasach silnej presji ideologicznej, unaoczniając zarówno zmagania tej formacji o zachowanie suwerenności myśli, jak i poczucie bezradności wobec aparatu władzy oraz przyjęte strategie przystosowawcze. Nie próbujemy jednak dokonywać ocen – w tej przestrzeni epistolarniej zawsze będziemy nieproszonymi gośćmi.

Ryszard J. Wieczorek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI, GOPLANA. OPERA ROMANTYCZNA
W TRZECH AKTACH. PARTYTURA ORKIESTROWA (WIEN 1897),
WYD. FAKSYMILOWE,

WYD. I WSTĘPEM OPATRZYŁ GRZEGORZ ZIEZIULA

Warszawa 2016 (= Monumenta Musicae in Polonia: Bibliotheca Antiqua)
Instytut Sztuki PAN, ss. 231 (t. I), XXV+[8]+655 (t. II). ISBN 978-83-65630-16-2

Przygotowane i opatrzone wstępem przez Grzegorza Zieziulę faksymilowe wydanie *Goplany* Żeleńskiego to niezwykle ważne przedsięwzięcie, przybliżające nie tylko konkretne dzieło, i to we wszystkich możliwych aspektach: genezy, formy i treści oraz recepcji, ale także postać i twórczość Władysława Żeleńskiego – kompozytora do tej pory praktycznie zapomnianego przez muzykologów (istnieją tylko powierzchowne, krótkie biografie o charakterze popula-

ryzatorskim, autorstwa Felicjana Szopskiego i Zdzisława Jachimeckiego, jak również hasła encyklopedyczne i przeglądowe rozdziały w podręcznikach historii muzyki).

Wydawnictwo podzielone zostało na dwa tomy, z których pierwszy stanowi wyczerpujący wstęp autorski, podany równoległe w języku polskim i w tłumaczeniu na język angielski, w drugim zaś, obszerniejszym – części zasadniczej wydania – opublikowane zostało faksymile partytury orkiestrowej

Goplany. Za podstawowe źródło przyjęty tu został kompletny egzemplarz pierwodruku partytury, wydany nakładem własnym kompozytora w wiedeńskiej oficynie Josefa Eberlego w roku 1897, dokładnie zaś egzemplarz przechowywany obecnie w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM S.A. w Warszawie. Ponadto uwzględniono dodane przez Żeleńskiego, związane z kolejnymi wystawieniami opery (warszawskim i planowanym praskim), rękopiśmienne uzupełnienia partytury zachowane w zbiorach Národního divadla w Pradze (te opublikowano w tomie I)¹. Jak dowiadujemy się z autorskiego wstępu (t. I, s. 130–131), zlecone przez Żeleńskiego, zrealizowane metodą litograficzną, dwujęzyczne wydanie opery (w językach polskim i niemieckim) nie było przeznaczone do sprzedaży w księgarniach (świadczą o tym stosowna adnotacja na partyturze oraz niski nakład wydania – wydrukowano jedynie pięćdziesiąt egzemplarzy dzieła), jego celem było zaś powielenie materiału wykonawczego, który miał być następnie przekazywany przez kompozytora i librecistę, Ludomiła Germana, zainteresowanym polskim i zagranicznym teatrom operowym. Partytura jest wersją, na podstawie której wystawiano *Goplanę* we Lwowie i zawiera prawdopodobnie wszystkie zmiany i skrócenia, jakie zostały dokonane w trakcie i po spektaklach krakowskich. Egzemplarz, który posłużył Grzegorzowi Zieziuli do sporządzenia omawianego wydania, należał – jak on sam odkrył drogą żmudnej dedukcji, szczegółowo zrelacjonowanej w komentarzu edycyjnym – do Cezara Trombiniego – dy-

rygenta, który przygotował premierę warszawską *Goplany*². Zarówno niski nakład pierwodruku, jak i zawirowania wojenne sprawiły, że po 120 latach od publikacji orkiestrowa partytura *Goplany* stanowi dziś prawdziwy unikat (wspominany już drugi egzemplarz pierwodruku, który Zieziula odnalazł w archiwum Národního divadla w Pradze, zawiera dopisany tekst słowny w języku czeskim), a dostęp do niej jest ograniczony. Fakt ten uzasadnia trud podjęty przez autora edycji, jako że, jak wiemy, jednym z głównych celów wydania faksymilowego jest zabezpieczenie źródła przed zapomnieniem czy zniszczeniem, a także udostępnienie go naukowcom do dalszych badań i jego popularyzacja. Dodać należy, że, zgodnie z wymaganiami nowoczesnego wydania faksymilowego, wszystkie znane autorowi przekazy utworu (nawet te, których fotokopie nie zostały opublikowane w ramach omawianego wydania) zostały szczegółowo scharakteryzowane w tomach I i II (opis fizyczny, okoliczności i cel powstania źródeł, itp.).

