

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Anna Maria Kamińska

**Walory artystyczne i stylistyczne w kameralnej twórczości fortepianowej
Władysława Żeleńskiego, na przykładzie:**

**Trio fortepianowe E-dur op. 22. i Kwartet fortepianowy c-moll op. 61.
– analiza wykonawcza.**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
ad. dr hab. Mariusza Ciołko

Warszawa, rok 2022

Dzieło artystyczne dołączone do opisu w postaci płyty CD.

(Płyta CD dołączona została do ostatniej strony okładki.)

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI

Piano Trio in E major, Op. 22.

1. Vivos voco! Allegro
2. Mortuos plango! Andante sostenuto
3. Fulgura frango! Allegro deciso

Piano Quartet in c minor, Op. 61.

4. Allegro con brio
5. Romanza. Andante sostenuto
6. Intermezzo. Allegretto
7. Finale. Allegro appassionato

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.

„Walory artystyczne i stylistyczne w kameralnej twórczości fortepianowej
Władysława Żeleńskiego, na przykładzie: Trio fortepianowe E-dur op. 22,
Kwartet fortepianowy c-moll op. 61. – analiza wykonawcza”

została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści:

Wstęp	6
Rozdział I	
Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego na tle zarysu dziejów polskiej kultury muzycznej w XIX wieku.....	9
Rozdział II	
Analiza Trio Fortepianowego E-Dur op. 22.....	27
1. Część I. Vivos Voco! Allegro	29
2. Część II. Mortuos Plango! Andante sostenuto.....	42
3. Część III. Fulgura Frango! Allegro deciso.....	50
4. Podsumowanie charakterystyki trio.....	59
Analiza Kwartetu Fortepianowego c-moll op. 61.....	61
1. Część I. Allegro con brio.....	62
2. Część II. Romanza. Andante sostenuto.....	69
3. Część III. Intermezzo. Allegretto.....	75
4. Część IV. Finale. Allegro appassionato.....	81
5. Podsumowanie charakterystyki kwartetu.....	90
Stylistyka utworów kameralnych Władysława Żeleńskiego.....	91
Rozdział III	
Percepcja twórczości Władysława Żeleńskiego.....	95
Zakończenie	102
Bibliografia	104

1. Wstęp.

„Niejeden się może zdziwić, że jest w niej [muzyce polskiej XIX w.] tak dużo do zagrania i do wysłuchania. Do przeżycia i do opowiedzenia. Zdziwi się – bo nie ceni, a nie ceni – bo nie zna muzyki polskiej [...]”¹

Cytat ten w sposób dobitny przedstawia sytuację muzyki rodzimej II połowy XIX w. pod kątem jej znajomości i popularyzacji, a przecież to ona powinna być nam najbliższa. Na kartach historii muzyki polskiej powstała luka pomiędzy Chopinem, a kompozytorami Młodej Polski. Przyczyniło się do tego wiele czynników. Trudna sytuacja państwa polskiego, która sprawiła, że wiele dzieł zostało zniszczonych lub zagubionych. Wynikało to przede wszystkim z tego, że utwory kameralne powstawały w tamtych czasach w postaci rękopisów. Przeważnie nie były one wydawane, gdyż oficyny muzyczne nie posiadały odpowiednich finansów, co skutkowało częstą i wręcz bezpowrotną utratą oryginałów. Po II wojnie światowej zaczęto zabezpieczać ocalałe kompozycje. Część z nich, ukryta w zakamarkach bibliotek, w kraju i za granicą, jak również w archiwach, czeka na ponowne odkrycie i zaprezentowanie światu.

Pomimo sukcesywnego odkrywania polskich dzieł, utwory te stosunkowo rzadko wykonywane są przez samych Polaków. Wynika to z braku dostępności literatury polskiej w kraju, a większość partytur wydawana jest przez wydawnictwa zagraniczne. Dobrym przykładem na poparcie tej tezy jest omawiane Trio fortepianowe E-dur op. 22 oraz kwartet fortepianowy c-moll op. 61. Władysława Żeleńskiego. Kwartet został bowiem wydany przez firmę nakładową Litolffa w Brunzshwiku, trio zaś przez Kahnt w Lipsku. Nadmienić przy tym należy, że wspomniany kwartet został opublikowany również w Polsce, ale stosunkowo niedawno, bo w 2000 r., nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Polskiego wydania Trio fortepianowego E-dur op. 22 nie znam.

Do zapomnienia muzycznych dokonań Polaków przyczynili się również muzykolodzy i krytycy Młodej Polski, którzy kompozytorów „opornych na Wagnera”² uważali za eklektyków i konserwatystów, nieidących z duchem czasu. Spowodowało to naznaczenie ich etykietą epigonów, którzy nic wartościowego do polskiej muzyki nie wnoszą.

Celem, jaki chciałabym zrealizować, jest przybliżanie melomanom utworów kameralnych rodzimych kompozytorów i propagowanie polskiej twórczości. Polska muzyka kameralna do niedawna była znana przez nielicznych i mało popularyzowana.

¹ M. Negrey *Wielkie formy kameralne z udziałem fortepianu w twórczości Józefa Nowakowskiego, Zygmunta Noskowskiego i Władysława Żeleńskiego*, [w:] „Krakowski Salon Muzyczny: Moniuszko – Żeleński 2019”, s. 196, źródło: <https://spmk.com.pl/>.

² M. Jaczyński w swojej książce *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857 - 1939*, pisze o krytykach takich jak Z. Jachimecki czy A. Chybiński, którzy oceniali twórczość kompozytorów starej daty, m.in. W. Żeleńskiego, przez pryzmat kompozycji R. Wagnera, uważając ich za mało znaczących.

Część kompozycji znamy jedynie z tytułów oraz notatek i artykułów prasowych. Bardzo dobrym przykładem jest tutaj wspomniane wcześniej Trio fortepianowe E-dur op. 22. Władysława Żeleńskiego, które doczekało się do tej pory jednego nagrania zrealizowanego przez firmę fonograficzną Acte Prealable z 2013 roku, a także Kwartet fortepianowy c-moll op. 61. firmy Hyperion z 2012 roku.³ W związku z tym faktem ocena tych kompozycji jest niemożliwa lub w najlepszym razie mocno utrudniona. Zmotywowało to nas (Trio Lontano) do sięgnięcia po dzieła takich kompozytorów muzyki polskiej, jak: Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg, Franciszek Lessel, Mieczysław Wajenberg oraz Władysław Żeleński, którego życie i twórczość jest tematem mojej pracy. Efektem tych zainteresowań jest również nagrana przez Trio Lontano, oraz wydana przez Operę i Filharmonię Podlaską w Białymstoku, w 2017 r. płyta z utworami Grzegorza Fitelberga i Ludomira Różyckiego.

W ostatnich latach zostały podjęte działania mające na celu rozpowszechnianie i przywracanie należytej pamięci o polskich kompozytorach i ich dziełach. Festiwal Polskiej Muzyki Kameralnej był inspiracją do rozpoczęcia poszukiwań mało znanych rodzimych kompozycji, co przyczyniło się do odnalezienia dzieł, które wcześniej uznawane były za zaginione. Wśród ich autorów wymienia się takie nazwiska, jak A. Stolpe czy J. Krogulski.⁴ Niestety, jak można przeczytać na stronie festiwalu, powrót do tych zapomnianych kompozycji nie był łatwym zadaniem. Jak zauważają organizatorzy; „wciąż panuje przekonanie, że w muzyce polskiej XIX i początku XX wieku nic ciekawego nie było. Fakt, że dzięki Festiwalom przywróconych do życia koncertowego zostało ponad 100 (sto!) utworów nie był wystarczającym argumentem aby penetrować zasoby biblioteczne do wyczerpania wszystkich możliwości. Komisje pracujące na zlecenie Instytucji Kultury były przekonane o niecelowości przypominania zapomnianych utworów z przeszłości w związku z czym wnioski o kolejne festiwale były zbyt nisko oceniane aby dostać dotację”⁵ *[forma zgodna z oryginałem]*. Dzięki uporowi organizatorów udało się powrócić do tej inicjatywy. Odbywające się corocznie koncerty udowadniają, że oprócz kompozycji Chopina jest jeszcze wiele innych dzieł zasługujących na uznanie i będących na wysokim poziomie kompozytorskim.

Do propagowania rodzimej muzyki przyczynia się również Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, które organizuje w ramach festiwalu koncerty poświęcone muzyce polskiej. Wydarzenie te wzbogacają liczne artykuły poświęcone współczesnym czasom prezentowanej muzyki, informacje na temat obyczajów panujących w epoce i teksty przybliżające nam sylwetki kompozytorów.

³ Firma Acte Prealable nagrała Trio fort.E - dur op. 22 z udziałem: J. Ławrynowicz – fortepian, L. Fiedukiewicz – skrzypce i Ł. Tudzierz – wiolonczela; Firma Hyperion nagrała Kwartet c-moll op. 61 z udziałem: J. Płowright oraz Szymanowski Kwartet.

⁴ I. Poniatowska, *Romantyzm cz. II Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX*, Warszawa 2010, s. 57.

⁵ Cytat ze strony internetowej rdc.pl (Radio dla Ciebie) dotyczącej IX Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej. Informacje na temat samego festiwalu można przeczytać na stronie internetowej polmic.pl.

Jedną z ostatnich inicjatyw wspomagających popularyzowanie muzyki polskiej, jest organizowany od niedawna Międzynarodowy Konkurs Muzyki Polskiej w Rzeszowie, którego II edycja przypadła na 2021 r. Konkurs ten oprócz, propagowania muzyki polskiej, rejestruje dla potomnych występy artystów biorących udział w konkursie, jednocześnie udostępniając je szerokiemu gronu odbiorców za pośrednictwem internetu i nagrań CD.

Stulecie odrodzenia Polski (2018 r.), 180. rocznica urodzin (2017 r.) i setna rocznica śmierci (2021 r.) Władysława Żeleńskiego również przyczyniły się do zwiększonego zainteresowania jego twórczością. Tak powstała Małopolska Baza Dziedzictwa Kulturowego pt. „Małopolska Żeleńskiemu”. Z jej inicjatywy zostały nagrane niemalże wszystkie kompozycje Władysława Żeleńskiego. Jedynym minusem wspomnianej inicjatywy jest fakt, że można je odsłuchać wyłącznie na stronie internetowej instytucji. Sytuację komplikuje również sposób w jaki zostały zrealizowane nagrania dzieł – poszczególne utwory nagrane są bez przerw, co utrudnia odsłuchiwanie pojedynczych części kompozycji.⁶

Wszystkie wymienione inicjatywy, choć bardzo cenne, nie wyczerpują tematu i nadal jest wiele do zrobienia w materii odnajdywania i należytego propagowania muzyki polskiej z tego okresu. W momencie rozpoczęcia przeze mnie pracy nad płytą z utworami Żeleńskiego istniały tylko wspomniane wcześniej nagrania wydawnictwa Hyperion i Acte Prealable. W ostatnim czasie pojawiło się nagranie Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, na którym można usłyszeć wspomniany wcześniej kwartet Żeleńskiego (2020 r.), a w 2021 roku za pośrednictwem Stowarzyszenia Muzyków Kameralistów została wydana płyta z triem fortepianowym Żeleńskiego.⁷ Biorąc pod uwagę światową skalę w wydawaniu nagrań płytowych, jest to ilość mało zadowalająca.

W niniejszym opisie ukazana będzie bliżej muzyka kameralna Władysława Żeleńskiego. W pierwszym rozdziale przedstawię zależność pomiędzy sytuacją polityczno-kulturalną II połowy XIX w. a życiem i twórczością kompozytora oraz rolę, jaką odegrał w procesie kształtowania polskiej kultury muzycznej.

W drugim rozdziale – stanowiącym istotę niniejszej rozprawy – zajmę się szczegółową analizą dwóch dzieł kameralnych: trio i kwartetu fortepianowego, które stanowiły podstawę do nagrania płyty, będącej zasadniczą częścią pracy. Studium interpretacji zawiera ogólną charakterystykę dzieła, czas powstania, wydawnictwo, ich analizę oraz cechy stylistyczne charakteryzujące dzieła kompozytora.

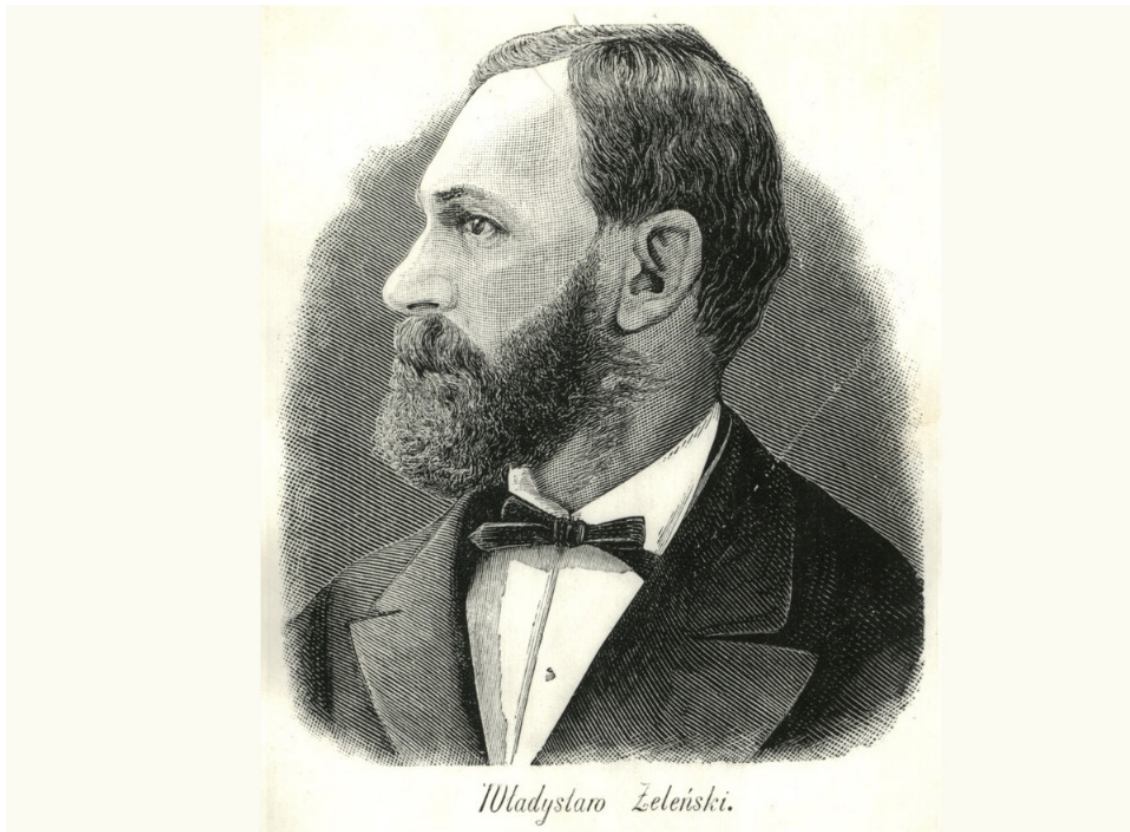
Podsumowaniem niniejszej pracy będzie krótki wgląd w percepcję twórczości Żeleńskiego w okresie powstawania dzieł oraz w czasach nam współczesnych.

⁶ Małopolska Baza, strona internetowa zelenski.info. Utwory kameralne na stronie nagrane zostały w wykonaniu: B. Nizioł – skrzypce, M. Francuz – fortepian oraz Kwartet Śląski.

⁷ Instytut Fryderyka Chopina nagrał płytę z Kwartetem fortepianowym c-moll op. 61. we współpracy z: P. Wakarecy – fortepian, J. Jakowicz – skrzypce, K. Budnik – altówka i M. Zdunik – wiolonczela, natomiast SPMK nagrało płytę z Triem fortepianowym E-dur op. 22. we współpracy z: M. Francuz – fortepian, J. Konarzewska – skrzypce i R. Kwiatkowski – wiolonczela.

Rozdział I

Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego na tle zarysu dziejów polskiej kultury muzycznej w XIX w.



Portret Władysława Żeleńskiego (drzeworyt nieznanego autora)⁸

*„Kiedy geniusz Fryderyka Chopina znajdował się już u szczytu twórczego rozwoju i europejskiej sławy, a Stanisław Moniuszko stawia pierwsze kroki na drodze kompozytorskiej, padło na niwę muzyki polskiej ziarno nowego bujnego talentu, który w przyszłości miał wydać liczne i cenne owoce”.*⁹

Tymi słowami Zdzisław Jachimecki¹⁰ rozpoczyna biografię Władysława Żeleńskiego. Postaci Chopina i Moniuszki przedstawiać nie trzeba, a ich zasługi dla rozwoju kultury polskiej oraz europejskiej są niepodważalne. Odmienne wygląda sprawa znajomości życia i twórczości innych polskich kompozytorów XIX w. Do tego grona zalicza się Władysław Żeleński. Również o nim jak i o jego twórczości na wiele lat zapomniano.

⁸ Źródło: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1884, nr 16, s. 165 – domena publiczna.

⁹ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński Życie i Twórczość (1837-1921)*, Kraków 1952, s. 143.

¹⁰ Z. Jachimecki – ur. w 1882 r. we Lwowie, zmarł w 1953 r. w Krakowie. Polski historyk muzyki, kompozytor, profesor UJ, założyciel Seminarium Historii i teorii Muzyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie (1911 r.).

Dlaczego naród o bogatej i wielowiekowej tradycji zapomniał o jednym z ważniejszych swoich przedstawicieli tamtej epoki? Przyczyn zaistnienia takiej sytuacji było kilka.

Kwestią zasadniczą była sprawa braku państwowości w XIX w. Polska została rozdzielona przez trzy mocarstwa, niejednokrotnie nastawione wobec siebie agresywnie. Polacy byli zmuszeni żyć i pracować, ale i walczyć w obrębie zupełnie różnych państw oraz kultur. Zaborcy prowadzili wrogą wobec polskiego narodu politykę, często blokując rozwój zagarniętych ziem, a szkolnictwo oraz instytucje kulturalne pozostawały pod ścisłą kontrolą. Dodatkowo dzieła powstałe pod kuratelą państwa zaborczego, wliczane były w poczet dorobku tegoż państwa. Dawne ziemie polskie bardzo szybko stały się prowincjonalnymi i bardzo zaniedbanymi regionami Europy. W wielu miejscach wczesnej Rzeczypospolitej, w szczególności na wsi, panowała niewyobrażalna bieda, zaś kondycja ekonomiczna polskich miast pozostawała bardzo słaba. Sytuację komplikowały liczne wojny, powstania narodowe i niepokoje społeczne tak bardzo charakterystyczne dla tamtej epoki. W konsekwencji, z racji dużego ubożenia społeczeństwa i niedostatku edukacji, brakowało świadomych odbiorców sztuki wysokiej. Muzyka pełniła więc rolę głównie rozrywkową albo tożsamościową, natomiast ocena czysto artystyczna miała mniejsze znaczenie.