Przechodząc do omówienia tomu I, który – jak wspomniałem – zawiera krytyczny komentarz do wydania, uznać należy, iż stanowi on w zasadzie gotowy rozdział obszernej, nowoczesnej, ukontekstowanej monografii kompozytora. Składa się z pięciu głównych części, które poświęcone są kolejno: 1) genezie powstania opery i jej drodze do premiery, 2) dziejom scenicznym utworu – omawiane są premiera krakowska (23 VII 1896 r.), wystawienia lwowskie (28 I 1897 r.) i warszawskie (8 I 1898 r.) oraz próby podbicia scen zagranicznych (Wiedeń, Praga, Zagrzeb, Bratysława), 3) recepcji prasowej i głównym dyskusjom toczonym wokół dzieła, 4) umiejscowieniu

¹ Wg autora opracowania, charakter pisma sugeruje, że rękopisy praskie wyszły spod pióra samego Żeleńskiego; są to: 1) *Krakowiak* (1897), który jest alternatywnym zakończeniem aktu II, 2) modyfikacje *Intermezza* z aktu II (1898), 3) nakładka z korektą dwóch taktów na s. 124 (jedyna zachowana pochodząca od kompozytora poprawka drukowanej partytury). Wkładki są namacalnym dowodem zmian, jakie zostały wprowadzone między wersjami galicyjską a warszawską *Goplany*.

² Zob.: „Postscriptum” do t. II, s. XVIII–XIX. Wydanie pochodzi z biblioteki Cezarego Trombiniego, następnie – za sprawą córki dyrygenta Margerity Trombini-Kazuro – trafiło do muzeum Teatru Wielkiego, potem zaś do archiwum PWM.

Goplany na tle współczesnej jej twórczości operowej, 5) szczegółowej charakterystyce wszystkich odnalezionych przez autora źródeł muzycznych do *Goplany* oraz źródeł dotyczących libretta tej opery.

W pierwszym podrozdziale przedstawieni zostali nie tylko pierwszoplanowi bohaterowie wydarzeń związanych z powstaniem, wydaniem i wykonaniami opery, lecz także postacie drugoplanowe, dziś nam słabo bądź w ogóle nieznane, przede wszystkim ludzie sceny, w tym śpiewacy, a także krytycy muzyczni, przedstawiciele sfery władzy, inni kompozytorzy. W przypisach otrzymujemy komplet dostępnych informacji o tych osobach oraz powiązaniach między nimi. Stopień wiedzy spożytkowany przy tworzeniu tej warstwy informacji porównałbym z tym, który zastosowano przy opracowaniu nowej edycji korespondencji Chopina. Pod pretekstem pisania o Żeleńskim powstał szczegółowy obraz fragmentu dziejów muzyki polskiej, przy tworzeniu którego pieczołowicie potraktowano zarówno plan pierwszy wydarzeń, jak i ich tło. Komentarz opatrzony jest bardzo ciekawymi, wydobytymi z archiwów ilustracjami, np. wizerunkami śpiewaczek w oryginalnych kostiumach z warszawskiego wystawienia *Goplany* (tu m.in. sopranistka Józefa Szlezygierówna w roli *Goplany*, sopranistka Salomea Kruszelnicka w roli *Balladyny*), czy też oryginalnymi fotografiami z wystawienia opery w Warszawie w roku 1898.

Niezwykle cenne są wykorzystane przez autora źródła prasowe, a przede wszystkim epistolarne, z których większość prezentowana jest w publikacji po raz pierwszy. Z nowo odnalezionych listów dowiadujemy się, jaki był Żeleński jako człowiek. Poznajemy jego nietatwy charakter i niekiedy niekonwencjonalne sposoby działania, jak np. dość apodyktyczny sposób egzekwowania należności pieniężnych, łącznie z grożeniem sądem i opublikowaniem anonsów prasowych o dłużnikach. Zaskakująca jest treść obficie przytaczanych listów żony kompo-

zytora Wandy z Grabskich Żeleńskiej. Poznajemy osobę wręcz obsesyjnie zajęętą karierą męża, obcesowo wykorzystującą wszelkie możliwe znajomości w celu wypromowania muzyki Żeleńskiego za granicą³. Lektura przytaczanych listów utwierdza nas w przekonaniu, że Wanda Żeleńska miała ogromny wpływ na komercyjny sukces swojego męża. Jak zauważył Zieziula, wysłała ona w sprawie *Goplany* dwa razy więcej listów niż sam kompozytor. Prowadziła też korespondencję w imieniu męża, a nawet podpisywała się jego nazwiskiem (przykładem jest list do Františka Urbánka w sprawie XX Jubileuszowego Koncertu Słowiańskiego w Pradze, który odbył się z końcem października 1896 r. – tu Wanda omyłkowo używa formy żeńskiej czasownika), działała też bez wiedzy swojego męża, który być może nie wierzył tak bardzo, jak jego małżonka, w wymarzony sukces *Goplany* na scenie wiedeńskiej Hofoper⁴. Jak udało mi się zorientować, zagraniczne wojaże swojego męża promowała też Żeleńska w kraju, pisując pod pseudonimem korespondencje prasowe na ich temat (m.in. do tygodnika *Bluszcz*)⁵.

Jeśli chodzi o kierunki planowanych podbojów zagranicznych, były to – jak wy-

3 Np. Wanda Żeleńska angażuje do promowania oper męża w Pradze Stanisława Ciechanowskiego, krakowskiego lekarza, choć ten ze światem artystycznym nie miał nic wspólnego – jechał jednak do Pragi na zjazd lekarzy i przyrodników w maju 1901 roku. Wymowny jest też fakt, że Ferdynand Hoesick wspomina w swoim pamiętniku, że w salonie Żeleńskich „aż nadto miał okazji do kształcących rozmów z Panią Żeleńską”, zob.: *Goplana*, op. cit., t. I, s. 100.

4 „Władzio jest w tym usposobieniu co do Wiednia, że trzeba za niego zrobić kroki, by stamtąd mogło przyjść żądanie na mocy przedstawień krakowskich. Macie tam Państwo pełno ludzi wpływowych we Lwowie i nikt skuteczniej akcji nie poprowadzi od Kochanego Pana. Świeże powodzenie w Pradze zwróciło znów uwagę na nazwisko. A gdy będziemy mieli Wiedeń, świat do nas należy”, zob. list do Ludomiła Germana z 18 XI 1896 r., cyt. za: *Goplana*, op. cit., t. I, s. 77–78.

5 Zob.: W. [Wanda Żeleńska], „Z listów do Bluszczu. Kraków w marcu”, *Bluszcz* 40 (1904) nr 15, s. 178.

licza Zieziula – przede wszystkim Wiedeń (Żeleńscy wierzyli, że będzie on przepustką do światowego sukcesu *Goplany*) oraz Praga. O ile sukces wiedeński nigdy nie był do końca realny, to od premiery praskiej nie dzieliło Żeleńskiego wiele. Prawdopodobne powody niepowodzenia obu przedsięwzięć przedstawia autor w części „Wstępu” poświęconej dziejom scenicznym *Goplany*⁶, nie wykorzystując jednak wiedzy o skomplikowanym podłożu politycznym życia muzycznego w tych ośrodkach, np. o raczej niechętnym stosunku Wiednia do inicjatyw słowianofilskich (a wszak z tekstu można się dowiedzieć, że w Wiedniu Żeleński wystąpił pod szyldem czołowej tamtejszej organizacji słowianofilskiej *Slavisches Gesangverein*). W wyjaśnianiu tła kolejnych wydarzeń kieruje się autor więcej sprawami osobistymi niż ogólnymi, co wynika z posługiwania się głównie źródłami epistolarnymi ilustrującymi codzienne zmagania bohaterów relacjonowanych wydarzeń. Jeśli zaś zachodzi potrzeba scharakteryzowania stanu kultury teatralnej na ziemiach polskich – oddaje głos austriackiemu historykowi Philippowi Therowi, który niekiedy, jak się wydaje, dochodzi do zbyt pośpiesznych wniosków. Wątpliwości budzi np. apodyktyczny sposób przeciwstawienia sobie przez Thera publiczności polskiej jako tej, która woli widowiska cyrkowe od opery, i czeskiej – dojrzałej do odbioru tej sztuki, którym to przeciwstawieniem Zieziula ilustruje informację o przedwczesnym zawieszeniu spektakli *Goplany* we Lwowie. A przecież przedmioty porównania są nieadekwatne – wszak mowa z jednej strony o regularnej publiczności stołecznej Pragi, z drugiej zaś o polskiej publiczności prowincjonalnej, która ściągnęła do Lwowa na targi.