Choć były to czasy niesprzyjające rozwojowi kultury muzycznej, nie znaczy to, że polska muzyka tego okresu nie była zróżnicowana. W wyniku prowadzonych badań już dziś wiemy, że powstawały w owym czasie wszystkie rodzaje kompozycji muzycznych od tych najmniejszych – kameralnych po symfonie i opery. Niestety, z braku rodzimych wydawnictw muzycznych oraz niewielkich ilości dzieł wydawanych za granicą, wiele z nich nie wyszło poza ramy rękopisu. Z kolei te, w trakcie wojen i klęsk uległy zniszczeniu lub zwyczajnie zaginęły – i w najlepszym razie spoczywają jeszcze w zakątkach bibliotek, czekając na odkrycie. W związku z tym przez wiele lat panowało przekonanie, że duża część polskich XIX-wiecznych kompozycji miała niewielką wartość artystyczną i z tego powodu nie warto do nich wracać.

W XIX-wiecznej Polsce miłość do ojczyzny stanowiła moralny obowiązek, a poczucie wolności, z uwagi na brak państwa, pielęgnowane było w zasadzie poprzez sztukę. Niestety taka postawa przeważnie polegała na krytyce wszystkiego co obce, a hołubiono swojskiemu, zaściankowemu modelowi życia. Muzyka jak również inne dziedziny sztuki skazane były na narodowość, a twórczość polska stała się misją, gdzie głównym aspektem stał się uniwersalizm. W tym duchu muzyka miała docierać do ogółu i być zrozumiała dla zwykłego i głównie niewykształconego odbiorcy. Kompozytorzy zatem sięgali po gatunki muzyczne, które w pełni umożliwiały dotarcie do takich odbiorców. Stylizacje ludowe i melodie zaczerpnięte z folkloru zostawały opatrzone głównie prostym w przekazie, patriotycznym tekstem.

Brak stałych scen, regularnych spektakli i stałych zespołów orkiestrowych, wpływał ujemnie na rozwój większych form, takich jak opera czy symfonia. Cenzura w zaborach pruskim i rosyjskim, sprawiły że opery przez długi okres nie były wystawiane, co w konsekwencji doprowadziło do całkowitego jej zniknięcia ze sceny polskiej (odrodziła się dopiero w 1910 r). Wrogie nastawienie zaborcy do polskiej twórczości operowej powodowało fakt, że ówczesne polskie premiery były absolutnymi wyjątkami.

W podobnej sytuacji znajdowała się symfonia, gdzie z kolei nikła obecność regularnych orkiestr powodowała stagnację. W krajach europejskich normą były koncerty orkiestr zawodowych, które cyklicznie wykonywały muzykę symfoniczną. W Polsce tworzenie koncertów biletowanych było niezwykle trudne, a z uwagi na brak świadomego i wykształconego audytorium – też niedochodowe. Przykładowo koncerty abonamentowe, z powodzeniem praktykowane w Pradze przez Bedřicha Smetanę, już po roku prób w Warszawie poniosły klęskę finansową. Występowały więc głównie orkiestry amatorskie oraz zespoły wojskowe, m.in. w Krakowie (Kraków był miastem garnizonowym), rzadko wykonujące program symfoniczny. Jedynie sezonowo zapraszano zespoły zagraniczne. Większe kompozycje symfoniczne i kameralne skazane były na *długotrwałą pokutę w szufladach*, jak określił to zjawisko, kompozytor Mieczysław Karłowicz.¹¹ Problemy egzystencjalne składów orkiestrowych spowodowały, że na ziemiach polskich, rozwijały się głównie małe formy muzyczne, w szczególności fortepianowe oraz pieśni. Wielu kompozytorów częściej sięgało zaś po mniejsze formy, gdyż te symfoniczne były praktycznie niemożliwe do zrealizowania w polskich warunkach. Trudna sytuacja wymusiła więc rozwój muzyki kameralnej, która jednak głównie przybrała postać muzykowania domowego.

Niejako odpowiedzią na likwidację instytucji kulturalnych i cenzurę stały się salony muzyczne, miejsca spotkań artystów, dające im przestrzeń swobodnego rozwoju twórczości narodowej, tożsamości kulturowej, czy wymiany poglądów. Były rodzajem impresariatu. Do najważniejszych salonów wspierających muzyków zaliczyć możemy: salon Jana i Emilii Reszków czy salon, Aleksandra Rajchmana w Warszawie, gdzie odbywały się profesjonalne koncerty z udziałem największych nazwisk. Tam można było między innymi usłyszeć w całości opery Żeleńskiego. Możliwe to było dzięki zapisowi opery w formie partytury fortepianowej, którą kompozytor wykonywał z towarzyszeniem śpiewaków.

Dominowała wówczas głównie muzyka kameralna na mniejszą obsadę, jak tria i kwartety oraz pieśni. Michał Jacyński pisze:

¹¹ I. Poniatowska, *Romantyzm cz. II Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX*, Warszawa 2010, s. 57.

*„Przed wszystkim zauważyć należy, że utwory kameralne rzadko były tymi, na które niecierpliwie czekała publiczność, a koncerty złożone wyłącznie z utworów kameralnych były w Polsce epoki zaborów rzadkością. Głównie organizowały je Towarzystwa Muzyczne podążające za realizacją swych statutowych celów, do których należała promocja różnorodnych form muzyki rodzimej, jak również sami muzycy poszukujący dla siebie miejsca na trudnym polskim rynku. Osobną rolę głównie towarzyską odegrały koncerty organizowane w salonach i prywatnych mieszkaniach tworzonych w ramach muzykowania domowego”.*¹²

Według J. i K. Chomińskich¹³ polskie utwory kameralne, pisane na wysokim poziomie, zyskiwały uznanie poza granicami kraju. Potwierdzeniem tego może być właśnie twórczość kameralna Żeleńskiego, wydana w znacznej części na zachodzie Europy przez tamtejsze oficyny wydawnicze. Tradycja wykonywania dzieł kameralnych w Polsce nie istniała, a spowodowane było to głównie brakiem stabilizacji rodzimego życia muzycznego, co w konsekwencji powodowało angażowanie do wykonywania dzieł kameralnych przypadkowych muzyków, a to w rezultacie wpływało siłą rzeczy na niski poziom wykonawczy dzieł.

Brak wykształconych muzyków potęgowała fatalna sytuacja szkolnictwa muzycznego na ziemiach polskich XIX w. Czyniono oczywiście próby, aby ten stan zmienić i tu wspomnieć należy o Warszawskim Konserwatorium Muzycznym, zainicjowanym w roku 1821 w Warszawie przez Józefa Elsnera, a będącym ówczesnie czwartą tego typu instytucją w Europie. Niestety upadek powstania listopadowego w roku 1831 doprowadził nakazem cara do jego zamknięcia. Nieszczęśliwy okres międzypowstaniowy, to głównie czas zamierania ośrodków kultury i nauki na ziemiach polskich zaboru rosyjskiego. Ponowne otwarcie instytucji, dzięki usilnym staraniom dawnych wychowanków Józefa Elsnera, nastąpiło dopiero po 30 latach w 1861 r. Szkoła odrodziła się pod nazwą Warszawskiego Instytutu Muzycznego.

Sytuacja szkolnictwa muzycznego w Krakowie, także stosunkowo wolno ulegała poprawie. Założona w latach 30. przez Franciszka Mireckiego Szkoła Śpiewu Dramatycznego, w roku 1841 przekształciła się w Szkołę i Bursę Muzyczną. Stała się pierwszą w mieście publiczną instytucją szkolnictwa muzycznego i na fundamentach tej szkoły, pod koniec wieku, Władysław Żeleński powołał Krakowskie Konserwatorium Muzyczne.

¹² M. Jaczyński, *Muzyka kameralna Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł prasowych* [w:] „Władysław Żeleński i Krakowski salon muzyczny, tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości”, s. 120-121, źródło: <https://spm.k.com.pl/>.

¹³ J.M. Chomiński, K. Wiłkomirska-Chomińska, *Historia Muzyki Polskiej cz. II*, Kraków 1996, s. 68-69.

Władysław Żeleński urodził się 6 lipca 1837 r. w Grodkowicach niedaleko Krakowa. Był synem Marcjana Żeleńskiego i Kamili z Rusockich. Wzorem innych polskich rodzin szlacheckich, Żeleńscy byli bardzo przywiązani do polskiej kultury i tradycji. Marcjan Żeleński, z zawodu oficer, interesował się muzyką i amatorsko grał na fortepianie oraz komponował, co wywarło duży wpływ, na młodego Władysława. Ojciec kompozytora, żywo angażował się w sprawy polskie, co w listopadzie 1846 r. doprowadziło do pierwszego z serii tragicznych zdarzeń i odcisnęło silne piętno na charakterze i twórczości przyszłego kompozytora. W trakcie wydarzeń, związanych z rabacją galicyjską, rozwścieczony tłum, na oczach chłopca, zamordował jego ojca. Władysław próbował interweniować, ale został dotkliwie pobity i cudem uniknął śmierci. Po tej tragedii, jako 9-latek przeniósł się wraz z rodziną do pobliskiego Krakowa, gdzie też nie zaznał spokojnego dzieciństwa.

W kwietniu 1847 r., chłopiec był świadkiem rewolucji krakowskiej. Jego sąsiad – generał Ignacy Prądzyński, z uwagi na paraliż, wydawał rozkazy podwładnym z okna swojego mieszkania. W konsekwencji, w trakcie walk ulicznych, Austriacy z zemsty ostrzelali również bliskich sąsiadów generała. Żeleński pisał w swoich pamiętnikach:

*„...strzelano do naszych okien przez zemstę za Jenerała”.*¹⁴

W 1850 r. w wielkim pożarze Krakowa, kamienica w której mieszkali Żeleńscy, została doszczętnie zniszczona. Młodość chłopca obfitowała w dramatyczne wydarzenia. Rabacja galicyjska, rewolucja krakowska 1848 r. (jedna z najtragiczniejszych w XIX w.) oraz pożar Krakowa 1850 r. (jedna z największych tragedii w dziejach miasta), zapewne wpłynęły na wybór drogi życiowej oraz późniejszą twórczość artysty. Wstrząsające obrazy okrucieństwa i wszechobecnej śmierci były bardzo odległe od romantycznego wyobrażenia losu żołnierza, do jakiego namawiał go wcześniej ojciec.



Dwór, w którym przyszedł na świat kompozytor, już nie istnieje. W tym miejscu w 1902 r. został wzniesiony pałac zaprojektowany przez znanego krakowskiego architekta Teodora Talowskiego. Rodzina Żeleńskich mieszkała w Grodkowicach przez ponad 300 lat aż do czasów drugiej wojny światowej. Po 1945 r. majątek przeszedł na własność państwa i obecnie w pałacu mieści się siedziba dyrekcji Zakładu Doświadczalnego Hodowli i Aklimatyzacji Roślin. Odbywają się tu także koncerty kameralne czyniąc to miejsce ciekawszym i klimatycznym.¹⁵

¹⁴ W. Żeleński, *Moje pamiętniki*, „Wiadomości Literackie”, 1937, nr 30.

¹⁵ Zdjęcie własne.

Aby zrozumieć w pełni twórczość Żeleńskiego, należy pamiętać, że piętno odcisnęła na niej zarówno historia, pielęgnowane w rodzinnym domu tradycje, jak i osoby ze świata kultury, nauki i polityki, które spotkał w trakcie swojego życia. Podobnie na łamach „Nowej Reformy” wypowiedział się współczesny kompozytorowi krytyk, Antoni Sygietyński, który sugerował, iż nostalgia i dramatyzm pojawiający się w kompozycjach Żeleńskiego jest rezultatem wielu przeżytych tragicznych wydarzeń:

*„Wszakże nuta żalu głębokiego, smutku beznadziejnego brzmi we wszystkich niemal jego kompozycjach, choć pozorna wesołość rytmów i figlarność figur technicznych usiłuje przekonać słuchacza o swobodzie jego usposobienia chwilowego. Ten ton ogólny, ten charakter rzewnie posępny jego kompozycji, to wyraz jego duszy, przepojonej wrażeniami pierwszymi życia i poezją łez i bólu, lecz łez nie z mgieł, bólu nie z obłoków, jak u niektórych dzisiejszych twórców liryzmu na papierze”.*¹⁶

Niebagatelny wpływ na poglądy oraz twórczość przyszłego kompozytora wywarli nauczyciele, zarówno udzielający pierwszych lekcji młodemu Żeleńskiemu, jak i napotkani w późniejszym okresie. Inicjatorem nauki był Kazimierz Wojciechowski, na którego lekcjach jako dziecko, bliżej poznał muzykę klasyków – Beethovena i Mozarta. Pod jego okiem powstała pierwsza kompozycja 11-letniego wówczas Żeleńskiego, wydrukowana w Krakowie około 1848 r. z własnych środków.¹⁷ W 1854 r. przeszedł od Wojciechowskiego do Jana Garmasza, nauczyciela pochodzącego z Czech, dobrze wspomnianego przez kompozytora po latach. Kolejnym nauczycielem był Franciszek Mirecki, znany i ceniony w Krakowie profesor. Sam Mirecki należał do kompozytorów niezwykle konserwatywnych i uważany był za osobę o bardzo tradycyjnych poglądach, która z oporami akceptowała twórczość nawet samego Beethovena. Felicjan Szopski określił Mireckiego tak:

*„Dziś o dziełach tego kompozytora zapomniano zupełnie,, ale też nie miały one w sobie zadatku długowieczności, Mirecki nie sięgał myślą muzyczną zbyt daleko w przyszłość”.*¹⁸

W 1857 r. na prośbę matki, Żeleński rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, które ukończył tytułem doktora na Uniwersytecie Karola w Pradze. W tym czasie zaprzyjaźnił się ze znakomitą pianistką, księżną Marceliną Czartoryską, uczennicą samego Chopina.

¹⁶ A. Sygietyński, *Władysław Żeleński*, „Nowa Reforma”, 1897, nr 279, s. 1.; za M. Jaczyński: *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857-1939*, s. 155.

¹⁷ Tytuł kompozycji; *Wiązanie dla Buni Józefy z Dahlków Żeleńskiej: Polonez, mazur i polka skomponowane przez Władzia, 11stoletniego jej wnuka a syna Marcyana Żeleńskiego pod przewodnictwem Kaź. Wojciechowskiego*, cyt. za: M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego*, s. 14.

¹⁸ F. Szopski, *Władysław Żeleński z 17. ilustracjami*, Biblioteka Muzyczna pod red. Mateusza Glińskiego 1928, s. 11.

Dzięki księżnej poznał niejako z pierwszej ręki dzieła mistrza. Marcelina Czartoryska, po wieloletnim pobycie w Paryżu, osiadła w Krakowie, gdzie wzorem francuskim prowadziła własny salon muzyczny, skupiający wybitne krakowskie postaci świata kultury i sztuki. Zapraszany tam był również młody Żeleński.

Jak pisze Stanisław Tarnowski:

„[...] chciała przez swój dom wzmocnić i ożywić towarzyskie życie miasta, chciała to życie towarzyskie wzmocnić i ożywić ludźmi i rodzinami rzetelnego wykształcenia, wartości lub zasługi; chciała rozwinąć przez towarzyskie stosunki artystyczne instynkta, w Krakowie wtedy mocno uśpione,»¹⁹

Niebagatelny wpływ na edukację oraz twórczość Żeleńskiego odegrały podróże zagraniczne. W 1856 r., jako niespełna 19-latek wyjechał do Wiednia, gdzie wielkie wrażenie zrobiło na nim wystawiane Wesele Figara i symfonia g-moll Mozarta, wykonana pod batutą samego Franciszka Lista oraz opery „Robert Diabeł” Giacomo Meyerbeera i „Don Juan” W.A. Mozarta. Wiedzę muzyczną zdobywał również samodzielnie, dzięki lekturze i analizie dzieł mistrzów muzyki klasycznej i romantycznej. Analizę opierał głównie na klasycznych utworach fortepianowych W.A. Mozarta, L. v. Beethovena a także dziełach J.S. Bacha czy F. Chopina. Z chęci rozwinięcia umiejętności pianistycznych, w 1859 r. wyjechał do Pragi, gdzie grę na fortepianie studiował pod kierunkiem cenionego czeskiego pianisty i kompozytora, Alexandra Dreyschocka (wcześniej jego uczniem był starszy brat – Stanisław). W trakcie lekcji okazało się, że kariera pianisty nie jest dla niego. Niedostatki finezji, ciężka ręka i brak polotu szybko zdecydowały o zmianie kierunku nauki z wykonawczego na analityczny. W celu doskonalenia kompozycji pobierał lekcje kontrapunktu u Józefa Kreiciego, znakomitego organisty oraz teoretyka – nauczyciela samego Antonina Dvořáka. Kreici, jako profesor miał opinię konserwatysty, co oczywiście znalazło swoje odbicie w sposobie komponowania, jak i w poglądach Żeleńskiego, bowiem to w okresie praskim dojrzał, jako artysta.

Praga umożliwiła młodemu studentowi poznanie znamienitych dzieł wykonywanych na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Także bliskość dwóch innych ważnych ośrodków kulturalnych: Drezna i Lipska, w których bywał Żeleński, sprzyjały rozwojowi jego światopoglądu estetyczno-muzycznego. Za czasów jego młodości na ziemiach polskich nie było wiele szans zetknięcia się z muzyką zachodnioeuropejską, w większych ośrodkach kulturalnych, takich jak Kraków, Warszawa czy Lwów, nie istniała tradycja wykonywania dzieł wielkich mistrzów. Kraków był dodatkowo miastem biednym i choć władze austriackie nie wzbraniały organizacji koncertów, to często brakowało na ich realizację środków oraz zaplecza w postaci wykształconych należycie muzyków.

¹⁹ S. Tarnowski, *Marcelina Czartoryska*, „Przegląd Polski”, 1895, t. 116, s. 282 cytat za: M. Dziadek: *Polskie salony muzyczne od początku XIX w. do 1939*, <https://spm.com.pl>.

Usłyszane w trakcie podróży zagranicznych dzieła sprawiły, że Władysław Żeleński stał się wielkim miłośnikiem sztuki Krzysztofa Willibalda Glucka. W tej muzyce bardzo podziwiał umiar, z jakim kompozytor traktował partie o dramatycznym i tragicznym napięciu. Ciekawym jest fakt, że Żeleński stawiał Glucka przed Bachem i Beethovenem, a w twórczości bliżej mu było do sztuki Mendelssohna i Schumanna niż do nowatorskiego Wagnera. To zamiłowanie do wcześniejszych romantyków spowodowało, że jego kompozycje znacząco różniły się od rozwijającej się muzyki współczesnej. Utwory jego ujmują głębokim nastrojem i poetyką, wyróżniają się energią rytmiczną i mimo dużej dozy eklektyzmu w jego stylu występuje silny element polskości.

Wiele kompozycji Żeleńskiego cechuje pewne przeładowanie środków, akademizmu. Widoczne jest archaizowanie w harmonice, będące efektem nauki u Józefa Kreiciego. Lekcje u Kreiciego wzbudziły także zamiłowanie młodego artysty do organów, z gry na których, udzielał lekcji po powrocie do Polski.