6 Wg Grzegorza Zieziuli porażka Żeleńskiego w Pradze jest ściśle związana ze zmianą dyirekcji Národního divadla: stara generacja (František Šubert, Adolf Čech), przegrała z rzezcnikami modernizmu (Jaroslav Kvapil, Karel Kovařovic).

Kolejna część relacji zaczyna się przedstawieniem dalszych etapów pracy nad *Goplaną*, począwszy od stworzenia opery w formie wyciągu fortepianowego, przez jej instrumentację i modyfikację formy, do prezentacji gotowych fragmentów opery podczas koncertów kompozytorskich (dokumentuje autor przedpremierowe wykonania ustępów z *Goplany* w Warszawie, Lwowie, Krakowie, Wiedniu).

Szczególnie interesujący jest fragment „Wstępu” dotyczący wystawienia *Goplany* w Warszawie – w miejscu, które – jak pisze autor – otwierało perspektywy kariery *Goplany* w Rosji, a ponadto, jak warto uzupełnić, miało przywilej „zatwierdzenia” karier polskich twórców w wymiarze krajowym. Jak dowodzi Grzegorz Zieziula, był to sukces, i to nie tylko medialny – wielka liczba i objętość recenzji prasowych przełożyła się bowiem na realne zyski finansowe, co potwierdzają przytaczane statystyki sporządzone po dziesiątym przedstawieniu (w sezonie, w którym odbyła się premiera, było ich w sumie dwadzieścia osiem): operę obejrzało już wtedy 11 650 osób, co dało teatrowi 17 500 rubli dochodu (kompozytor otrzymał zaś premię w wysokości 600 rubli). Ciekawe byłoby oczywiście poznanie odpowiedzi na pytanie o powody tak wielkiego powodzenia. Zieziula odwołuje się w tym celu w przypisie do wielokrotnie już cytowanego listu Antoniego Sygietyńskiego do Piotra Chmielowskiego, w którym Sygietyński wprost przyznaje się do autorstwa sukcesu opery, jako autor całego cyklu obszernych, niezwykle drobiazgowych recenzji na temat premiery, ogłoszonego w poczytnym *Kurierze Warszawskim*. Powodem tak dogłębnego zajęcia się operą Żeleńskiego miała być chęć rozpropagowania przez krytyka osiągnięć kompozytora jako twórcy polskiej opery narodowej. Można jednak zapytać, czy przypadkiem czyn Sygietyńskiego nie był jednym z wielu przejawów fikcji dziennikarskiej, polegającej na tworzeniu na papierze pozorów