*„Szkoła Kreiciego miała niewątpliwie swoje dobre strony,, ale posuwała dyscyplinę i rygor w traktowaniu wzorów aż do zupełnego przytłaczania indywidualności ucznia, zmieniała naukę w mechaniczne spełnianie rozkazów, w koszarowe ćwiczenia, wojskowy dryl. Trochę z metod pedagogicznych tej szkoły dość głęboko wniknęło do duszy Żeleńskiego i stało się częścią jego sposobu prowadzenia nauki teorii kompozycji”.*²⁰

Fascynacja twórczością Glucka spowodowała krytyczną postawę Żeleńskiego, wobec poważanej ówczasie w Europie, jakże nowatorskiej muzyki Wagnera. Marian Gorzkowski na obiedzie u Państwa Matejków zanotował:

*„Wielka rozpoczęła się potem sprzeczka o muzyce Wagnera i jego utworach, Żeleński utrzymywał, że będąc w Bajrucie i słysząc jego operę był do niewytrzymania znudzony, że z nudów przeklinał Wagnera, że potem wznosił okrzyk na cześć Moniuszki, którego coraz więcej ceni”.*²¹

Z kolei późniejszy uczeń Żeleńskiego, Felicjan Szopski mówił:

*„Twórca nasz nie hołdował prądom najnowszym [...], ale pozostawał wierny temu, co odpowiadało jego usposobieniu i umiłowaniu przeszłości”.*²²

²⁰ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński życie i twórczość (1837-1921)*, Kraków 1952, *Rocznik Krakowski* tom XXXII, zeszyt 5, s. 148.

²¹ M. Kłak-Ambrożkiewicz, *Jan Matejko*, op. cit. M. Gorzkowski, s. 199-200.

²² F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928, s. 37.

W 1865 r. Żeleński ponownie odwiedził Wiedeń, gdzie szlifował swoją wiedzę muzyczną dzięki kontaktom z wieloma osobistościami świata muzyki. W Wiedniu młody kompozytor poznał Artura Grottgera, uznawanego za wizjonera, ale i konserwatystę, twórcę cyklów rysunkowych „Polonia i Lithuania” przedstawiających sceny z powstania styczniowego. Możliwe, że będąc pod wielkim wrażeniem samego artysty, jego śmiałych poglądów i koncepcji, Żeleński zdecydował się na swoją drogę posłannictwa artystycznego.

Wzorem innych artystów oraz z chęci poznania świata i dalszego kształcenia się, w roku 1866 r. wyjechał do Paryża, gdzie studiował w Konserwatorium Paryskim w klasie Napoleona Henryka Rebera. Była to pierwsza tego typu instytucja w Europie.

Dwa lata później został uczniem Bertolda Damckego, uznawanego za jednego z najlepszych paryskich nauczycieli tamtej epoki, a prywatnie przyjaciela Hectora Berlioz. (Damcke wraz z Fanny Pelletan pracował przy pełnym wydaniu dzieł Christopha Willibalda Glucka).²³

Po pięciu latach pobytu, w związku z wojną francusko-niemiecką, opuścił miasto światła i powrócił na krótko do Krakowa. Za namową Stanisława Moniuszki oraz, Aleksandra Zarzyckiego, dyrektora Towarzystwa Muzycznego, przeniósł się do Warszawy, gdzie po roku, w związku z nagłą śmiercią Moniuszki, objął stanowisko profesora w katedrze harmonii Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego. W trakcie swojej pracy edukacyjnej kierował się poczuciem misji i posłannictwa. To niewątpliwie wpłynęło na stworzenie jednego z najlepiej napisanych w języku polskim podręczników do harmonii i kompozycji.²⁴ Podręcznik napisany został wspólnie z Gustawem Roguskim, co istotne, wydany został własnymi środkami kompozytora. Pokazuje to dobitnie jego wysoki poziom poświęcenia i zaangażowania. Niestety pomimo pięcioletniej, sumiennej i oddanej pracy w konserwatorium, zniechęcony panującą tam atmosferą i brakiem perspektyw na niezależność, zrezygnował z działalności w tej instytucji.

W 1878 r. został dyrektorem Towarzystwa Muzycznego w Warszawie. Warto przypomnieć, że nauczanie teorii, prowadzone było wcześniej tylko na jednym poziomie. Poziomy podzielono na dwa zakresy – niższy, obejmujący naukę tzw. harmonii niższej oraz wyższy, w którego skład wchodził kontrapunkt i harmonia wyższa. Kurs na poziomie wyższym przeznaczony był dla uczniów szczególnie utalentowanych z zadatkami na przyszłych kompozytorów.²⁵

²³ Inaformacje na temat wydania dzieł Ch. W. Glucka przez B. Damckego można odnaleźć na stronie internetowej: https://en.wikipedia.org/wiki/Berthold_Damcke

²⁴ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński Życie i Twórczość (1837-1921)*, Kraków 1952, s. 153.

²⁵ J. Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX*, praca doktorska pisana na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza, wydział historyczny, Katedra Muzykologii, Poznań 2014, s. 73.

Równoległe Żeleński usilnie starał się podnieść poziom życia kulturalnego Warszawy, głównie poprzez organizację koncertów. W zamyśle poza stricte salonowymi utworami, miały być wykonywane dzieła bardziej rozbudowane, również symfoniczne. Postawa władz zaborcy, połączona z twardą antypolską polityką, pokrzyżowała plany i pomysły nowego dyrektora. Podkreślić należy, że wiele nieprzychylnych działań, miało miejsce ze strony jego bliskich współpracowników – rodaków. Władze carskie z niechęcią patrzyły na organizacje skupiające różne warstwy społeczne, do których zaborca miał utrudniony wstęp, a za takie uznawano też towarzystwa muzyczne.

Różne destrukcyjne działania w konsekwencji doprowadziły do fatalnej sytuacji finansowej instytucji i finalnie do zrzeczenia się przez Żeleńskiego piastowanej funkcji dyrektora. W 1881 r. zmęczony zaistniałą sytuacją, ale i brakiem dalszych perspektyw, wyjechał do rodzinnego Krakowa. Tam odzyskał energię do działania i niezrażony wcześniejszymi niepowodzeniami kontynuował pracę przy krzewieniu kultury.

Zarówno nieugięty charakter kompozytora, jak i talent organizacyjny zaowocowały otwarciem w 1888 r. Krakowskiego Konserwatorium Muzycznego, w którym do końca życia poświęcił się pracy kompozytorskiej i pedagogicznej.

Żył długo, przeżył I wojnę światową (jego drugi syn Edward wówczas zginął). Zmarł w już niepodległej Polsce, 23 stycznia 1921 r. w Krakowie w wieku 84 lat. Został pochowany na cmentarzu Rakowickim, jako osoba bardzo zasłużona dla miasta Krakowa oraz całej kultury polskiej. Przy ulicy Jagiellońskiej w Krakowie, na gmachu Starego Teatru wmurowano po jego śmierci tablicę upamiętniającą jego osobę.

Swoją twórczością Żeleński chciał służyć kulturze i społeczeństwu. Propagowanie polskości było jego misją, a o zaangażowaniu w tym zakresie świadczy chociażby wydawanie własnym nakładem swoich kompozycji. Zdzisław Jachimecki jakże wyraziście opisuje postawę Żeleńskiego słowami:

*„Marzeniem od najmłodszych lat było nie szukać wawrzynów na obczyźnie,, ale w swojej ojczyźnie poruszyć serca, przeoblekając pieśń swoją rodzimą w szaty najwykwintniejsze tak o do formy jak i nastroju”.*²⁶

Twórczość kompozytorska Władysława Żeleńskiego zarówno w świadomości Polaków jak i w kontekście artystycznym jest niemal zapomniana. Kameralistyka zajmuje wiele miejsca w dorobku kompozytorskim Żeleńskiego, który właściwie całe życie pisał utwory na obsadę zespołową. Pierwsze z nich, między innymi dwa kwartety smyczkowe, czy trio fortepianowe pochodzą jeszcze z okresu nauki u Franciszka Mireckiego.

²⁶ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński Życie i Twórczość (1837-1921)*, Kraków 1952, s 154.

Stylistycznie nie przybierają jeszcze charakterystycznego kształtu, właściwego kompozytorowi w późniejszym okresie twórczości. Ostatni utwór kameralny napisany przez Żeleńskiego, powstały w 1917 r., a więc na cztery lata przed jego śmiercią, to sonata na skrzypce i fortepian. Felicjan Szopski o muzyce kameralnej Żeleńskiego pisał tak:

*„W muzyce kameralnej wydaje się zadaniem Żeleńskiego zbudowanie form doskonałych, przeprowadzenie swoich myśli przez piękne harmonię i kombinacje polifoniczne. Czyni to z rezultatem znakomitym, a ze stosunkowo małym staraniem o wydobywanie żywszej barwy instrumentów smyczkowych. Przy całym pięknie zespołów smyczkowych i innych solowych utworów smyczkowych z fortepianem widać przewagę dążeń powyżej wskazanych i świetnie zrealizowanych nad kwestią efektu czysto dźwiękowego. Tym zakresem twórczości swojej zasłużył się Żeleński muzyce polskiej niezmiernie i przez czas długi podtrzymywał Honor naszej muzyki kameralnej”.*²⁷

Zdzisław Jachimecki z kolei pisał:

*„...był on istotnie pierwszym kompozytorem, który stworzył podwaliny pod uprawę polskiej muzyki kameralnej, dostarczywszy miłośnikom jej utworów, jakich brak przedtem tak silnie dawał się odczuwać”.*²⁸

Do naszych czasów przetrwało niewiele wybitnych dzieł z dziedziny polskiej kameralistyki. Panuje przez to powszechny pogląd, że polska muzyka kameralna w drugiej połowie XIX w. odbiegała swoją dynamiką rozwoju od tej w innych ośrodkach, zwłaszcza niemieckich. Irena Poniatowska w swojej pracy *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX w.* wyraża zdanie odmienne, twierdząc, że liczba utworów komponowanych na obsadę kameralną wcale nie była w Polsce tak mała, jak się powszechnie sądzi.²⁹ Szczególnie popularna wśród mieszczan, była organizacja cyklicznych spotkań, w ramach salonów muzycznych, które gromadziły osoby zainteresowane poezją, muzyką czy malarstwem.

Z okresu nauki u Mireckiego, z zachowanych dzieł, pochodzi sonata fortepianowa op. 5, którą dzięki temu, że została wydana w 1856 r. w Mediolanie w nakładzie Ricordiego, dzisiaj możemy odnaleźć w bibliotece wiedeńskiej. Warto nadmienić, że sonata ta odbiegała od wielkości sonat Beethovena czy Mozarta, ale w Polsce stanowiła dość istotną pozycję, ponieważ była to czwarta sonata fortepianowa napisana na tak wysokim poziomie, obok sonat Chopina.

²⁷ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928, s. 42.

²⁸ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński Życie i Twórczość (1837-1921)*, Kraków 1952, s. 147.

²⁹ I. Poniatowska, *Romantyzm cz. II Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX*, Warszawa 2010, s. 253; za: W. Poźniak, *Muzyka Kameralna i skrzypcowa*, [w:] „Z dziejów polskiej kultury muzycznej, t. 2: Od oświecenia do Młodej Polski”, Kraków 1966, s. 463-510.

Utwór ten nosi znamiona wpływów Beethovena i można w niej odnaleźć melodie zaczerpnięte z tematu IX symfonii. W czasie nauki u Damskiego Żeleński stworzył wariacje na kwartet smyczkowy na temat własny g-moll op. 21, o melancholijnym i słowiańskim zabarwieniu. Z tego okresu pochodzą także dwa kwartety smyczkowe i msza na głosy z organami, uwertura koncertowa i druga sonata fortepianowa.

W ówczesnym czasie w Polsce, z uwagi na niski poziom wykształcenia muzyków oraz braki kadrowe i finansowe, pisanie oper nie było popularne. W kontrze do owej sytuacji i w myśl idei krzewienia ducha patriotycznego w narodzie Żeleński napisał cztery opery: *Konrad Wallenrod*, opera oparta na poemacie A. Mickiewicza pod tym samym tytułem; opera *Goplana* na podstawie poematu *Balladyna* J. Słowackiego; opera o tematyce podhalańskiej *Janek*, związana z polską tradycją i folklorem, wykorzystująca autentyczne motywy góralskie; opera *Stara baśń* oparta na powieści J.I. Kraszewskiego. W 1903 r. powstał Koncert fortepianowy op. 60, z którego motywy pojawiły się w kwartecie fortepianowym c-moll op. 61. Jest to koncert bardzo rozbudowany zarówno pod względem formy, jak i wirtuozerii partii fortepianu oraz towarzyszącej soliście orkiestrze.

Dzisiaj Żeleński znany jest przede wszystkim, jako kompozytor pieśni, a jego dorobek w tym zakresie stanowi około stu dzieł, charakteryzujących się silnym akcentowaniem polskości, będących przejawem patriotyzmu, utworów bardzo lirycznych, o dużej dozie pierwiastka ludowego. Rzeczone pieśni często oparte były na wczesnoromantycznej budowie formalnej ABA, z wariacyjnym urozmaicaniem partii fortepianu w poszczególnych zwrotkach. Pierwsze z nich powstały w Pradze za namową Kreiciego. Były to pieśni pisane do słów Bohdana Zalewskiego i Adama Mickiewicza i ukazały się w Warszawie nakładem firmy wydawniczej Dzwonkowskiego.

Sam kompozytor właśnie do tworzenia pieśni czuł się chyba najbardziej powołany. Pisał je niejako z dwóch powodów. Pierwszym był tekst śpiewany, w którym łatwiej było przemówić do narodu, tchnąć ducha patriotycznego tak bardzo przecież potrzebnego. Drugim, był pragmatyzm i sposób dotarcia do miłośników muzyki ojczystej, pragmatyzm polegający na oparciu wykonania o mały skład i możliwość wykonywania utworów na salonach. Najbardziej wyróżniające się z pośród nich to *Czarnobrywka* op. 7, *Rojenia wiosenne* do słów Bohdana Zalewskiego, *Czarna sukienka* do słów Konstantego Gaszyńskiego.

Żeleński był przekonany i szczerze oddany idei odbudowania pozycji muzyki kameralnej w Polsce. Z uwagi na wielki deficyt tego typu kompozycji, podkreślmy kompozycji o wysokim kunszcie artystycznym, kameralistyka właśnie przewijała się w jego twórczości przez całe życie. Jako dyrektor Towarzystwa Muzycznego propagował zamiłowanie do tego rodzaju sztuki.

W swoim podręczniku do nauki zasad muzyki, kompozytor pisał:

*„O ile utwory solowe, przeznaczone więcej do popisu koncertistów, mogą być pisane w stylu lżejszym, o tyle muzyka kameralna musi mieć szersze rozmiary i utrzymaną ma być w stylu poważnym”.*³⁰

Z jego inicjatywy w Krakowie powołany został kwartet smyczkowy. W krakowskim Almanachu muzycznym można przeczytać:

*„Zrozumienie dla kwartetu obudziło się w Krakowie od czasu, gdy słynny Kwartet Florencki dał pierwszy koncert w Sali Saskiej 10 grudnia 1874 r. Odtąd ideałem naszych kwartecistów było oparcie się na wzorach florenczyków i podaj zbliżenie do ich interpretacji”.*³¹

W kwartecie tym najczęściej partie fortepianu wykonywał sam Żeleński lub, pod jego nieobecność, zaprzyjaźniona księżna Marcelina Czartoryska. W partiach instrumentów smyczkowych zasiadali: W. Singer, grający w pierwszych skrzypcach na zmianę z Janem Nepomucem Hockiem, ówczesnym kapelmistrzem orkiestry wojskowej; Adam Wroński – drugie skrzypce; najczęściej grający partie altówki Jan Ostrowski (skrzypek). Dowodem na zaangażowanie Żeleńskiego w krzewienie muzyki kameralnej niech będą słowa Zdzisława Jachimeckiego cytowane na łamach czasopisma „Czas”:

*„Jemu to w ogóle zawdzięczamy stworzenie podwaliny pod muzykę kameralną wyższej wartości”.*³²

Według profesora Zdzisława Jachimeckiego twórczość kameralną Żeleńskiego można podzielić na dwa etapy. W pierwszym z nich słyszalne są wpływy Schumanna i są to utwory od op. 21 do op. 32, a więc kompozycje przypadające na studia Żeleńskiego w Paryżu oraz kilkanaście lat pobytu w kraju (lata od 1866 do ok. 1883). W drugim etapie twórczości kameralnej można dostrzec wpływy Brahmsa. Mowa o kwartecie op. 42, koncercie fortepianowym op. 60 oraz kwartecie fortepianowym op. 61.

*„Począwszy od dzieła 20, sonaty e-moll na fortepian, snuje się w twórczości Żeleńskiego długi szereg wielkich, poważnych kompozycji. Zaraz następnym opus były wariacje na kwartet smyczkowy na własny temat, potem nastąpiło trio fortepianowe E-Dur, niebawem powstał kwartet smyczkowy op. 28 i wreszcie świetna, nieco Shumanowska – sonata na skrzypce i fortepian opus 30. W następnych dziełach komnatowych styl Żeleńskiego przechylił się ku Brahmsowi a widać już w kwartecie op. 42, przede wszystkim w kwartecie fortepianowym op. 61”.*³³

³⁰ W. Żeleński, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, wyd. 2, Kraków 1897, s. 6.

³¹ J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780-1914*, Kraków 1939, s. 96.

³² Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1920, s. 204-205.

Żeleński postrzegał zawód kompozytora, jako misję oraz posłannictwo narodowe i społeczne. Jego twórczość nasączona była idealizmem. Do pisania pieśni czuł się powołany, w symfonice i w operach czuł obowiązek uzupełniania braków w polskiej kulturze. Uznawał się za klasyka i odżegnywał się od modernizmu, muzyki zachodnioeuropejskiej i muzyki Młodej Polski, która jawiła mu się, jako ekscentryczna i skrajnie dysonansowa, sprzeczna z kanonami tradycyjnego piękna. W jego kompozycjach przewija się styl Chopinowski, widoczny w licznych reminiscencjach melodycznych, stylizacjach tańców narodowych, oraz w stosowaniu przednutek.

W twórczości Żeleńskiego widoczny jest język eklektyczny. Tworzył zgodnie z własną osobowością i własnymi ideałami, jako patriota często podkreślał ową postawę.

Znał wielu wybitnych artystów, ludzi kultury i sztuki, a wśród nich m.in.: Stanisława Moniuszkę, Zygmunta Noskowskiego, Artura Grottgera, Jana Matejkę, Oskara Kolberga, Stanisława Tomkowicza, rodzinę Tetmajerów. Jednak żaden z nich nie miał wyłącznego wpływu na jego muzykę. Jak pisał Felicjan Szopski o kompozytorze:

*„Żeleński lubił towarzystwo ludzi stojących na wysokim poziomie kultury umysłowej, ale w najskrytsze Arkana swojej pracy Twórczej nie wpuszczał nikogo zasadniczym wpływem, które by mogły powodować jakąś zmianę kierunku, wytkniętego w latach młodości, nie podlegał wcale. O słuszności zasad w sztuce tak był przekonany i tak nie był w stanie pogodzić zasad innych – [...] wszelkie zdanie, sprzeczne z tymi zasadami, były odparowane stanowczo, a nawet ostro” – X zrobił mi taką uwagę. Ma rację, ja to poprawiłem, ale zrobiłem inaczej, po swojemu i tak jest właśnie dobrze”.*³⁴

Podsumowując, wszystkie kompozycje kameralne Władysława Żeleńskiego, zarówno niewydane jak opublikowane, według opusów przedstawiają się następująco:

Dzieła niewydane (zaginione)	Dzieła wydane
Kwartet smyczkowy op.1	Walc liryczny op.15 na fortepian i wiolonczelę
Kwartet smyczkowy op.2	Deux morceaux de salon op.16 na skrzypce i fortepian
Trio fortepianowe op.3	Wariacje na temat własny op.21 na kwartet smyczkowy
Sekstet smyczkowy op.9	Trio fortepianowe op.22
II sonata na skrzypce i fortepian	Kwartet smyczkowy op.28
	Romans i taniec fantastyczny op.29 na skrzypce i fortepian
	Sonata op.30 na skrzypce i fortepian
	Berceuse op.32 na wiolonczelę i fortepian
	Kwartet smyczkowy op.42
	Kwartet fortepianowy op.61
	Andante na 3 klarnety i fortepian

TABELA 1.

ZEŚTAWIENIE KOMPOZYCJI KAMERALNYCH WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO, NIEWYDANYCH ORAZ OPUBLIKOWANYCH, UŁOŻONE WEDŁUG OPUSÓW.

³³ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński w dziesiątą rocznicę śmierci*, 1931, nr 3. s. 36, cytat za: M. Renat, *Kwartety smyczkowe Władysława Żeleńskiego*, praca naukowa Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, „Edukacja Muzyczna” 12, 2017 r.

³⁴ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928, s. 37.

Władysław Żeleński odegrał ogromną rolę w kulturze polskiej drugiej połowy XIX w. Stało się to nie tylko dzięki działalności kompozytorskiej, ale także przez jego miłość do ojczyzny, starania o jej niepodległość, rozwój poziomu edukacji oraz organizację koncertów. Jako osoba wszechstronnie utalentowana, działał na wielu płaszczyznach zawodowych – był pianistą, organistą, dyrygentem, krytykiem muzycznym, teoretykiem, pedagogiem oraz organizatorem życia muzycznego.

Żeleński chcąc podnosić poziom edukacji i widząc brak zorganizowanych ośrodków pedagogicznych (przynajmniej na średnim poziomie kształcenia), dążył do edukacji ogółu na wiele sposobów. Jednym z nich było pisanie artykułów i krytyk muzycznych, mających przybliżyć szerokim odbiorcom muzykę klasyczną.³⁵ Jego uczniem był znany później Zygmunt Stojowski, którego Żeleński bardzo promował, przekonany o jego talencie. Był autorem podręcznika napisanego wspólnie z Roguskim pt. *Harmonia oraz pierwsze zasady kompozycji*, zharmonizował również *Wprawki rytmiczne służące do nauki czytania nut głosem*, Karola Studzińskiego.

W trakcie pobytu w Warszawie nauczał w Konserwatorium Muzycznym kontrapunktu i harmonii. W Krakowie, z braku innego miejsca w mieście, początkowo uczył w założonej przez siebie szkole lekcji teorii. W 1888 r. po długich staraniach udało się utworzyć konserwatorium muzyczne, które początkowo znalazło siedzibę w starym i do tego celu zaadaptowanym budynku. Jako salę koncertową wykorzystywano początkowo salę Hotelu Saskiego, jedyną w Krakowie mogącą pomieścić większą liczbę osób, bo aż 250! Konserwatorium udało się powiązać z Towarzystwem Muzycznym, które to otrzymało koncesję na utrzymanie szkoły. Początkowo szkoła uczyła gry na podstawowych instrumentach, tj. fortepianie, skrzypcach, wiolonczeli uczono również śpiewu. Z powodu braku środków i pedagogów wstępnie nie udało się utworzyć klasy instrumentów dętych.

Aby rozpowszechnić naukę Żeleński, podobnie jak wielu jego kolegów, udzielał lekcji prywatnych. Jednym z jego uczniów był wspomniany Zygmunt Stojowski. Działalność pedagogiczna Żeleńskiego trwała około pół wieku wpisując się, obok komponowania, w kanon jego zasług. Swojej pracy był oddany do końca życia i mimo sędziwego wieku nauczał w założonym przez siebie konserwatorium. Do śmierci tworzył dzieła i pełnił funkcję profesora katedry teorii. Uważany był za bardzo surowego i wymagającego pedagoga. Nauka w jego klasie wiązała się z całkowitym podporządkowaniem wyznawanym przez Żeleńskiego ideom i regułom, które ustanawiał. Przez wiele lat udało mu się wykształcić wielu adeptów sztuki muzycznej. Z pod jego skrzydeł wyszły takie osobistości muzyczne, jak Zygmunt Stojowski, Roman Statkowski czy Felicjan Szopski (późniejszy autor monografii Żeleńskiego).

³⁵ W. Żeleński pisał artykuły do prasy codziennej i czasopism społeczno-kulturalnych oraz prowadził stałą rubrykę w tygodniku „Kłosy” w latach 1875-1877.

W kształtowaniu postawy twórczej i pedagogicznej zawsze przyświecała mu idea służby narodowi. Swoim uczniom służył wzorem, jako tytan pracowitości zawsze namawiając ich do osiągnięcia wyższych celów.

Podczas I wojny światowej, kiedy z oczywistych powodów brakowało zarówno uczniów, jak i pedagogów udało mu się utrzymać działalność konserwatorium. W ostatnich dniach życia skomponował „Marsz dla Szwoleżerów Polski”, Zdzisław Jachimecki uznał go za utwór zwieńczający życie artysty:

„Tym radosnym hejnałem wyśpiewał swoją kompozytorską misję do końca”³⁶

Z uwagi na temperament uważany był za bardzo porywczego, i gwałtownego, budząc tym postrach u wielu swoich uczniów. Potwierdzają to wspomnienia Tadeusza Boya, syna kompozytora:

„Rzecz prosta – ojciec nie mógł się nami zająć osobiście, szkoda było na to jego czasu. Przy tym jak by taka nauka wyglądała, strach pomyśleć! Ojciec, najlepszy człowiek, przechodził z biegiem lat bardzo sarmacką ewolucję: z marzącego młodzieńca jakiego widzę przed sobą na portrecie Grottgera, coraz bardziej przeistaczał się w wykapany obraz Cześnika Raptusiewicza. Porywczość jego i niecierpliwość były przysłowiowe. Obdarzony słuchem absolutnym myśląc muzyka, tak jak się oddycha, nie mógł po prostu pojąć, aby jej zdobycze mogły przychodzić z jakimiś trudnościami; wszystko skłonny był uważać za sabotaż, który karcił, starodawnym trybem rodzicielskim, grzmotnięcie po łapach albo po plecach. Ten system umuzykalniania tym bardziej paraliżował dziecko, tak że każdy egzamin ojcowski kończył się fatalnie”³⁷

Obok komponowania i nauczania ważną dziedziną pracy, jako organizato rażycia muzycznego była organizacja koncertów. Razem z żoną Wandą prowadził w Krakowie od początku lat 80-tych XIX w. własny salon muzyczny. Zapraszani byli tam wybitni muzycy krakowscy oraz przyjezdni wirtuozi m.in: Ignacy Jan Paderewski czy Józef Hoffman. Były to wydarzenia elitarne, związane głównie z muzyką kameralną i fortepianową.

Uważany był za kompozytora ludowego. Jednym ze źródeł artystycznej inspiracji była dla kompozytora muzyka ludowa, po którą sięgał w poczuciu patriotycznego obowiązku. Organizował liczne koncerty monograficzne i dobroczynne. Większość z nich – za własne pieniądze.

³⁶ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński Życie i Twórczość (1837-1921)*, Kraków 1952, s. 158.

³⁷ T. Boy-Żeleński (1933), *Ze wspomnień o Władysławie Żeleńskim*, "Muzyka", 1 s. 10-11, cytata za: M. Renat, artykuł *Władysław Żeleński – kompozytor i pedagog. Relacja między stylem twórczym a postawą pedagoga*.

Jako dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego dążył do stworzenia trwalszych podstaw do organizacji koncertów. Aby stworzyć stałą orkiestrę, próbował wciągać do życia muzycznego amatorów. Pragnął w ten sposób zapoznawać słuchaczy nie tylko z muzyką solową, ale też z symfoniami, oratoriami czy operami. Przykładem może być wystawienie jego opery *Goplana*, która odegrała ważną rolę w rozwoju narodowej sceny teatralnej, jako opera przełomowa – bo polska. W tamtych czasach dominowały bowiem opery włoskie wykonywane przez artystów pochodzących z Włoch. Niestety Polacy byli angażowani do ról drugoplanowych. Kompozytor zamierzał to zmienić.

Władysław Żeleński był idealistą, o czym świadczyć może np. wykupienie nakładu pieśni, zniszczenie ich i następnie wydanie z własnych środków ich poprawionej wersji. Innym dowodem może być zorganizowany przez niego koncert w Parku Jordana w Krakowie, z którego dochód przeznaczył na rzecz Orkiestry Filharmonii Krakowskiej. Dodatkowo, poza wystawianiem swoich kompozycji, wspierał z żoną i synem Edwardem działalność innych podmiotów, przekazując cenne dobra na loterię. W 1871 r. urządził koncert, z którego całkowity dochód miał być przeznaczony na odbudowę krakowskich sukienic. W 1878 r. z inicjatywy Żeleńskiego odbył się koncert, z którego środki miały pokryć koszty utworzenia tablicy pod serce Chopina.

Współorganizował m.in. odsłonięcie pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie czy koncert mający uczcić setną rocznicę urodzin Chopina. Uczestniczył, jako kompozytor w koncertach na rzecz inwalidów wojennych. Z chęci podkreślenia istoty i wagi instytucji kulturalnych, komponował utwory na różne uroczystości, organizowane przez te ośrodki. Przykładem może być skomponowana w 1887 r. Kantata Akademicka, mająca uświetnić otwarcie Kolegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Napisał także kantatę honorującą 500. rocznicę założenia Uniwersytetu Jagiellońskiego. Organizował wiele koncertów, m.in. z okazji 10-lecia Filharmonii Warszawskiej czy 25-lecia powstania Konserwatorium Krakowskiego (1911 r.). Misja krzewienia muzyki rodzimej towarzyszyła mu do końca życia. Mając 75 lat potrafił wybrać się w podróż do Kijowa z własnym koncertem by osobiście wykonać partie fortepianowe.

Po sukcesie otwarcia Akademii Muzycznej w Krakowie wzrosła rola Żeleńskiego jako organizatora i pedagoga. Znany był nie tylko w Polsce, ale i poza granicami kraju. Przyczyniło się to także do nadania mu miana reformatora kultury muzycznej w Krakowie. Uważa się go za ogniwo łączące epokę Moniuszkowską z pokoleniem Młodej Polski. Jak pisał Józef Reiss w Almanachu Muzycznym Krakowa:

*„Dzięki niemu był Kraków z końcem XIX w. metropolią muzyki polskiej w epoce pomoniuszkowskiej”.*³⁸

³⁸ J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780-1914*, Kraków 1939, s. 71.

Pierwsze hołdy od krakowian odbierał już jako 20-letni chłopiec na popisie bursy muzycznej w sali Collegium Maius w 1857 r.. Wykonano wtedy czteroczęściową symfonię Żeleńskiego. Po 40. latach w 1897 r. był obchodzony jubileusz tego dzieła z inicjatywy Henryka Jordana w sali Sokoła. Honorowe obywatelstwo nadał Kraków Żeleńskiemu w 75-lecie urodzin, 24 listopada 1912 r. przy ulicy Jagiellońskiej w Krakowie wmurowano tablicę pamiątkową.

W 1897 r. w 40. rocznicę pracy kompozytorskiej, jego przyjaciele i współpracownicy urządzili na jego cześć obchody w najważniejszych ośrodkach Polski.

W Paryżu, z pomocą Polskiego Towarzystwa Literacko-Artystycznego oraz jego byłego ucznia Zygmunta Stojowskiego, wydano cykl 10. pieśni w języku francuskim i niemieckim. Rok później, otrzymał dyplom honorowego członka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, nadany mu przez prezesa hrabiego Wielkopolskiego. Wpływ jego nauczania utrzymuje się do dziś, chociażby poprzez stale obecne preludia organowe op. 38 w repertuarze organistów.

Na zakończenie warto przytoczyć słowa Felicjana Szopskiego:



„Zaopatrzony jedynie w piękno swojej sztuki i obowiązki złączone ze swym posłannictwem, przeszedł Władysław Żeleński po prostej, niezłamanej nigdzie, długiej drodze życia, wypełniając jedną z najcenniejszych kart w historii Muzyki Polskiej”.³⁹

PORTRET OŁÓWKOWY PRZEDSTAWIAJĄCY
WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO
ARTUR GROETGER, PARYŻ 1868 R.⁴⁰

³⁹ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928, s. 35.

⁴⁰ Reprodukcja grafiki za: Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński Życie i Twórczość (1837-1921)*, Rocznik Krakowski, Tom XXXII, zeszyt 5, Kraków 1952, s. 149.

Rozdział II

Analiza trio: Trio fortepianowe E-dur op. 22.

Ważną częścią działalności kompozytorskiej Żeleńskiego była twórczość kameralna. Próbował w ten sposób wskrzesić formę mocno zaniedbaną ówczesnie na ziemiach polskich. Było to pokłosie niskiej kultury muzycznej polskiego społeczeństwa, które preferowało muzykę salonową oraz efektowne, wirtuozowskie popisy. Sama muzyka kameralna uważana była za trudną w odbiorze, o czym wspominał sam kompozytor:

*„O ile utwory solowe, przeznaczone więcej dla popisu koncertistów, mogą być pisane w stylu lżejszym, o tyle muzyka kameralna musi mieć szersze rozmiary i utrzymaną ma być w stylu poważnym”.*⁴¹

The title page is highly decorative with intricate scrollwork and floral patterns. At the top, the word "TRIO" is written in large, bold, serif capital letters. Below it, in smaller letters, is "E DUR". The text "für Pianoforte Violine und Violoncell" is written in a mix of bold and regular serif fonts. Below this, it says "COMPONIRT UND FRAU AUGUSTE AUSPITZ-KOLAR". Further down, it reads "hochachtungsvoll gewidmet von LADISLAUS ŽELEŇSKI." in bold, serif capital letters. At the bottom left, it says "OP. 22." and at the bottom right, "PR. MK. 10, -".

Eigenthum des Verlegers.

⁴¹ W. Żeleński, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, wyd. 2, Kraków 1897, s. 6.

Impulsem do napisania trio był konkurs Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w 1873 r. Żeleńskiemu nie udało się skończyć danego dzieła na to wydarzenie. Jako data ukończenia widnieje 1875 r. W tym samym roku zostało ono wydane przez spółkę nakładową C.F. Kahnt w Lipsku. Trio dedykowane jest czeskiej pianistce i kompozytorce Auguste Auspitz-Kolar.

Jest to utwór młodzieńczy zaliczany do stylu schumannowskiego. Widoczne jest to w reminiscencjach melodycznych, podobieństwach konstrukcji, w muzycznej poezji, zacieraniu cezury oraz ciągłej zwodniczości rozwiązań czy płynności modulacyjnej.

Trio zostało zaopatrzone w tytuły, które nawiązują do łacińskiej sentencji *Vivos voco, Mortuos plango, Fulgura frango*, co oznacza *Żywych wzywam, Oplakuję zmarłych, Gromy kruszę*. Napis ten widoczny jest na wielu starych dzwonach, pojawia się także, jako sentencja rozpoczynająca poemat Friedricha Schillera „Pieśń o dzwonie”.

Tytuły mogłyby świadczyć o cechach programowych utworu, jednak wspomnieć należy, że ówczesni mu krytycy nie do końca byli zgodni w tej kwestii. Józef Sikorski⁴² uważał, że obecność programu nie powinna zobowiązać słuchacza do niczego i może to być nawet niebezpieczne dla kompozytora, gdyż słuchacz, próbując odnieść poszczególne tytuły do konkretnych części tria, może się zawieść. Sikorski uważał, że w sferze muzycznej ciężko odnaleźć sens poetycki. Innego zdania był Jan Kleczyński⁴³, który twierdził, że łacińskie sentencje zostały pokazane przy użyciu specyficznych środków muzycznych. Doszukał się w trio płaczu wiolonczeli czy bicia dzwonów w partii fortepianu.⁴⁴ Na tę różnicę poglądów mógł wpłynąć stosunek krytyków do muzyki programowej. W czasach współczesnych Żeleńskiemu toczył się bowiem spór pomiędzy dwiema koncepcjami: prostą ilustracyjnością oraz symbolizmem, który wymagał od słuchacza większej wyobraźni.

Słuchacz, wglębiając się w piękno muzyki trio fortepianowego, sam może podjąć decyzję, czy jest to faktycznie muzyka programowa.

⁴² Józef Sikorski (1813-1896) – polski muzyk, krytyk muzyczny, autor *Wspomnienia Szopena*, edytor i autor wielu publikacji muzycznych, redaktor „Ruchu Muzycznego”, drukarz, twórca anegdot o Chopinie.

⁴³ Jan Kleczyński – (1837-189) – polski pianiści, kompozytor, krytyk muzyczny i pedagog.

⁴⁴ J. Sikorski, *Wiadomości bieżące krajowe*, „Gazeta Polska” 1874, nr 91, s. 2, za: M. Jaczyński, *Recepcja Twórczości W. Żeleńskiego w latach 1857-1939*, s. 37.

Część pierwsza – *Vivos Voco!* – tempo *Allegro*.

Forma: Allegro sonatowe

Ekspozycja: takty 1-198

- 1 temat t. 4-39
- 1 łącznik t. 40-93
- 2 temat t. 94-132
- 2 łącznik t. 133-146
- epilog t. 147-198

Przetworzenie: takty 199-294

Repryza: takty 295-444

- 1 temat t. 295-333
- 1 łącznik t. 334-345
- 2 temat t. 346-384
- 2 łącznik t. 385-398
- epilog t. 399-444

Koda: takty 445-508

Część pierwsza zatytułowana *Vivos voco!* (*Żywych wzywam!*) jest ruchliwa, w tempie allegro, metrum 3/4, skomponowana w formie allegra sonatowego. Temat pierwszy zbudowany jest z 4 sekwencji:

- introdukcja (t. 1-3)
- 12-taktowy temat w skrzypcach i wiolonczeli (t. 4-15)
- temat w fortepianie (t. 16-27)
- polifonizujący temat prowadzony przez całe trio (t. 28-39).

Wszystkie części tematyczne układają się w 12-taktowe okresy. Introdukcja wprowadzona przez fortepian ma charakter figuracyjny. Sposób opracowania myśli muzycznej może przywoływać charakter początku tematu I Sonaty C-dur *Waldsteinowskiej* op. 53 Ludwika van Beethovena.



PRZYKŁAD 1. LUDWIK VAN BEETHOVEN, SONATA C-DUR „WALDSZEINOWSKA” OP. 53, (t. 14-15)



PRZYKŁAD 2. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (t. 1-4)

Podobieństwo widoczne jest nie tylko na planie rytmicznym, ale także fakturalnym i dynamicznym. Bas, oparty na ruchu kwintowym oraz mało aktywny rytm harmoniczny mogą budzić skojarzenia pomiędzy obiema kompozycjami.