gorącego odbioru teatru polskiego w stolicy „Kraju Przywiślańskiego”, o której pisał przed laty Józef Szczublewski⁷. Statystyka widzów uczestniczących w spektaklach *Goplany* mówi co prawda sama za siebie, nie sposób jednak nie uwzględnić aspektu pominiętego przez autora, dotyczącego związku sukcesu z udziałem w spektaklach (od października 1898 r.) ukraińskiej gwiazdy Salomei Kruszelnickiej jako *Balladyny*. Dzieje sceniczne warszawskiej *Goplany* zbiegają się z okresem największej popularności znakomitej śpiewaczki w Warszawie (oklaskiwanej równocześnie jako *Hrabina* i *Halka* w operach *Moniuszki*). Z licznych recenzji opublikowanych w prasie warszawskiej do końca sezonu 1900/01 (tj. do chwili, kiedy przestano grać *Goplany*) wynika, iż to ukraińska gwiazda była magnesem przyciągającym publiczność do teatru w dni, kiedy dawano operę *Żeleńskiego*. Fakt ten byłby jeszcze jednym potwierdzeniem prawidłowości wskazanej przez Szczublewskiego w cytowanej wyżej pracy – że odbiór sztuki teatralnej i operowej w Warszawie w czasach postyczniowych był głęboko uwikłany w system gwiazdorski, co niekiedy negatywnie odbijało się na losach polskiego repertuaru, zaś intencja popierania sztuki polskiej nie była wśród publiczności intencją wiodącą⁸. Zwłaszcza, że – dodajmy – publiczność ta była wielonarodowa, złożona w dużym procencie z osób narodowości żydowskiej, a dalej – rosyjskiej i niemieckiej, o czym wiemy już także z dawniejszych opracowań na temat historii warszawskiego teatru.

Bardzo interesujące są odnalezione przez Zieziulę materiały epistolarne dotyczące kwestii kontekstu politycznego warszawskiej premiery *Goplany*. Autor przytacza korespondencję *Żeleńskiego* z Antonim

Zaleskim – kasjerem Teatru Wielkiego i publicystą, który – zapewne jako wytrawny znawca kulis instytucji – został przez kompozytora wykorzystany jako konsultant w kwestii przystawalności libretta do wymogów rosyjskiej cenzury. Mamy tu do czynienia z ciekawym przypadkiem autocenzury, poprzedzającej kontakt z oficjalnym urzędem i mającej na celu wyprzedzenie ewentualnych ingerencji, a może i przeciwdziałanie zakazowi wystawienia utworu na scenie. Antoni Zaleski zalecił *Żeleńskiemu* – jak się dowiadujemy – m.in. zmianę pierwotnego tytułu *Balladyna* na *Goplana*. Być może miało to związek z niepewną jeszcze wtedy pozycją dzieł *Słowackiego* w zaborze rosyjskim, choć zakazane nie były – pojawiły się już wcześniej w postaci edycji książkowych oraz na scenie teatralnej – dzięki zabiegom *Marii Kalergis-Muchanow*. Z drugiej strony, zmiana tytułu na mniej idiomatyczny była korzystna ze względu na ambicję przedstawienia dzieła za granicą. Czy i to wziął *Żeleński* pod uwagę wykonując zalecenia *Zaleskiego*? Tego niestety nie wiemy. Trudno też znaleźć obiektywne potwierdzenie sugestii *Zieziuli*, jakoby kończące II akt opery *Tempo alla mazurka* zostało przez *Żeleńskiego* zastąpione krakowiakiem na żądanie dyrekcji opery, rzekomo obawiającej się patriotycznych manifestacji, które mogłyby wybuchnąć po wysłuchaniu mazura. Wszakże w tym samym czasie grano na scenie warszawskiej opery *Moniuszki* zawierające ogniste mazury, a brak przekazów, które by informowały o jakichś manifestacjach towarzyszących ich wykonaniom. Mazur z *Halki* zrobił furorę w Petersburgu, gdy wykonywano tam tę operę (1870). Już choćby z tego powodu nie musiał być później kojarzony jako „groźny” taniec.

Przechodząc do omówienia dalszych fragmentów „*Wstępu*”, stwierdzić należy, że *Grzegorz Zieziula* mistrzowsko wywiązał się z zadania zrelacjonowania głosów prasowych na temat *Goplany*. Tu w pełni zadziałał zmysł detektywistyczny i krytyczny autora.

7 Józef Szczublewski, „Publiczność teatralna w Warszawie (1863–1883)”, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, opr. Janusz Degler, Wrocław 1978, s. 209.

8 *Ibid.*, s. 222.

O nowoczesnym podejściu do zagadnienia ocen krytycznych świadczy postawione przez niego pytanie, na ile opinie krytyków były niezależne, na ile zaś wynikały z kurtuzji bądź obowiązku deklarowania szacunku dla twórczości rodzimej? U Zieziuli pojawia się wręcz spostrzeżenie na temat modyfikowania przez krytyków merytorycznej wymowy opinii na skutek działania cenzury towarzyskiej. Odchodzimy tu zatem od stylistyki pomnikowej, obciążającej szereg starych biografii. Jednocześnie dostrzec można, że w stosunku do treści poznawczej recenzji okazał się autor bardziej krytyczny niż w stosunku do listów (trochę na przekór współczesnemu dyskursowi epistolograficznemu traktuje on listy jako źródła uprzywilejowane pod względem potencjału poznawczego, co jest uzasadnione, jak się wydaje, ich „biznesowym” głównie charakterem, w którym trudno wyśledzić ewentualny element autokreacji). Racjonalną przesłanką do takiego ustawienia problemu była ogromna różnica tonu, jaki charakteryzuje recenzje polskie – na ogół przesadnie pochwalne i zagraniczne – zwykle krytyczne. Opinie o operze zostały podzielone na dwie grupy: w pierwszej znalazły się te, które dotyczyły spraw bieżących (w większości zostały wybrane teksty bogate w informację faktograficzną oraz ilustrujące atmosferę społeczną), w drugiej zaś – teksty zawierające merytoryczną ocenę utworu Żeleńskiego. Partia rozważań, w której ujęto recenzje merytoryczne, nosi ogólny tytuł „Współcześni o Gopłanie” (s. 87–104) i jest podzielona na szereg podrozdziałów poruszających odrębne tematy, jako że – jak z góry zapowiada autor – zorientowanie się w gąszczu licznych tekstów wyprodukowanych przez krytyków zarówno pierwszoplanowych, jak i podrzędnych, jest bardzo trudne. Dalsza część relacji, uwzględniająca także krytyczny komentarz do badanych tekstów, została bardzo precyzyjnie ustrukturuwana według pól tematycznych, które pojawiają się w tekstach. Zgodnie z tzw. „żelaznym schematem

recenzji teatralnej”, na początku omawiane są zatem kwestie dotyczące modelu dramaturgicznego i walorów scenicznych libretta, następnie ogólnego stylu muzyki w kontekście wpływów twórczości innych kompozytorów. Jako nadrzędne wątki dotyczące szczegółów opracowania muzycznego pojawiają się ludowość i wagneryzm.

Przedostatni człon omawianego tekstu dotyczy miejsca *Gopłany* na tle światowej twórczości operowej przełomu wieków. Fragment ten zawiera podstawowe informacje o twórczości operowej w czasach Żeleńskiego, a konkretnie o operze Wagnerowskiej, twórczości Verdiego, weryzmie, nowszej operze francuskiej, wiedeńskiej, czeskiej i rosyjskiej. W ujęciu Zieziuli europejska opera końca XIX w., w szczególności opera paryska i wiedeńska, jawi się w ogólności jako sztuka eklektyczna, konserwatywna, stanowiąca mrugnięcie oka do masowej, niewymagającej publiczności. Ma to być przejaw jej specyfiki pokoleniowej, którą autor kojarzy z atmosferą kulturową *fin de siècle'u*. Ten sposób ukazania ogólnego stanu twórczości operowej schyłku XIX w. ma swój cel: otrzymujemy w ten sposób wygodne narzędzie interpretacyjne, pozwalające włączyć w ów ogólny obraz twórczość Żeleńskiego – również konserwatywną i eklektyczną. W swoim tekście Zieziula wykorzystał wypowiedzi samego Żeleńskiego, w których kompozytor wyraził swoją nieufność wobec muzycznego modernizmu. Wspólnie z innymi przedstawicielami starszego pokolenia polskich twórców Żeleński popierał kult „klasyków”, który przybierał u niego formę dość apodyktyczną. Można ją śmiało nazwać postawą akademicką. Niestety nie dysponujemy wypowiedziami Żeleńskiego na temat opery, wyjąwszy kilka różnie ujętych wzmianek o Wagnerze. Nie można więc ustalić, co myślał kompozytor na temat dzieł operowych stanowiących kanon repertuaru przełomu wieków. Zieziula spróbował jednak odtworzyć poglądy artysty na ten temat na podstawie wglądu

w partyturę *Goplany*. Rezultat tej introspekcji jest bardzo ciekawy – badacz udowadnia związek dzieła z tradycją francuskiej opery lirycznej, a w szczególności z dziełami Gounoda, zarówno w warstwie koncepcyjnej i stylistycznej, jak i w zakresie szczegółowych rozwiązań, np. obecności elementów tanecznych. Niezwykle inspirujące jest uwypuklenie użyteczności tych ostatnich w akcji promocyjnej utworu.