Od czwartego taktu wprowadzony zostaje temat w partii skrzypiec i wiolonczeli przy niezmienionym akompaniamencie fortepianu. Akompaniament powinien być grany *pianissimo*, ale dość selektywnie.

PRZYKŁAD 3. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (t. 4-15)

Cechą charakterystyczną tematu jest zastosowanie silnej chromatykacji oraz dominacja 2 >. Jest to cecha właściwa dla późnego romantyzmu. Ciekawe pod względem kolorystycznym jest prowadzenie melodii partii wiolonczeli ponad partią skrzypiec. Temat rozpoczynają równocześnie obydwie instrumenty smyczkowe i praktycznie w całym okresie 12 taktowym partia wiolonczeli niezmiennie jest prowadzona nad partią skrzypiec. Zmiana relacji następuje w drugiej frazie od wejścia tematu w fortepianie. Cały pierwszy okres grany w dynamice *pp* przy delikatnym, opartym na triadzie akompaniamencie fortepianu, wprowadza słuchacza kantylenową melodią w spokojny nastrój. Dopiero w końcowej części, prowadzącej do tematu w fortepianie, harmonia akompaniamentu nagle się zmienia.

Wprowadzona chromatyka przeprowadza temat od dominanty przez odległy akord G-dur, by zakończyć motyw pasażem D-dur. Druga fraza tematu pod wieloma względami kontrastuje z frazą pierwszą, jednocześnie kontynuując jej sentymentalny nastrój. Zasadniczo zmieniają się relacje pomiędzy instrumentami, ponieważ w tym fragmencie fortepian przyjmuje funkcje prowadzenia tematu, a partia skrzypiec góruje melodią nad wiolonczelą, realizując akompaniament. Kompozytor rozpoczyna temat w tonacji paralelnej do E-dur czyli w cis-moll. Forte pian wprowadza temat wyraźnym *sforzato* w fakturze dwudźwiękowej. Pojawiają się zdwojenia tercji i sekst w obu kluczach, zmienia się także artykulacja przeplatająca fragmenty *legato* z *portato*.



PRZYKŁAD 4. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 16-22)

Wraz z sugestią kompozytora fragment ten grany jest odważniej – *sonore* czyli dźwięcznie. Domknięcie tematu w ostatniej frazie następuje wraz ze zmianą faktury na polifonizującą. Jednocześnie z fakturą zmienia się energetyka melodyczna. Partia lewej ręki w fortepianie, zagęszcza rytm harmoniczny, prowadząc jednostajny ruch ćwierćnut w oktawach, temat zaś prowadzony jest w kluczu wiolinowym. Za partią fortepianu podąża najpierw wiolonczela imitująca motyw tematyczny, a w takcie 35 w podobny sposób dołączają skrzypce. Całość narasta emocjonalnie w charakterze *espressivo* i ciągłym *crescendo*.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a complex, polyphonic texture with many beamed notes. The second system continues the vocal line with the lyrics "cre - scen - do" and the piano accompaniment. Both systems include dynamic markings such as "espress." and "crescen - do".

PRZYKŁAD 5. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 28-39)

Tego rodzaju rozwiązanie oparte na fakturze polifonicznej lub polifonizującej pojawiło się już w epoce schyłkowego klasycyzmu. Jako środek techniki kompozytorskiej pozwalało ono na zwiększenie napięcia melodycznego fakturalnego i barwowego, a także służyło, jako środek modulacyjny. Całość tematu pierwszego domyka akord H7 z alterowaną kwintą (*h-dis-fisis-a*) tworzący przejście do łącznika. Przejście ogniwa łącznikowego następuje w takcie 40. i rozpoczyna je rozwiązanie alterowanego H-7 na E-dur septymowe.

The image shows a short musical fragment for piano accompaniment, consisting of a treble and bass clef. It features a complex, polyphonic texture with many beamed notes. A dynamic marking "p" is visible.

PRZYKŁAD 6. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 39-40)

Łącznik charakteryzuje się większym napięciem emocjonalnym. Następują w nim zmiany zarówno pod względem rytmicznym, motywicznym, jak i harmoniczno-modulacyjnym. W warstwie rytmicznej widoczny jest rytm punktowany, który zostanie podkreślony w przetworzeniu. Zmienność charakteru widoczna jest w zastosowaniu w partii fortepianu, krótkich ósemkowych fragmentów granych *piano* naprzemiennie z rytmem punktowanym w *forte*.

PRZYKŁAD 7. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 40-48)

Rytm punktowany zostaje początkowo wzmocniony przez skrzypce i wiolonczelę, aby w 45. takcie zdominować akompaniament w partii fortepianu. Domknięcie pierwszej części łącznika następuje w kontrapunktycznym dialogu fortepianu ze skrzypcami.

Druga część łącznika ponownie zmienia charakter fakturalny (t. 55-72). Pojawiają się charakterystyczne triole w akompaniamencie. Na ich tle prowadzona jest melodia pierwszego tematu w prawej ręce, w fakturze akordowej. Na partię fortepianu zostają nałożone struktury akordowe w instrumentach smyczkowych występujące naprzemiennie z rytmem punktowanym, nadając temu fragmentowi bardziej dramatyczny brzmieniowo charakter. Całość narasta emocjonalnie poprzez wprowadzone zmiany rytmiczne, akordy, dynamikę *forte* – *fortissimo*, akcenty, co utrwala charakter pełen niepokoju.

The image shows a musical score for a Trio in E major, Op. 22 (measures 64-72) by W. Żeleński. The score is written for three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is characterized by a complex texture with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The left hand consists of eighth notes and triplets. The right hand features a melodic line with triplets and accents. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'p', and a section marked 'B'.

PRZYKŁAD 8. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (t. 64-72)

Fragment ten zakończony akordem Fis-dur wprowadza uspokojenie charakteru, rozpoczynając dynamiką *piano* kolejny odcinek. Partie skrzypiec i wiolonczeli ukazują melodię opartą na trójdźwiękach, wzmocnioną harmonicznymi trójdźwiękami w fortepianie na mocną część taktu. W basie natomiast akompaniament oparty jest na jednostajnym rytmie ósemki i półnuty. Ciekawą cechą jest stale pojawiająca się nuta *fis* na nieakcentowanej części taktu, tuż przed poszczególnymi półnutami.

PRZYKŁAD 9. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (t. 73-82)

Od taktu 82 ruch melodyczny i rytmiczny zaczyna przyspieszać. Z ćwierćnotowych struktur motywicznych, przecinanych pauzami występujących w partiach skrzypiec i wiolonczeli, rytmika dokonuje transformacji, najpierw w ruch ćwierćnotowo-ósemkowy (t. 82-84), później zaś szesnastkowy (t. 85-89). To nagromadzenie struktur rytmicznych zachodzi również w partii fortepianu, która w poprzednim zdaniu pojawiło się w kluczu wiolinowym jako grupa ćwierćnuta, pauza ósemkowa, trzy ósemki, a w basowym grupą złożoną z pauzy ósemkowej, ósemki i półnuty. Od 82 taktu ruch ten zostaje wzbogacony o odpowiedź ósemkową w lewej ręce, tworząc nieprzerwany rytm.

Cały fragment daje poczucie nieustannego ruchu wzmocnionego przesunięciem akcentu: pierwsza ćwierćnuta w taktach klucza basowego stanowi domknięcie motywu ósemkowego z poprzedniego taktu.

Temat drugi otwiera 15-taktowa fraza w tonacji H-dur (t. 94-108). W warstwie melodycznej po raz kolejny centralne znaczenie zyskuje dźwięk fis, który pojawia się, jako główny składnik. W partii skrzypiec dźwięk ten ma charakter dominujący, gdyż w materiale muzycznym nie pojawia się żadna inna wysokość. Zmienia się jedynie rytm z początkowej długiej stałej nuty, poprzez ćwierćnuty i ósemki. W partii fortepianu również pojawia się dźwięk fis, występuje on naprzemiennie z dźwiękiem gis wykonywanym, jako tryl, dzięki temu dźwięk ten dominuje w skrajnych rejestrach i nadaje charakter całej frazie. Partia wiolonczeli wprowadza melodię opartą na chromatyce zakończoną skokiem seksty.

PRZYKŁAD 10. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 94-105)

Kolejny fragment drugiego tematu rozpoczynający się w 109 takcie ma charakter modulacyjny prowadzący do łącznika drugiego w 133 takcie. W tym fragmencie Żeleński wprowadza schromatyzowane przebiegi skalowe. Zmienia się także akompaniament fortepianu, wprowadza on artykulację *staccato* z sugestią gry *leggiero*, na tle kantylenowych melodii *espressivo*, granych w partii smyczków.

PRZYKŁAD 11. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 109-118)

Przeprowadzony materiał melodyczny w smyczkach, przechodzi do fortepianu grany *espressivo molto* i opiera się na znanym już materiale tematu pierwszego. Widoczne jest to głównie w zastosowaniu chromatyki, która w tym miejscu pojawia się nieco odważniej, oraz w rytmice opartej o naprzemiennie występujące półnuty i ćwierćnuty. Fragment ten *espressivo molto* i *crescendo* wprowadza słuchacza w łącznik drugi grany *forte agitato*. Takty 133-140 to reminiscencja charakterystycznych rytmów, które pojawiły się w łączniku pierwszym – tym razem powtarzalny schemat pojawia się w partii skrzypiec i wiolonczeli.



PRZYKŁAD 12. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 133-137)

Styl zmienia się na ekstatyczny, za co odpowiadają naprzemienne pasaży skrzypiec i wiolonczeli grane *agitato* z wtórującymi szybkimi przebiegami szesnastkowymi w partii fortepianu. Ten krótki, burzliwy fragment zostaje nagle zerwany w charakterystyczny dla Żeleńskiego sposób. Ostatni fragment ogniwa powraca w partii fortepianu do idei triolowej, uspokajając tempo i wprowadzając dynamikę *piano*. Pomimo utrzymania w partii wiolonczeli rytmu ósemkowego z fragmentu *agitato*, wtórujące jej skrzypce zmieniają ruch rytmiczny na długie nuty, pogłębiając spokojny charakter tego fragmentu. Od 147 taktu rozpoczyna się epilog domykający ekspozycję. Wprowadza on materiał syntetyzujący wiele wcześniejszych pomysłów zawartych w kompozycji. Nastrój odzwierciedla sentymentalizm tematu pierwszego. Podstawowym środkiem rytmicznym jest ponownie triola. Stanowi ona podstawę fragmentu partii fortepianu aż do 168 taktu. Równocześnie partie skrzypiec i wiolonczeli przetwarzają ideę z tematu pierwszego. Podobieństwo ujawnia się w sekundowym motywie oraz rytmice.

Cały fragment rozpoczynający się w *piano* wprowadza nieustający niepokój poprzez ciągłe *crescendo molto e un poco stringendo*. W taktach 169 do 174 pojawia się krótki wewnętrzny łącznik pomiędzy dwiema myślami epilogu, wprowadzając chwilowy oddech. Druga część epilogu zwiększa znaczenie fortepianu, który uaktywnia się w warstwie powierzchniowej z dominującym w partii basowej dźwiękiem h, przeplatany motywem zaczerpniętym z pierwszego tematu.

PRZYKŁAD 13. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 175-180)

W skrzypcach zaczynają dominować brzmienia statyczne, a aktywność melodyczna wiolonczeli oparta zostaje na chromatycznym materiale zbliżonym do początku tematu pierwszego. Fragment ten rozpoczynający się w *piano* poprzez ciągłe *crescendo* doprowadza do przepełnionego dramatyзмом polifonicznego dialogu całego zespołu. Ta rozmowa instrumentów w 180 takcie w dynamice *ff* urywa się wprowadzając nagły spadek emocjonalny, krótki 3-taktowy mroczny i tajemniczy fragment doprowadza do przetworzenia.

Przetworzenie rozpoczynające się w takcie 199 trwa do taktu 294. Można je podzielić na trzy zasadnicze części. Pierwsza z nich (t. 199-222), nawiązująca do materiału motywicznego z pierwszej części ekspozycji, oparta jest na środkowej części pierwszego tematu.

PRZYKŁAD 14. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 199-204)

PRZYKŁAD 15. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 223-228)

Druga część przetworzenia (t. 223-250), nawiązuje do drugiej części łącznika pierwszego. Ta część charakteryzuje się silną pracą modulacyjną na ograniczonym materiale muzycznym, w taktach 223-242 kompozytor kolejno przeprowadza dzieło przez tonację h-moll, e-moll oraz a-moll i g-moll. Krótkie modulujące motywy doprowadzają do zakończenia drugiej części przetworzenia w tonacji B-dur, stanowiącej kulminację tego fragmentu graną w dynamice *ff*.

Trzecia część (t. 250-294) rozpoczyna dynamika *piano* i oparta jest na motywie drugiego tematu. Żeleński pogłębia jego wymiar brzmieniowy poprzez zwiększenie czynnika chromatyzacyjnego (w przetworzeniu ruch sekundowy odbywa się tylko za pośrednictwem sekund małych) po drugie zaś poprzez zastosowanie techniki polifonicznej. Ostatni fragment przetworzenia wprowadza największe uspokojenie nie wykraczając poza dynamikę *p* i *pp*.

PRZYKŁAD 16. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 283-294)

Zakończenie przetworzenia powraca w 277 takcie do motywów łącznika pierwszego. Następuje zagęszczenie rytmiczne w partii smyczków od długich stałych nut, przez ćwierćnuty i rytm triolowy, który zostaje wzmocniony poprzez pojawienie się we wszystkich głosach. Ten zagęszczony rytm i *crescendo*, wprowadzają reprzyzę w dynamice *fortissimo*.

Repryza (t. 295-444) powraca do tematu pierwszego w tonacji E-dur, nawiązując do tonacji zasadniczej. Przedstawiony jest w charakterze bardziej wzniosłym, pompatycznym, uwydatniony nie tylko dynamiką *ff*, ale także zdwojeniami w partii skrzypiec i pasażami w partii wiolonczeli. Materiał tematyczny ulega tu rekompozycji – kompozytor zmienia kolejność prezentacji tematu pierwszego, który początkowo realizowany jest przez fortepian. Pomysł Żeleńskiego nosi znamiona idei wariacyjnej – po pierwsze w czole tematu dokonuje reharmonizacji partii fortepianu, w części środkowej stosuje technikę imitacyjną (t. 307-314), aby na końcu (t. 315-333) z pełną siłą prowadzić temat przez wszystkie instrumenty.

Od 334 taktu powraca łącznik pierwszy, który trwa do taktu 345. Kompozytor kumuluje materiał przejściowy (łącznik) do 12 taktów, operując jedynie motywem rytmu punktowanego. To jedynie symboliczne zaznaczenie łącznika przeradza się bezpośrednio w temat drugi, który zgodnie z zasadami formy sonatowej przeprowadzany jest w tonacji zasadniczej. Forma tematu drugiego, jak i jego łącznika w rekapitulacji allegra sonatowego nie zostaje poddana tak wyraźnym zmianom, jak temat pierwszy. Jego cechy fakturalne, rytmiczne i melodyczne pozostają bez zmian względem pierwowzoru z ekspozycji. Epilog (t. 399-444), podobnie jak temat drugi ukazany zostaje w tonacji zasadniczej i również pozostaje niezmienny względem epilogu z ekspozycji.

Część pierwsza *Vivos voco* zwieńczona zostaje kodą (t. 445-508). W relacji do koncepcji dzieła ma ona przede wszystkim znaczenie natury strukturalnej. W kodzie, bowiem w niewielkim stopniu objawiają się aspekty wirtuozowskie, natomiast Żeleński dokonuje przede wszystkim syntezy najważniejszych wątków motywicznych z całej kompozycji. Przejawia się to poprzez zagęszczenie krótkich, charakterystycznych pod różnymi względami, odcinków poszczególnych elementów allegra, a także ich sprzężenie wertykalne. Za przykład mogą tu służyć takty od 445 do 454.

PRZYKŁAD 17. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 445-454)

Następuje połączenie rytmu punktowanego dominującego w partii instrumentów smyczkowych z melodią pierwszego tematu w partii fortepianu. Nagromadzenie motywów, nie tylko tematu pierwszego, ale i drugiego doprowadza do nagłego zatrzymania tempa. Lento – stanowi pewien rodzaj sennej reminiscencji kolei naszego życia, powracając do wspomnień pierwszego tematu i kończąc się mocnym i radosnym Allegro.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower for the piano. The second system consists of two staves: the upper staff is for the viola and the lower for the piano. The key signature is E major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo begins as 'Lento' and transitions to 'Allegro'. Dynamics are marked with 'p' (piano), 'rit.' (ritardando), and 'ff' (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

PRZYKŁAD 18. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 493-508)

Część druga – *Mortuos plango!* – tempo *Andante sostenuto*.

Forma:	ABA + koda
A1:	t. 1-33
B:	t. 34-74
A2:	t. 75-104
Koda:	t. 105-128

Część druga zatytułowana *Mortuos plango!* (*Umarłych oplakuję!*) utrzymana jest w tempie *andante sostenuto*, metrum 2/4 oraz tonacji C-dur. Kompozycja ujęta jest w formę ABA + koda, zatem reprezentuje typ właściwy środkowym częściom cyklu sonatowego.

Pierwsza sekcja A liczy sobie 33 takty (t. 1-33) i rozpoczyna ją temat w tonacji C-dur w partii fortepianu. Jej charakter przywołuje na myśl styl nokturnowy – łagodność, powaga rytmiczna, brak silnych napięć harmoniczných i poetyckość oddają tu dostojeństwo tytułu. Widoczny staje się wpływ muzyki wokalne. Pierwszy temat można podzielić na dwa szesnastotaktowe okresy. Pierwszy z nich – prowadzony przez fortepian, prezentuje materiał charakteryzujący się interwałiką opartą o skoki kwartowe, kwintowe, sekstowe i oktauwowe. W pierwszym ośmiotakcie wybrzmiewa temat solo o melodycznej strukturze, opierającej się zasadniczo na materiale diatonicznym. Akompaniament lewej ręki kontrastuje pod względem struktury interwałowej, bowiem przesiąknięty zostaje chromatyką i licznymi dźwiękami obcymi.

The image displays a musical score for the beginning of the second movement, 'Mortuos plango!' by W. Żeleński. The score is in 2/4 time and C major. It shows the first system with piano (p) and 'Andante sostenuto' markings, and the second system with 'con gran espress.' marking. The music features a melody in the right hand and a chromatic accompaniment in the left hand.

PRZYKŁAD 19. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 1-8)

W kontekście tematu tego ogniwa należy również zwrócić uwagę na fakturę – prosty układ, oparty na dwudźwiękach w (t. 1-3) zostaje z czasem wzbogacony do faktury czterogłosowej (t. 3-9). Rytmika tematu charakteryzuje się rytmem synkopowanym, tym czytelniejszym, że akompaniament w pierwszych ośmiu taktach prowadzony jest niemal w całości w równych wartościach ósemkowych.

W dalszej części ta śpiewna kantylena grana przez fortepian *con gran espressivo* zostaje podjęta przez wiolonczelę, oddając jej charakter w sposób niezmienny w stosunku do fortepianu. Fortepian wprowadza rytm triolowy przypominający pochod żałobny, skrzypce zaś nasilają emocje, grając wysoki przenikliwy dźwięk g^2 . Pierwszy okres zostaje zamknięty w 17. takcie na akordzie dominantowym.