Oryginalność i unikanie stereotypowych interpretacji jest nadrzędną cechą i zarazem zaletą przygotowanego przez Grzegorza Zieziulę komentarza. Jest on zupełnie niezależny od dotychczasowych opracowań problemu, także w tym aspekcie, iż starannie unika wpisywania twórczości Żeleńskiego w kontekst polski. Nie ma tu kontynuacji tradycyjnego wątku porównania oper Żeleńskiego i Moniuszki⁹ (o co byłoby niezmiernie łatwo, zważywszy, że i opery Moniuszki postrzega się od dawna w kontekście jego entuzjazmu dla lirycznej opery francuskiej, w szczególności Aubera i Gounoda), jak też próby ustawienia wizerunku Żeleńskiego na tle programów artystycznych i dokonań młodszych od niego kompozytorów działających na przełomie wieków, jak np. Statkowskiego czy Paderewskiego. Brak tego rodzaju próby usprawiedliwia oczywiście zarówno temat komentarza, jak i treść przytaczanych recenzji, które wzmiankowanych porównań nie zawierają (problem: „Żeleński a Paderewski” pojawi się dopiero w epoce premier *Janka* i *Manru*).

W ostatniej części t. I, która nosi tytuł „Goplana w druku i rękopisach” (s. 113–135), omówione zostają wszystkie odnalezione przez autora źródła do opery, tak do całości słowno-muzycznej, jak i do libretta. Są wśród nich archiwalia po Ludomile Germanie, m.in. czystopis libretta z około 1888–89 r., ramowy plan libretta z około 1885 r., a także plik notatek – brudnopisów kreslonych prawdopodobnie tak przez Germana, jak i samego kompozytora, pochodzący z l. 1885–88. Na podstawie powyższych źródeł autor nakreślił proces powstania podstawy literackiej do opery, zaś dzięki aneksom I i II do tomu I prześledzić możemy zachodzące w niej zmiany (wprowadzono wygodne dla czytelnika rozwiązanie oznaczania odmiennym kolorem elementów usuniętych w późniejszym okresie)¹⁰. Pozostałymi źródłami omówionymi przez Zieziulę są: rękopiśmienna kopia libretta będąca egzemplarzem ocenianym we Lwowie przed premierą krakowską, wersje drukowane libretta w języku polskim (trzy wydania pochodzące ze lwowskiej oficyny Jakubowski & Zadurawicz – 1896, przełom 1896/97 i 1898, a także streszczenie opublikowane przez warszawską firmę M. Arcta z roku 1898) oraz tłumaczenia libretta na języki niemiecki i czeski. We fragmencie poświęconym źródłom muzycznym Grzegorz Zieziula opisuje trud samodzielnego wydania opery przez Żeleńskiego, dokumentuje przebieg nieudanych negocjacji z wydawcami warszawskimi, następnie zaś

9 Temat relacji obu polskich twórców autor poruszył w swoim ostatnim artykule w *Muzyce*, zob.: „Władysław Żeleński w Warszawie (1871–1881): fakty i niedopowiedzenia” (*Muzyka* 62 (2017) nr 4, s. 66–91). Okazuje się, że Żeleński nie pozostawił po Moniuszce żadnego osobistego wspomnienia. Jak zauważa Zieziula, na temat muzyki Moniuszki wypowiadał się Żeleński surowym tonem, bez cienia sentymentu (np. docenia walory teatralne *Halki*, ale nie ma ona według niego „dość rozmaitości” pod względem muzycznym; utwory religijne Moniuszki pozbawione są według Żeleńskiego „religijnego charakteru”).

10 „Aneks 1: plan libretta *Goplany* (ok. 1885 r.), rękopis Ludomiła Germana (ok. 1885 r.)” (s. 136–138); „Aneks 2: schemat strukturalny libretta (z 1889 r.)” (s. 138–143). Widoczne zmiany to m.in. ograniczenie liczby aktów do trzech, wyeliminowanie postaci Pustelnika-Popieła, wykreślenie niektórych scen i wątków fabularnych (m.in. wątku świętej korony Lecha). Użyteczny jest również „Aneks 3” (s. 144–149), który zawiera synoptyczne zestawienie struktury dzieła – autor wziął tu pod uwagę wszystkie dostępne źródła: partyturę orkiestrową, wyciąg fortepianowy oraz wspomniane wyżej przekazy libretta (rękopis lwowski i druki).

odsłania kulisy współpracy z oficyną Josefa Eberlego¹¹, która przyniosła efekt w postaci wydania w roku 1897 partytury orkiestrowej oraz wyciągu fortepianowego. Autor dokładnie porównał oba teksty muzyczne, między którymi nie dostrzegł poważniejszych różnic.

Tekst komentarza oraz wszelkiego rodzaju przypisy i uwagi zostały opracowane bardzo starannie i przejrzysto. Zakradł się

¹¹ Publikacja opery była przedsięwzięciem bardzo kosztownym, dlatego też warszawscy księgarze mieli zamiar wydać dzieło wspólnie. Zaproponowane Żeleńskiemu warunki – honorarium w postaci procentu od sprzedaży i konieczność zrzeczenia się przez twórcę praw autorskich do *Goplany* – nie zostały jednak przez niego zaakceptowane. Ostatecznie wydano operę – wyciąg i partyturę – w wiedeńskiej oficynie Josefa Eberlego. Wydanie zostało zrealizowane nakładem własnym kompozytora (musiał on zainwestować ponad 2000 austriackich florenów – twórca zakładał, iż poniesione koszty zwrócić się po wprowadzeniu *Goplany* na sceny zagraniczne).

jedynie drobny błąd – został dwukrotnie wykorzystany ten sam cytat z listu Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana (na s. 77 i 120). Dyskusyjna jest też decyzja autora co do zamieszczania w przypisach cytatów w językach obcych: czeskim (przyp. 87, s. 37), niemieckim (przyp. 276, s. 82) i angielskim (przyp. 379, s. 112) jedynie w oryginale. Nie znajduje też uzasadnienia równoczesne stosowanie dawnych i współczesnych nazw miast (np. na s. 71 Wiedeń i Praga sąsiadują z Agramem i Pressburgiem). Te drobne niedociągnięcia nie zmieniają faktu, że mamy do czynienia z opracowaniem wybitnym. Edycja z pewnością przyczyni się do rozpropagowania dzieła Żeleńskiego w Polsce i za granicą, chociażby w ośrodkach, o których zdobyciu marzył kompozytor.

Michał Jaczyński
Uniwersytet Jagielloński

FRÉDÉRIC CHOPIN: TROIS FUGUES DE LUIGI CHERUBINI MISES EN PARTITION DE PIANO. FAC-SIMILÉ ET TRANSCRIPTION PRÉSENTÉS PAR JEAN-JACQUES EIGELDINGER

Paris 2017 Société française de musicologie, ss. 67. ISBN 978-2-85357-259-0

Przechowywany w prywatnej kolekcji rękopis Chopina zawierający transkrypcje na fortepian trzech fug Luigiego Cherubiniego (*Cours de contrepoint et de fugue*, 1832) – *a-moll*, *F-dur* i *d-moll* – dotychczas nie był powszechnie znany. W 2017 r. został po raz pierwszy opublikowany i opatrzony wstępem autorstwa szwajcarskiego muzykologa, wybitnego chopinologa, Jeana-Jacquesa Eigeldingera. Przedstawił on doświadczenia Chopina związane ze sztuką kontrapunktu, prześledził ciekawą historię rękopisu, określił jego cechy fizyczne i omówił trzy zaprezentowane fugi. Wspomniał także o rozmowach

na temat techniki i estetyki, jakie toczyły ze sobą Chopin i Delacroix.

Nie ulega wątpliwości, że duży wpływ na zainteresowanie Chopina kontrapunktem miały zajęcia z Elsnerem, o których kompozytor wspomina w liście do Białobłockiego jesienią 1826 r.: „Tym końcem chodzę do Elsnera na kontrapunkt ścisły, 6 godzin na tydzień [...]”¹. Jednym z rezultatów tych lekcji

¹ List do Jana Białobłockiego z 2 X 1826 r., w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 1, Warszawa 2009, s. 209.