The image displays a musical score for a Trio in E major, Op. 22, measures 9-16. It features three staves: Violin (top), Piano (middle), and Viola (bottom). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p*, *cantabile*, *sempre portando*, *espressivo molto*, and *espress.*. The first system covers measures 9-16, and the second system covers measures 17-24. The score concludes with a *rit.* marking and a fermata over the final notes.

PRZYKŁAD 20. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 9-16)

Następnik (t. 17-33) rozpoczyna się drugą częścią tematu w partii skrzypiec. Kompozytor kontynuuje ideę melodyczną z poprzednika, budując materiał na skokach interwałowych przeplatanych z ruchem sekundowym. Skok kwinty czystej z g na d^1 i następujący po nim ruch sekundowy w pierwszym motywie nowego okresu (t. 17-18) ukazuje podstawową zasadę kształtowania materiału muzycznego. Rozwinięcie tego pomysłu następuje w dalszej części.

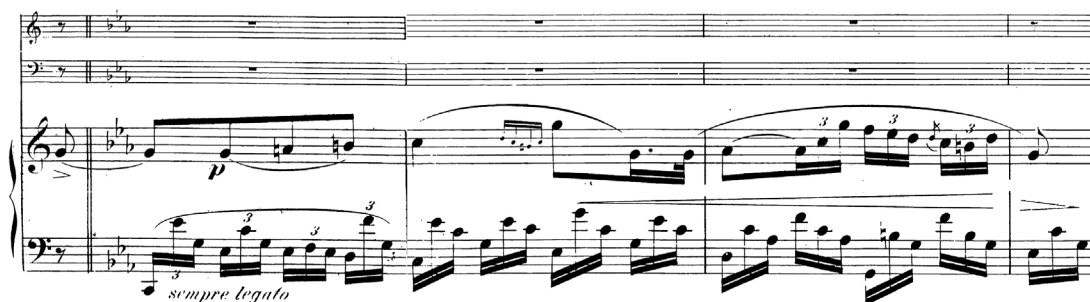
Czoło tematu powraca w takcie 25 w partii smyczków, lecz w zmienionej postaci melorytmicznej. Żeleński przekształca go przez rozdrobnienie wartości rytmicznych od taktu 28 – wcześniej dominował ruch ósemkowy oraz punktowany, teraz jest to przede wszystkim ruch szesnastkowy. Ostatnia część tematu otrzymuje również wzmocnienie, bowiem jest ona prowadzona równolegle przez skrzypce i wiolonczelę w unisonie. Kompozytor potęguje napięcie poprzez dynamikę *forte*, zagęszczenie rytmiczne i fakturalne w akompaniamencie fortepianu. (t. 25-28).

Narastający dramatyzm zostaje zawieszony na akordzie zmniejszonym granym *sforzato*, który zamyka ostatnią myśl muzyczną w powrocie do rytmiki znanej z początku kompozycji, z jednoczesnym zamknięciem na akordzie C-dur.

PRZYKŁAD 21. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 25-29)

Część B rozpoczyna się w takcie 33. w tonacji c-moll. Wyraźnie zmienia się styl narracji fortepianu, kontrastującego pod względem rytmicznym i fakturalnym z poprzednią częścią. Charakter melodii przybiera narrację bardziej potoczystą, możemy jednocześnie odczytać w niej nieco bardziej tkliwe nuty. Ową potoczystość nadaje rytm triolowy dominujący w całej części B. Co więcej, odbywa się to przy zupełnie odmiennej harmonizacji – wertykalne struktury pojawiające się w części A zostają zamienione na układy arpeggiowane w rytmie triolowym – ten element był już sygnalizowany co prawda w części A (t. 23-32) w partii fortepianu, lecz pełnię uzyskuje dopiero w części środkowej kompozycji.

Temat części B, podobnie jak poprzednia myśl muzyczna, ma budowę okresową. Tym razem jednak kompozytor tworzy wewnętrzną strukturę ABA1: pierwszy okres przypada na takty 33-48, drugi na takty 49-62, trzeci na takty 63-74. Początek nowego tematu oparty jest na skali doryckiej (t. 33).



PRZYKŁAD 22. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 33-36)

Trzytaktowy, bardzo melodyjny wstęp fortepianu kontynuuje partia skrzypiec w takcie 36., prowadząc dialog z triolowym akompaniamentem fortepianu. W takcie 41 temat zapoczątkowany przez fortepian pojawia się w partii skrzypiec przy kontrapunktującym akompaniamentcie szesnastkowym wiolonczeli i harfowych arpeggiach fortepianu.



PRZYKŁAD 23. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 40-44)

Środkowe ogniwo części B (t. 49-62) stanowi wewnętrzne przetworzenie materiału pojawiającego się od taktu 33. Motyw przewodni przechodzi w sposób polifonizujący przez wszystkie instrumenty, zagęszcza się faktura akompaniamentu fortepianu, wplatając w rytm triolowy chromatyczne pochody. Ruch sekundowy powinien być pokazany wyraźniej, uzyskując w ten sposób większe napięcie emocjonalne.



PRZYKŁAD 24. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 53-54)

W 56 takcie w partii wiolonczeli zostaje przedstawiony temat rozpoczynający część B i stanowiący jakby wspomnienie, zadumę nad tym, co minęło. Nie trwa to jednak zbyt długo, gdyż modulacja wiolonczeli z wtórującym akompaniamentem fortepianu *crescendo molto* zaburzą chwilową zadumę. Po raz kolejny obserwujemy charakterystyczny dla Żeleńskiego nagłe zerwanie napięcia emocjonalnego.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a cello staff and a piano accompaniment staff. The cello part has a melodic line with a 'crescendo molto' marking. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with a 'crescendo molto' marking. The second system consists of a piano accompaniment staff and a cello staff. The piano accompaniment has a melodic line with a 'p' marking. The cello part has a melodic line with a 'pp' marking. The score includes dynamic markings such as 'crescendo molto', 'arco', 'p', and 'pp'.

PRZYKŁAD 25. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 59-63)

Od taktu 63 rozpoczyna się repryza okresu zawartego w (t. 33-48). Temat, zostaje w pełni oddany skrzypcom. Znaczenie wiolonczeli jest z kolei kontrapunktyczne, jej melodia oparta na szybkich przebiegach szesnastkowych przepelniona jest chromatyką, która stanowi przeciwagę dla diatonicznego tematu skrzypiec. Partia fortepianu ma znaczenie przede wszystkim pulsacyjne, bowiem w ostatnim ogniwiwie części B niezmiennie realizuje motyw triolowy oparty na ruchu oktawowym. Stanowi on rodzaj swoistego strażnika trzymającego w ryzach emocjonalny temat skrzypiec. Pianista nie powinien poddawać się zmianom tempa melodii, lecz powinien grać niczym metronom.

Charakterystyczną cechą akompaniamentu fortepianu jest stała nuta g nadająca dramatyczny charakter tej części. Pogłębienie owego dramatyzmu stanowi dynamika, która na bardzo krótkim odcinku wzrasta od *pp* do *f*. Kulminacją tego fragmentu jest *stringendo*, ciągle *crescendo* oraz pojawiający się w partii wiolonczeli urywek początkowego motywu. Zryw ten emocjonalny zostaje rozładowany krótką kodą w partii skrzypiec. Rytm triolowy zostaje uspokojony poprzez dynamikę *piano*, *diminuendo* oraz liczne zmiany artykulacyjne, kończąc odcinek B zawieszeniem na akordzie dominantowym (t. 68-74).

PRZYKŁAD 26. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 68-74)

Powrót części A pojawia się w nowej odsłonie brzmieniowej od taktu 75. Kompozytor powraca do tonacji C-dur, ukazując temat w partii wiolonczeli, do której dołączają w unisonie w 79 takcie skrzypce. Fortepian materiał tematyczny podejmuje w takcie 83 na tle akompaniamentu triolowo-ósemkowego instrumentów smyczkowych. W odróżnieniu od tematu ukazanego w smyczkach, fortepian przedstawia go w sposób bardziej bohaterski. Charakter zostaje wzmocniony poprzez oktawy, dynamikę *forte* i spotęgowany emocjonalnie ruchem sekund małych w partii wiolonczeli. Niezmienny rytm triolowy w części A swoim charakterem odcina drugie ogniwo od pierwszego. Jest również bardziej odczuwalne napięcie dramatyczne. Żeleński bowiem wykorzystuje właściwy dla części B rytm triolowy nadający nowe odczucia przy jednoczesnym ujednoczeniu kontrastujących części.

Dalsza część tematu, od taktu 91. przywraca znaczenie melodyczne duetowi smyczkowemu, który prowadzi ją w unisonie do 105 taktu na tle *arpeggia* fortepianu. Temat pojawia się w odważniejszej odsłonie z sugestią kompozytora gry *con gran sonorita*. Egzaltacja następuje w 99 takcie, gdzie temat grany *con gran forza* zostaje wzmocniony w partii skrzypiec oktawami a w fortepianie zostaje wpleciony w rytm triolowy. Napięcie potęgują również opóźnienia synkopowe w melodii fortepianu.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The violin part is marked 'con gran forza' and features a melodic line with some syncopation. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a steady eighth-note pattern. The second system continues the piece, with the violin part marked 'ten.' and the piano part continuing its rhythmic accompaniment. The piano part includes some syncopated rhythms and a triplet in the right hand.

PRZYKŁAD 27. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 99-104)

Kompozytor domyka tę myśl akordem C-dur z septymą małą. Całe napięcie w tym akordzie zostaje zatrzymane fermatą. Przejście do kody jednakże nie rozwiązuje wtrącenia, a kompozytor utrzymuje napięcie poprzez bogatą chromatykę. Jej charakter jest kumulacyjny, bowiem wykorzystuje wątki już wprowadzone we wcześniejszych ustępach dzieła (t. 105-108).

The image shows a single system of musical notation for a piano part. It consists of two staves. The right hand part features a series of chords, starting with a C major chord with a flat seventh (C major 7b9), followed by a chromatic sequence of chords. A fermata is placed over the first chord. The left hand part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some syncopation and a triplet in the right hand.

PRZYKŁAD 28. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 105-108)

Takty 105-106 rozpoczyna fortepian solo, który realizuje materiał częściowo już wykorzystany w części A (t. 31-32). Warto jednak zwrócić uwagę, że treść harmoniczna ulega reharmonizacji, a w taktach 107-108 kompozytor dokonuje progresji o sekundę w górę. Podobnie partia skrzypiec i wiolonczeli, która pojawia się w taktach 109-114 – obydwie instrumenty wykorzystują idee już wcześniej zaznaczone (jak chociażby wykorzystanie interwału seksty wielkiej na początku motywu), lecz zasadniczo nie tworzące bezpośredniego związku z wcześniejszymi tematami.

Od 115 taktu pojawia się reminiscencja tematu części B, która przewija się do końca kody i oparta jest na ostinatowym akompaniamencie fortepianu. Część II kompozytor kończy tonacją C-dur przywodzącą na myśl raczej wspomnienia najpiękniejszych chwil spędzonych z bliskimi niż ich oplakiwanie.

The image shows a musical score for three parts: Violin I, Violin II, and Piano. The score is divided into three systems. The first system (measures 115-116) shows the Violin I part with a *marcato* dynamic and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Violin II part is marked *arco* and *pp*. The Piano part features a complex accompaniment with a strong ostinato in the right hand and a more active line in the left hand, also marked *pp*. The second system (measures 117-118) continues the Violin I and II parts, with the Violin II part marked *arco* and *pp*. The Piano part continues its accompaniment. The third system (measures 119-120) shows the Violin I and II parts with a *pp* dynamic. The Piano part continues its accompaniment, ending with a final chord in C major.

PRZYKŁAD 29. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (t. 115-120)

Część trzecia – *Fulgura frango!* – tempo *Allegro deciso*.

Forma: rondo

A1	t. 1-70
B1	t. 71-129
A2	t. 130-174
C	t. 174-231
A3	t. 232-261
B2	t. 262-321
Koda	t. 322-359

Ostatnia część Tria powraca do tonacji zasadniczej E-dur. Rozpoczyna ją *allegro deciso* w metrum 4/4 *alla breve*. Ekstacyjny temat rondo oddaje tytuł *Fulgura Frango!* (*Poskrwiam pioruny!*)⁴⁵ Jest to najbardziej burzliwa część o zdecydowanych brzmieniach. Rozpoczyna ją trzykrotnie powtórzony akord E-dur w partii fortepianu. Motyw podejmują skrzypce odpowiadając akordem dominantowym (t. 2).

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. It consists of three staves: two for the violin and one for the piano. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro deciso'. The piano part begins with a strong E major chord (E4, G#4, B4) in the first measure, which is repeated three times. The violin part enters in the second measure with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

PRZYKŁAD 30. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 1-4)

Silnie utrwalona tonacja w takcie 4. zostaje zaburzona wychyleniem modulacyjnym, wprowadzony zostaje bowiem akord Dis-dur, czyli wtrącona dominanta do T III. Zdecydowana melodyka tego fragmentu silnie uwypukla niemal fanfary charakter kwarty czystej. Uwidacznia się to przede wszystkim w najwyższych dźwiękach trójdzwięków skrzypiec w takcie drugim i czwartym oraz w partii fortepianu w takcie pierwszym i trzecim. Żywe tempo podkreśla przy tym rytmika wykorzystująca w akompaniamencie ósemki oraz rytm punktowany. Całość powinna być zagrana sprężystym dźwiękiem. Pierwszy ósmiotaktowy okres muzyczny zamyka akord dominantowy. Rozpoczyna się następnik, w którym temat dąży od D do T. Zanim jednak dojdzie do wieńczącej toniki warto zwrócić uwagę na aspekty melorytmiczne. Kolejnych osiem taktów (t. 9-16) zmienia charakter przebiegu muzycznego – akompaniament fortepianowy tworzą rozłożyste *arpeggia*, na które nałożone są partie wiolonczeli prowadzącej melodię kontrapunktyczną wobec radosnego tematu skrzypiec określonego, jako *risoluto*.

⁴⁵ Źródła podają również inne tłumaczenie łacińskiej sentencji *Fulgura frango* – *Gromy kruszę*.

To skrzypce mają dominującą rolę w temacie, który podejmuje od fortepianu – od tego miejsca staje się on wyraźnie naznaczony elementami wirtuozerii, a jego melodyka oparta zostaje o liczne skoki interwałowe i szybkie przebiegi w rytmie punktowanym.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a violin staff and a piano staff. The violin part begins with the tempo marking 'a tempo' and the articulation 'risoluto'. The piano part starts with a forte 'f' dynamic. The second system also consists of a violin staff and a piano staff. The violin part is marked 'p scherzando' and includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The piano part features dynamics of 'mf' and 'p'.

PRZYKŁAD 31. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 9-16)

Druga część sekcji A rozpoczyna się w takcie 17. i trwa do taktu 33. Fragment ten kontrastuje tonalnie, kierując się w tonację górnej paraleli dla tonacji E-dur, czyli gis-moll. W dużej mierze jednak temat wyprowadzony zostaje z energii rytmu punktowanego pojawiającego się już wcześniej – tym razem opracowany w minorowej tonacji przybiera charakter dramatyczny. Naprzemienna dynamika *f-p* na krótkich, dwutaktowych fragmentach wprowadza w 24 takcie melodię bardziej sentymentalną, o spokojnie płynącej frazie w partii fortepianu. Płynny charakter nadaje ósemkowy ruch lewej ręki. Melodia fortepianu oparta jest na kwintowej nucie stałej w partii wiolonczeli oraz stałej nucie d¹ w skrzypcach.

The image shows a single system of musical notation with a violin staff and a piano staff. The piano part has a consistent eighth-note rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part features a melodic line with some slurs and dynamics like 'pp'.

PRZYKŁAD 32. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 24-28)

Zakończenie fragmentu oparte na progresywnych motywach ósemkowych zamyka powtórzenie początkowych taktów kompozycji. Żeleński widzi ten fragment w podobny sposób, jak początek kompozycji, chociaż nieidentyczny – nieznaczące, acz istotne z punktu widzenia przyspieszenia kompozycji w tym miejscu, zmiany akompaniamentu oraz skrócenie okresu do dziewięciu taktów stanowią najważniejsze elementy transformacji materiałowej. Całość zostaje powtórzona. Od taktu 42 pojawia się nowy motyw muzyczny, jednakże silnie zakorzeniony w żartobliwym rytmie pierwszych taktów części A. Czterotaktowa fraza grana początkowo przez skrzypce (t. 42-45) z akompaniamentem szesnastkowym fortepianu, w którym w górnych dźwiękach została wpleciona wtórująca skrzypcom melodia przechodzi w 46 takcie do wiolonczeli. Ta cała fraza oparta jest na kwintowej stałej nucie wiolonczeli zaakcentowanej *sforzato*. Kompozytor ukazuje różne możliwości barwowe obydwu instrumentów, oddając najpierw radosny, później zaś nieco bardziej poważny charakter.

PRZYKŁAD 33. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 42-49)

Od 50 taktu granego *leggero* zmienia się charakter utworu. Staje się on bardziej napięty, przede wszystkim przez szesnastkowe pochody sekundowe w partii instrumentów smyczkowych, ale również przez zagęszczony rytm i ciągłe zmiany dynamiczne w partii fortepianu. Warto zwrócić uwagę, iż linia melodyczna ma tu charakter ascendentalny – w takcie 50 skrzypce rozpoczynają od d^1 , kończą zaś na g^3 stanowiącym punkt kulminacyjny w takcie 60-61. W wiolonczeli ta struktura jest analogiczna, jednakże grana w unisonie dwie oktawy niżej. Domknięcie następuje w ostatnich ośmiu taktach części A, opierających się tym razem na ruchu descendentalnym od g^3 do ais zamykającego pierwszy odcinek *Fulgura frango!*

Fragment ten naszpikowany ruchem sekundowym w smyczkach, mimo opadającej melodii, nie zapowiada spadku napięcia. Wzburzenie to utrzymane jest poprzez dynamikę *fortissimo* a także przez pojawiające się w partii fortepianu kaskadowe szesnastki i akcentowane akordy. Rozładowanie napięcia w 68 i 69 takcie zapowiada zmianę charakteru kompozycji.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (top) and piano accompaniment (bottom). The piano part features a prominent sixteenth-note cascade in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic is marked *ff*. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a descending sixteenth-note pattern and the left hand providing harmonic support. The dynamic is marked *diminuendo*.

PRZYKŁAD 34. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 62-69)

Część B zapowiada zmianę tonacji na H-dur w takcie 70. Otwarcie następuje przy towarzyszeniu dynamiki *piano* oraz oznaczeniu wyrazowym *grazioso*. Spokojne rozpoczynające się takty 70-73 należą głównie do partii fortepianu, która w figlarnym charakterze dominuje nad stałą nutą Fis w partii wiolonczeli. W takcie 74 do wspólnej gry włączają się skrzypce, których lekka, ósemkowa i kontrapunktyczna melodia diatoniczna, współgra z ćwierćnutowym *pizzicato* wiolonczeli i fortepianem kontynuującym myśl melodyczną.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (top) and piano accompaniment (bottom). The piano part features a steady bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamic is marked *sf*. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The dynamic is marked *p*. The tempo/mood is marked *grazioso*, *espress.*, and *con anima*.

PRZYKŁAD 35. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 70-75)

W takcie 75 pojawia się grupa rytmiczna regulująca dalszy przebieg tej części Trio E-dur, mianowicie ósemka, pauza szesnastkowa i dwie trzydziestodwójki. Wartości te pojawiają się, jako rytm charakterystyczny niemal ciągle aż do taktu 97. Od taktu 79 mroczny, grany *pianissimo* fragment wprowadza temat w partii wiolonczeli. Widoczna tutaj jest zamiana ról, gdyż to fortepian tym razem ciągnie stałą nutę Fis. Do dialogu włączają się skrzypce krótkimi dopowiedzeniami. Długi fragment oparty na modulacjach grany *con anima* wprowadza kolejną emocjonalną gonitwę myśli.

Takty 103-112 wyraźnie determinuje partia fortepianu, która w kluczu basowym prowadzi materiał harmoniczny, w kluczu wiolinowym zaś w równych wartościach ósemkowych i w oktawach tworzy główny materiał motywiczny, imitowany swobodnie przez wiolonczelę i skrzypce (t. 103-107).

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The key signature is E major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is marked 'leggiero' in the beginning and 'cresc.' followed by 'poco a poco' later on. The Piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef, while the Violin and Viola parts play eighth-note patterns in the treble clef.

PRZYKŁAD 36. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 103-108)

Fragment ten grany od *leggiero* do *ff* wprowadza w 113 takcie zagęszczenie harmonicjno-rytmiczne. Fortepian zmienia fakturę na czysto akordową, a towarzyszą temu pochody sekundowe w rytmie punktowanym w pozostałych dwóch partiach.

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The key signature is E major. The time signature is 3/4. The score is marked 'ff marcato'. The Piano part consists of a series of chords in the bass clef. The Violin and Viola parts play dotted eighth-note patterns in the treble clef.

PRZYKŁAD 37. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 113-118)

Cały fragment powinien być grany *marcato*, nadając mu gniewny charakter. Takty 119-128 mają charakter modulacyjny i prowadzą do powtórzenia części A – kompozytor za pośrednictwem dwutaktowego motywu szesnastkowego, przywołującego na myśl haydnowskie symfonie z okresu Sturm und Drang, przeprowadza ostatnią część przez schromatyzowane przebiegi skalowe, wieńczące część B. Powrót do części A następuje w taktach 129-173.

Charakterystyka brzmieniowa powtórzenia w dużej mierze pozostaje bez zmian, niemniej warto zwrócić uwagę, iż zostaje ono skrócone i jednocześnie przeorganizowane pod względem materiału motywicznego. Główna fraza następuje w taktach 129. W tym fragmencie w nowej odsłonie pojawia się aspekt melodyczny partii skrzypiec i wiolonczeli. Kompozytor rozbija wertykalne motywy trójdźwiękowe na pasaży szesnastkowe. Porównanie taktów: 131-136 i 3-8.

PRZYKŁAD 38. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 131-136)

PRZYKŁAD 39. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 3-8)

Takty 137-168 to dokładne odzwierciedlenie materiału początkowego z pominięciem taktów 42-69. Fragment ten domyka krótka, czterotaktowa modulacja z tonacji E-dur do C-dur.

Nowy materiał pojawia się w taktach 174 i trwa do taktu 221 rozpoczynając część C. Tonacja ta wprowadza jednocześnie nowy nastrój pastoralny z rozłożystym tematem w partii skrzypiec opartym o duże skoki interwałowe z charakterystyczną acciaturą przed akcentowaną ćwierćnutą na dwa.

PRZYKŁAD 40. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (T. 174-177)

Pastoralność tematu wzmacnia akompaniament realizowany przez fortepian oparty o relacje subdominantowe i prostotę harmoniczną – w pierwszym motywie jest to dwukrotne powtórzenie akordów C-dur – F-dur, które w dalszej części frazy zmieniają się na rozwiązanie G-dur – C-dur. W drugiej frazie natomiast kompozytor stosuje podobny środek tylko wobec tonacji górnej medianty (T III), dzięki czemu uzyskujemy kadencję w tonacji e-moll (t. 178-181).

PRZYKŁAD 41. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 178-181)

Fortepian powinien grać akompaniament *sotto voce* i *molto legato* w dynamice *pp* podkreślając idylliczny ton. W kolejnych ośmiu taktach fraza ta zostaje powtórzona, tym razem z towarzyszeniem kontrapunktycznej melodii wiolonczeli opartej głównie o ruch sekundowy. Powtórzenie frazy wiąże się dodatkowo ze zmianą harmonii w ostatnich dwóch taktach 188-189, gdzie Żeleński zawiesza myśl muzyczną na akordzie G-dur. W taktach 190-197 następuje chwilowy odwrót od idei muzycznej przedstawionej wcześniej. Kompozytor w tym miejscu wprowadza oznaczenie *scherzando*, sugerujące pewną figlarność tego fragmentu. Osiągana jest ona rytmicznie, poprzez zastosowanie, po pierwsze, grupy złożonej z ćwierćnuty z kropką i dwóch szesnastek, po drugie, zastosowanie trylu na ćwierćnucie z kropką. Fortepian ową figlarność uzyskuje zmianą akompaniamentu granego *staccato* i *leggiero*.

PRZYKŁAD 42. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR* OP. 22 (t. 190-193)

Pierwsza idea muzyczna części C powraca w takcie 198 i trwa do taktu 205. Kompozytor jednak zmienia narrację poprzez zmiany rejestru skrzypiec, przenosząc partię o oktawę w górę, a także wzmacniając znaczenie partii wiolonczeli – kontrapunktyczna melodia tego instrumentu zostaje podkreślona zastosowaniem dwudźwięków mających znaczenie zarówno harmoniczne (dodane dźwięki są bowiem najczęściej tercjami poszczególnych funkcji harmoniczych) jak i akcentacyjne.

Kolejne takty 205-221, podobnie jak w części B takty 119-128, mają charakter modulacyjny i prowadzą do części A. Fragment ten stanowi kumulację różnych motywów, począwszy od motywów w części B (t.119-128), przez częśćkę A1 (t.54-59). Materiał ten kompozytor przetwarza pod kątem tonalnym doprowadzając do zasadniczej tonacji E-dur w takcie 222. Od tego taktu rozpoczyna się powtórzenie tematu inicjalnego części A, ale w zmienionej postaci. Tym razem motywy melodyczne mają charakter bardziej wirtuozowski. Sprężyste akordy z początkowego fragmentu zostają zamienione w szesnastkowe pasaże.



PRZYKŁAD 43. W. ŻELEŃSKI – *TRIO E-DUR OP. 22* (T. 222-225)

Od 229 taktu wiodąca rola tematyczna przechodzi do partii smyczków. To one w unisonie prowadzą narrację dźwiękową *marcato*, przy akordowym akompaniamencie fortepianu, przypominającym fragment znany z części A1.

Praca przetworzeniowa tematu osiąga punkt kulminacyjny w 246 takcie. Temat ukazany zostaje przez fortepian w akordowej melodii granej *fortissimo* przy wirtuozowskim akompaniamencie lewej ręki, dodatkowo wzmocniony akordami smyczków. Ten pełen pasji fragment, oparty na krótkich ciągle imitujących motywach, wprowadza część B.

W taktach 260-318 kompozytor znowu powraca do części B. Tym razem temat inicjują skrzypce, a fortepian tworzy struktury czysto akordowe. W dalszym toku narracji dźwiękowej, aż do taktu 314 mamy do czynienia z powtórzeniem treści w sposób dokładny (poza tonacją), a ostatnie kilka taktów 315-318 wykorzystuje końcówkę części A2 z taktów 170-173 ze zmienionym rytmem partii skrzypiec na szesnastkowy. Stanowią one łącznik do kody.

Wieńcząca dzieło koda od 319 taktu stanowi kumulację wszystkich motywów melodycznych przeplatanych zmiennymi stanami emocjonalnymi, przypominającymi walkę dobra ze złem. Początkowo pojawia się częśćka C w akompaniamencie fortepianu grana tym razem *fortissimo*. Parta wiolonczeli i skrzypiec w dialogu do fortepianu ukazuje motywy części A. Charakter zmienia się z pastoralnego na dramatyczny. Wcześniejsze *un poco piu tranquillo* zmienia się w donośne *fortissimo*, które przybiera na sile przy użyciu *crescendo*. Ten frenetyczny fragment zatrzymuje *piu lento* (t. 327).

Wraz z uspokojeniem tempa następuje spowolnienie rytmiczne. Liryczny i zarazem minorowy nastrój zostaje zachwiany chwilowym powrotem tempa I, by znów powrócić do *poco piu lento* i przechodząc w *quasi adagio*, wprowadzić słuchacza w stan ukojenia.

The image shows a musical score for Example 44. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'più lento.' at the beginning. The dynamics include 'espress.' in the upper staves and 'p' in the lower staves. The key signature has one sharp (F#).

PRZYKŁAD 44. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 327-330)

The image shows a musical score for Example 45. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'poco più lento' and 'Quasi Adagio.' The dynamics include 'dolce', 'pp', 'riten.', and 'ten.' in various parts of the score. The key signature has one sharp (F#).

PRZYKŁAD 45. W. ŻELEŃSKI – TRIO E-DUR OP. 22 (T. 335-340)

Ostatnia część kody od taktu 341 to nowa eksplozja tempa i radości. Tempo *vivace*, wirtuozowskie przebiegi szesnastkowe, ciągle zagęszczenie materiału rytmicznego domyka, finałowe *sempre accelerando*. Brawurowy charakter stanowi swoisty hymn zwycięstwa, kończąc część *Fulgura frango!*

Podsumowanie charakterystyki trio.

Sentencja *Vivos voco, Mortuos plango, Fulgura frango*, oparta jest na wierszu Schillera „Pieśń o dzwonie”, a wpleciona w trzyczęściowe trio, nawiązuje do drogi życiowej Żeleńskiego i może stanowić również o programowości dzieła. Dzwon to symbol duchowego przewodnika, zarówno Schiller jak i Żeleński poprzez literaturę czy sztukę, ukazują sens życia, stosując różnego rodzaju środki techniczne mające przemawiać do naszej wyobraźni. Historia dzwonu i rola poety-kompozytora zostaje ujęta z perspektywy ich społecznego oddziaływania, relacji twórcy z odbiorcą. Jest zapowiedzią człowieka, który ma wypełnić poważne zadanie – wypełnić misję.

Żeleński całe swoje życie traktował jako służbę ojczyźnie. Dążył do podniesienia poziomu kultury muzycznej w zniewolonym kraju, organizując koncerty, a także podnosząc poziom nauczania. Był bowiem inicjatorem utworzenia Akademii Muzycznej w Krakowie, będącej drugą uczelnią muzyczną na ziemiach polskich.

Pieśń o dzwonie⁴⁶

Autor: Friedrich Schiller 1799 r.

tl. dr Ludwik Kajetan Mizerski, 1902 r.

(fragmenty)

Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango.

Wmurowana w ziemię szczelnie

Forma z gliny czeka już.

By dzwon odlać, hejże dzielnie,

Bracia, przy mnie stójcie tuż!

Z czoł gorący zdrój

Gdy wyciśnie znój,

To mistrz w dziele swem zasłynie;

Powodzenie z nieba płynie...

Das Lied von der Glocke⁴⁷

Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango.

Fest gemauert in der Erden

Steht die Form aus Lehm gebrannt.

Heute muß die Glocke werden!

Frisch, Gesellen, seid zur Hand!

Von der Stirne heiß

Rinnen muß der Schweiß,

Soll das Werk den Meister loben;

Doch der Segen kommt von oben....

Wiersz Schillera ukazuje dzwon, jako rzecz, która towarzyszy nam w codziennym życiu. Wzywa do rozmyślań nad naszym losem, do wykonywania pracy nie w sposób bezmyślny, ale z sercem, tworząc w ten sposób coś trwałego, co przetrwa wiele pokoleń i będzie towarzyszyć w ważnej chwili w życiu człowieka.

⁴⁶ Tłumaczenie fragmentu wiersza za: dr L. Mizerski, *Pieśń o dzwonie Schyllera*, Poznań 1904 r.
<https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/107620/edition/118727/content>

⁴⁷ Oryginał fragmentu wiersza za:
<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/inhaltsangaben/das-lied-von-der-glocke-zusammenfassung-friedrich-schiller>.

Poprzez radość życia ukazuje nam, że szczęście jest ulotne i nie trwa wiecznie. Każda radosna chwila może przerodzić się w cierpienie. W wierszu ten zmienny los przedstawiony został w pożarze miasteczka (Żeleński przeżył wielki pożar Krakowa). Jednak życie jeszcze się nie kończy i wraca codzienność.

Sentencję Trio fortepianowego E-dur op. 22, można rozpatrywać przez pryzmat życia kompozytora – z jednej strony szczęścia rodzinnego, z drugiej, cierpienia związanego ze śmiercią synów, a także niepewnością o losy ojczyzny, którą kocha i na której dobro stara się pracować z całego serca.

<i>[...] Jak dobroczynny ognia dar.</i>	<i>[...] Wohltätig ist des Feuers Macht,</i>
<i>Póki człek więzi, strzeże żar!</i>	<i>Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht,</i>
<i>Cokolwiek tworzy -- broń czy chleb --</i>	<i>Und was er bildet, was er schafft,</i>
<i>Gościowi li zawdzięcza z niebo</i>	<i>Das dankt er dieser Himmelskraft;</i>
<i>Lecz straszny gość to, gdy z za krat</i>	<i>Doch furchtbar wird die Himmelskraft,</i>
<i>Wylamie się i ujdzie w świat,</i>	<i>Wenn sie der Fessel sich enttrafft,</i>
<i>By własny sobie złościć tor,</i>	<i>Einhertritt auf der eignen Spur,</i>
<i>Wzorem przyrody wolnych cór.</i>	<i>Die freie Tochter der Natur.</i>
<i>Biada, kiedy na swobodzie,</i>	<i>Wehe, wenn sie losgelassen,</i>
<i>Rosnąc wśród dymu fal,</i>	<i>Wachsend ohne Widerstand,</i>
<i>Przez ulice w ludnym grodzie</i>	<i>Durch die volkbelebten Gassen</i>
<i>W cięż pożogę toczy w dal.</i>	<i>Wälzt den ungeheuren Brand!</i>
<i>Żywił bo z człkiem w niezgodzie!</i>	<i>Denn die Elemente hassen</i>
<i>Żreć mu ludzkich dzieł nie żal! ...</i>	<i>Das Gebild der Menschenhand...</i>

Tytuły te, mogą także sugerować nastrój danej części:

- **część pierwsza** – śpiewna melodia rozpoczynająca trio o słonecznym usposobieniu, przeplatana burzliwymi fragmentami agitato. Płynąca naturalnie jak życie – *Vivos voco*.
- **część druga** – śpiewna, wokalna kantylena wolonczeli oplakująca zmarłych przy rytmicznym akompaniamencie fortepianu przywodzącym na myśl pochód żałobny. Jednak cała część napisana w tonie bardziej elegijnym nie pogrąża nas w smutku, lecz daje nadzieję – *Mortuos plango*.
- **część trzecia** – najbardziej dramatyczna, o zdecydowanych brzmieniach fortepianu, pełna wirtuozerii. Zakończona finałem, w którym następuje kumulacja motywów melodycznych zaczerpniętych ze wszystkich części, tworząc swoisty hymn – *Fulgura frango*.

Analiza kwartetu: Kwartet fortepianowy c-moll op. 61.

Jest to utwór powstały pod koniec życia kompozytora w 1909 r. (72 lata). Pierwsze trzy części powstały nieco wcześniej – w 1904 r. Zainspirowane były nagłą śmiercią ukochanej żony. Skomponowane zostały w niespełna rok, natomiast finał utworu został napisany pięć lat później w 1909 r. Kwartet wydano w 1911 r. przez Firmę Nakładową Litolffa w Brunzshwiku. Po raz pierwszy został on wykonany w Kijowie, podczas jednego z koncertów monograficznych Żeleńskiego w 1909 r. Celem tego koncertu było zebranie środków na rzecz Polskiego Towarzystwa Dobroczynności.

Według profesora Zdzisława Jachimeckiego, omawiany kwartet zaliczamy do kompozycji pisanych w duchu Johanna Brahmsa. Styl brahmsowski widoczny jest głównie w formie, mrocznym i ciemnym kolorystyce brzmieniowym oraz w tendencji do koncentracji tematycznej.

Jest to bardzo szeroko rozbudowana kompozycja, w której tylko pierwsza część składa się z ponad 500 taktów. Kwartet ten, jak można przeczytać na stronie tytułowej, był poświęcony pani Wandzie Tyberg-Palfinger – pianistce i uczennicy Teodora Leszetyckiego.⁴⁸



⁴⁸ Informacje na temat W. Tyberg-Palfinger można odnaleźć na stronie internetowej en.wikipedia.org pod hasłem Marcel Tyberg. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Tyberg

Część pierwsza – tempo *Allegro con brio*.

Forma: Allegro sonatowe

- **Ekspozycja:** takty 1-188
 - 1 temat: takty 3-58
 - łącznik: takty 59-90
 - 2 temat: takty 91-160
 - epilog: takty 161-188
- **Przetworzenie:** takty 189-340
 - łącznik: takty 317-340
- **Repryza:** takty 341-494
 - 1 temat: takty 341-348
 - łącznik: takty 349-377
 - 2 temat: takty 378-476
 - 1 temat: takty 477-494 (tempo *poco piu mosso*)
 - koda: takty 495-535

Violon. *Allegro con brio.*
Alto. *pp*
Violoncelle. *pp*
Piano. *Allegro con brio.*
pp

PRZYKŁAD 1. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 1-10)

Część pierwsza w tempie *allegro con brio* i metrum *alla breve*, jest skomponowana w formie allegro sonatowego.

Temat pierwszy rozpoczyna stała nuta w trio smyczkowym oparta na tonice, w którą wtapia się melodia fortepianu grana *unisono* w dynamice *pianissimo*. Ma on budowę ośmiotaktową i oparty jest na trójdźwięku tonicznym, w którym uwagę zwraca alteracja IV stopnia – fis. Dzięki niej powstaje 2 <, która nadaje tematowi ludowy charakter, tworząc tzw. skalę cygańską.

Temat nie ma ani charakterystycznego rytmu, ani ciekawej harmonizacji. Melodia fortepianu, mimo ludowego zaśpiewu, ma charakter mroczny. Zainicjowana przez fortepian, przechodzi kolejno przez wszystkie instrumenty smyczkowe w sposób imitacyjny. Temat rozpoczyna altówka, po czym kolejno pojawia się on w partii wiolonczeli i skrzypiec. Temat pierwszy sięga aż do 58 taktu.

W takcie 27. następuje charakterystyczna zmiana akompaniamentu w fortepianie z unisonowej, spokojnej melodii granej ćwierćnutami, narracja zmienia się w figurację ósemkową, wprowadzając w ten sposób stan niepokoju. Na tle selektywnych ósemek smyczki prowadzą spokojną melodię w imitacji.

The image shows a musical score for Example 2. It consists of four staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic eighth-note pattern. The bottom two staves are for the strings, with the violin and viola parts imitating the piano melody. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

PRZYKŁAD 2. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 27-35)

Nałożenie głosów w unisonie, ciągłe *crescendo* (w nutach *crescendo sempre*) oraz zagęszczenie rytmiczne, przechodzące od półnut w triole ćwierćnutowe i ósemki w partii skrzypiec doprowadza, do pierwszej kulminacji w takcie 51. Temat tutaj pojawia się w dynamice *fortissimo* w smyczkach w unisonie, a fortepian ogranicza się do podstawy harmoniczej w akordach.

The image shows a musical score for Example 3. It consists of four staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic eighth-note pattern. The bottom two staves are for the strings, with the violin and viola parts playing in unison. The score includes dynamic markings such as *ff*.

PRZYKŁAD 3. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 51-58)

Od 58 taktu pojawia się łącznik. Zdominowany zostaje przez rytm triolowy w akompaniamencie fortepianu. W trio smyczkowym po raz kolejny pojawia się imitacja motywów tematycznych, przechodząca od najwyższego do najniższego głosu. Charakterystyczne w łączniku są ciągle modulacje, które na przestrzeni taktów 58-90 doprowadzają do tonacji b-moll inicjującej temat drugi. Jednostajny akompaniament fortepianu, ciepłe barwy harmoniczne oraz dynamika *piano*, wprowadzają stan ukojenia.

Od 91 taktu pojawia się temat drugi w nowej tonacji. Podobnie jak w temacie pierwszym poprzedzony jest nutą stałą we wszystkich instrumentach. Następują w nim zmiany fakturalne. Zmienność charakteru widoczna jest przez wprowadzenie faktury akordowej w fortepianie. Temat – grany według sugestii kompozytora – *molto espressivo*, wydaje się jeszcze bardziej mroczny i ekstatyczny w porównaniu do tematu pierwszego. Pod względem budowy złożony jest z dwóch fraz: ośmiotaktowej w fortepianie i sześciotaktowej w skrzypcach.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a piano accompaniment (piano) with a triplet rhythm, a string trio section (violin, viola, cello) marked *molto espr.*, and a bass line. The second system also consists of three staves: a string trio section with *cresc.* markings, a piano part marked *p*, and a bass line. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, dynamics, and articulation marks.

PRZYKŁAD 4. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 91-104)

Od taktów 105-160 widoczna jest ciągła praca tematyczna, temat ulega przekształceniom i modulacjom. Jego melodia pojawia się we wszystkich głosach w całości lub fragmentach, prowadząc nieustający dialog między instrumentami, w tle triolowego ruchu akompaniamentu fortepianu. Fragment ten jest bardziej liryczny, jakby rozmarzony. Pogłębienie wyrazu brzmieniowego i kolorystycznego, Żeleński uzyskuje poprzez liczne zmiany harmoniczne, jednakże pozostając w dynamice *p* i *pp*.

Od 141 taktu ruch melodyczny i rytmiczny zaczyna przyspieszać. Ciągłe *poco a poco crescendo* oraz gradacja rytmiczna, przechodząca stopniowo z półnut w ćwierćnuty, doprowadza na przełomie zaledwie kilku taktów do unisonowego ruchu ósemkowego w trio smyczkowym w dynamice *fortissimo*. Fragment ten przesiąknięty niepokojem, zostaje nagle urwany, przechodząc w epilog (t. 161-188). Rozpoczyna go nuta stała w dynamice *pianissimo*.

PRZYKŁAD 5. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (T. 150-162)

Następuje uspokojenie zarówno dynamiczne, jak i agogiczne. Jednostajny rytm ćwierćnutowy nuty pedałowej w fortepianie (t. 161-184) i długie nuty w smyczkach grane *dolce*, powoli zamierające, zamykają epilog nutą stałą we wszystkich głosach. Tym sposobem wracamy do tematu pierwszego. Cała ekspozycja zostaje powtórzona.

Przetworzenie rozpoczynające się w taktie 189 trwa do taktu 340. Można je podzielić na trzy zasadnicze części. Pierwsza z nich (t. 189-233) nawiązuje do materiału motywicznego początku ekspozycji. Rozpoczyna je melodia tematu pierwszego w tonacji c-moll. Zmiana tonacji następuje niezauważalnie, gdyż *unisono* kończące ekspozycję w smyczkach, przeprowadza modulację z tonacji b-moll do c-moll⁴⁹. Temat ten zostaje wydłużony i rozszerzony progresywnie, wprowadzając kolejną zmianę tonacji na a-moll (t. 189-203). Krótki łącznik (t. 203-208) oparty na triolowym akompaniamencie fortepianu i fragmencie pierwszego tematu w smyczkach, wprowadza w taktie 209 motyw ósemkowy znany z taktu 27 ekspozycji.

⁴⁹ Nutą stałą c, będącą II stopniem tonacji b-moll, przechodzi w sposób niezauważalny poprzez ligaturę w nową tonację, stając się dźwiękiem tonicznym tonacji c-moll.

Cały odcinek opiera się na opracowaniu początkowej frazy tematu pierwszego w tonacji fis-moll (t. 213) i d-moll (t. 225). Zakończenie pierwszej części przetworzenia wprowadza w 229 takcie, czterotaktowy fragment, oparty na melodii tematu drugiego w tonacji A-dur.

PRZYKŁAD 6. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 229-234)

Druga część przetworzenia (t. 233-261) jest powtórzeniem pierwszej części. Tym razem pojawia się w tonacji h-moll a zakończenie fragmentu drugiego tematu (t. 257) przedstawione zostaje w tonacji D-dur.

Trzeci odcinek przetworzenia (t. 261) – najdłuższy – sięga aż do 317 taktu. Oparty jest na pracy motywicznej pierwszej frazy tematu pierwszego. Ciągła imitacja motywów przeplatana pomiędzy instrumentami przechodzi od tonacji e-moll (t. 267) do f-moll (t. 281). Te krótkie modulujące motywy doprowadzają do łącznika (t. 317), który jest dosłownym powtórzeniem fragmentu z ekspozycji (t. 27-51). Żeleński potęguje emocje poprzez wprowadzenie na długim odcinku ciągłego *crescenda*, które doprowadza do kulminacji w postaci tematu pierwszego.

Temat pierwszy rozpoczynający reprzyzę (t. 341-494) pojawia się w dynamice *fortissimo*, co odróżnia go od poprzednich tematów granych w *piano*. Żeleński często używał takich zabiegów dynamicznych w celu skonstrastowania i zmiany charakteru. Ładunek emocjonalny spotęgowany jest jednoczesnym pojawianiem się tego tematu we wszystkich instrumentach i dodatkowo wzmocniony oktawami w partii fortepianu.

PRZYKŁAD 7. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 341-348)

Przepojony energią temat w *fortissimo* pojawia się tylko w ośmiotaktowym fragmencie, bezpośrednio przechodząc w łącznik, który powtórzony z ekspozycji w niezmienionej formie, doprowadza do tematu drugiego (t. 378).

W reprzyzie temat drugi pojawia się w tonacji c-moll (tonacja zasadnicza) i zostaje rozszerzony o snucie motywiczne, oparte na lirycznym dialogu pomiędzy fortepianem a smyczkami.

The image displays two systems of musical notation, labeled 14 and 15. System 14 (measures 14-15) features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *ff*. The strings play a rhythmic accompaniment. System 15 (measures 16-17) shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *p*. The strings play a rhythmic accompaniment. The score is in C minor and features a dialogue between piano and strings.

PRZYKŁAD 8. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 443-458)

Ciągłe modulacje doprowadzają do zmiany tempa *poco piu mosso* (t. 477-494). Fragment ten jest reminiscencją tematu pierwszego, posiada jednak dużo większy ładunek emocjonalny. Pojawiają się zdwojenia w smyczkach, masywne akordy w fortepianie, które poprzez dynamikę *fortissimo* i chromatyczny ruch opadający tworzą fragment pełen napięcia harmonicznego. Zastosowana przez Żeleńskiego technika kompozytorska wprawia słuchacza w stan niepokoju. Ta kaskada dźwięków zostaje nagle zerwana, w charakterystyczny dla kompozytora sposób (podobnie jak w ekspozycji) doprowadzając do kody.

Poco più mosso.

Poco più mosso.

PRZYKŁAD 9. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 477-486)

Koda wraca do *tempo primo* (t.495). Jej cechą charakterystyczną jest stała nuta w fortepianie w ostinatowym, ćwierćnutowym ruchu. Oparta jest na motywie pierwszego tematu, co jest częstym zjawiskiem w kodach. Ciągła dynamika *pianissimo*, spowolniony ruch rytmiczny oparty na półnutach i całych nutach w smyczkach przywołuje skojarzenie sennego wspomnienia.

W 519 takcie krótki zryw dynamiczny i rytmiczny z sugestią kompozytora gry *strepitoso* (hałaśliwie) kończy utwór na stałej nucie w całym zespole. Powtórzony końcowy akord od dynamiki *fortissimo* do *pianissimo* przypomina bicie dzwonu, kończąc tym samym pierwszą część.

strep.

ff

strep.

strep.

cresc.

ff

dim.

ff

dim.

ff

dim.

ff

p

pp

PRZYKŁAD 10. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 519-535)

Część druga – Romanza - tempo *Andante sostenuto*.

Budowa przeniknięta formą sonatową

- **Ekspozycja:** takty 1 - 79
- 1 temat: takty 1 - 37 - A+A₁ (17-24) + A₂ (25-37)
- łącznik: takty 38 - 47
- 2 temat: takty 48 - 78 - B
- **Rodzaj przetworzenia:** takty 79 - 105 - C
- **Forma reprzyzy:** takty 106 - 179
- 1 temat: takty 106 - 142 - A₁
- łącznik: takty 143 - 160
- 1 temat + koda: takty 161 - 179 - A

Część druga utrzymana jest w tempie *andante sostenuto* i metrum 3/4. Kontrastuje z częścią pierwszą pod względem wyrazowym, wprowadzając pewien rodzaj ukojenia. Sama tonacja durowa – As, nadaje jej bardziej refleksyjny nastrój. Jest to tylko chwilowe odczucie, gdyż stopniowe zagęszczanie faktury w kolejnych odcinkach ukazuje szeroką paletę emocji.

Pierwszy temat Romanzy (t. 1-37) ma charakter pieśni. Liryczną kantylenę – *molto cantabile* wprowadza wiolonczela.

Andante sostenuto.

molto cantabile

p

molto espr.

Andante sostenuto.

simile

p

PRZYKŁAD 11. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 1-8)

Śpiewność melodii oraz jej poetyckość przywołuje na myśl nokturnowy styl Chopina. Szesnastotaktowy temat zbudowany jest z dwóch ósmiotaktowych okresów: 8+8. O charakterze wokalnym tego tematu decyduje również akompaniament fortepianowy, oparty na melodyce akordowej.

Andante sostenuto.

simile

p

PRZYKŁAD 12. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 1-8)

Pełen zadumy, śpiewny temat w partii wiolonczeli, przejmują od siedemnastego taktu w dialogu altówka ze skrzypcami. Fraza tematu jest podzielona pomiędzy instrumenty. W temacie A1 (t. 17-24) zmienia się energetyka melodyczna fortepianu z akordowej na rozłożony *arpeggiowy* akompaniament w postaci wariacji szesnastkowej, wprowadzając większą ruchliwość.

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four systems of staves. The first system shows the violin and viola parts with a piano part. The second system shows the cello and piano parts. The third system shows the violin and viola parts. The fourth system shows the cello and piano parts. The piano part is characterized by a sixteenth-note arpeggiated accompaniment.

PRZYKŁAD 13. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 17-24)

W trzecim fragmencie pierwszego tematu – A2 (t. 25-37) pojawia się nowy motyw w smyczkach, z gęstym ruchem sekundowym w altówce i wiolonczeli. Akompaniament fortepianu również zostaje wzbogacony w partii lewej ręki chromatyką, przy niezmienionym ruchu szesnastkowym prawej ręki. Zabieg ten potęguje dramatyzm, który w pełni rozwinie się w części B (48 t.). *Molto espressivo i crescendo*, charakteryzujące fragment A1 kończy pasaż As-dur w fortepianie wprowadzając łącznik (t. 38-47).

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four systems of staves. The first system shows the violin and viola parts with a piano part. The second system shows the cello and piano parts. The third system shows the violin and viola parts. The fourth system shows the cello and piano parts. The piano part is characterized by a chromatic accompaniment in the left hand and a sixteenth-note arpeggiated accompaniment in the right hand.

PRZYKŁAD 14. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 38-44)

Łącznik rozpoczyna *unisono* altówki i wiolonczeli w dynamice *forte*. Szesnastkowa melodia przechodząca przez wszystkie instrumenty zespołu nadaje łącznikowi kanoniczny charakter. Stopniowe zagęszczenie faktury poprzez kolejne dodawanie głosów oraz wprowadzenie rytmu trzydziestodwojek *crescendo* przygotowuje rozpoczęcie części B charakteryzującej się żywszym temperamentem.

Drugi temat (t. 48-78) poprzez oznaczenie gry *con moto*, dynamikę *fortissimo*, gęstą fakturę akompaniamentu fortepianu silnie kontrastuje z tematem pierwszym – jest bardziej rytmiczny. W partii fortepianu zmienia się styl narracji, pojawiają się repetowane triole w górnym rejestrze, stanowiącym podporę harmoniczną dla melodii prowadzonej przez skrzypce. Bohaterski temat zdominowany zostaje przez rytm punktowany.



PRZYKŁAD 15. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL OP. 61* (T. 47-52)

Cechą charakterystyczną tego fragmentu jest dialog dwóch melodii: melodii drugiego tematu przeplatanej motywami łącznika. Wanda Michalska w swojej pracy zauważa podobieństwo melodyczne tego tematu z lirycznym epizodem w pierwszej części koncertu f-moll Fryderyka Chopina.⁵⁰



PRZYKŁAD 16. FRYDERYK CHOPIN – *KONCERT F-MOLL OP. 21 CZ. 1* (TAKTY 82-86)

Podobieństwo to spotęgowane jest przez tę samą tonację f-moll w obu przedstawionych fragmentach.



PRZYKŁAD 17. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL OP. 61* (T. 47-51)

Kulminacja tematu pojawia się w 58 takcie. Zostaje zdominowana przez fortepian w dynamice *fortissimo*. Posiada również bogatszą harmonizację. Temat ukazany w partii prawej ręki w fakturze akordowej rozbrzmiewa na tle oktawowej melodii łącznika w lewej ręce. Pojawiające się zdwojenia w trio smyczkowym powodują, że cały ten temat przybiera charakter heroiczny.

⁵⁰ W. Michalska (1937), *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego*, wydane drukiem (niepublikowana praca magisterska), Kraków, UJ Wydział Muzykologii, s. 56.

PRZYKŁAD 18. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 58-60)

Nagromadzona energia wyładowuje się w modulacyjnej sekwencji, przechodząc przez tonacje: f-moll, Des-dur, A-dur, E-dur, by skończyć w tonacji D-dur. Nad partią fortepianu, trio smyczkowe prowadzi dialog, wprowadzając przeplatane fragmenty tematu drugiego z melodią łącznika. W całym tym fragmencie motywy łącznika słyszalne są we wszystkich instrumentach zespołu. Po burzliwym, pełnym napięć fragmencie następuje wyciszenie w partii fortepianu w dynamice *pianissimo armonioso*. Owe spowolnienie podkreśla zmiana rytmu, przechodzącego z szesnastek w ósemki i ćwierćnoty, a sugestia kompozytora gry *sostenuto* daje słuchaczowi chwilę wytchnienia. Ciekawym zabiegiem w tym fragmencie jest zmiana enharmoniczna wprowadzająca nas z tonacji krzyżykowej w tonację bemolową.

PRZYKŁAD 19. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 74-78)

W 80 takcie powracamy do tempa pierwszego z dopiskiem od kompozytora *molto tranquillo*, jest to część C pełniąca rolę przetworzenia. Fragment ten, składa się z dwóch odcinków: pierwszego (t. 80-90) i drugiego (t. 91-105). Oba te fragmenty operują odcinkami melodii z tematu pierwszego. W pierwszej części dominującą rolę przejmuje fortepian. Na tle delikatnych trzydziestodwójkowych pasaży wyłania się melodia tematu, grana w piątym palcu prawej ręki, aby w takcie 82 stać się bardziej niezależną od akompaniamentu. Cały temat powinien być grany bardzo delikatnie – *dolce* z bardzo uwydatnioną melodią (sugestia kompozytora: *la melodia ben prononziato*). Smyczki w tym odcinku, ukazują nieśmiało w dynamice *pianissimo* krótkie fragmenty tematu.

The image displays two systems of musical notation. The first system, for strings, is marked 'Tempo I, molto tranquillo.' and 'pp'. It shows a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system, for piano and strings, is marked 'Tempo I, molto tranquillo. la melodia ben prononziato' and 'dolce con Ped.'. It features a complex, arpeggiated piano accompaniment and a melodic line in the right hand. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamics, such as *crescendo sempre e stringendo*.

PRZYKŁAD 20. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 80-83)

Poprzez liczne modulacje przechodzimy do drugiego odcinka przetworzenia. Krótkie *stringendo* (t. 89) oraz motywy znane z części B wprowadzają kolejne ożywienie. Zmieniają się relacje pomiędzy instrumentami. Ekspansja melodyczna przenosi się do smyczków. Fragment tematu pierwszego ukazuje się w partii skrzypiec przy wtórującym mu w kontrapunkcie unisonie altówki i wiolonczeli. Jest to melodia znana z łącznika. W fortepianie pojawia się akompaniament znany z drugiego tematu. Drugi odcinek przetworzenia jest także bardziej burzliwy niż pierwszy, nie tylko przez zmianę akompaniamentu, ale także przez prowadzone przez kompozytora *crescendo sempre e stringendo*. Widoczna jest zmiana dynamiki w smyczkach z *pianissimo* poprzedniego odcinka na *forte*. To chwilowe wzburzenie, zaledwie sześciotaktowe, kompozytor uspokaja *ritenuto* oraz tempem *molto tranquillo*. Podobnie jak w zakończeniu części B, Żeleński wprowadza spowolnienie nie tylko agogiczne, ale także rytmiczne. Dotyczy to akompaniamentu fortepianu, który przybiera arpeggiowy charakter. Cała ta część, stosując wyraźną technikę przetworzeniową, rozбивa materiał na motywy, fragmenty i opracowuje je imitacyjnie i dialogowo.

Repryza (t. 106-179) rozpoczyna się tematem fortepianu przy kontrapunktujących motywach łącznika w partii smyczków. Porównując fragment ten do ekspozycji, akompaniamencie fortepianu przejmuje całkowicie lewa ręka, a melodia grana wcześniej przez wiolonczelę pojawia się w prawej ręce w oktawach. Ważne jest, aby melodia prawej ręki była jak najbardziej zbliżona do płynnej, wiolonczelowej kantyleny. Fragment ten grany *cantabile e sonore* jest jeszcze bardziej natchniony.



PRZYKŁAD 21. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 106-109)

Od 122 taktu smyczki przejmują temat grając w unisonie *molto cantabile*, przy akompaniamencie fortepianu znanym nam z części C. Następuje tu jednak lekka zmiana w dynamice. Poprzedni odcinek grany *pianissimo dolce* zostaje zastąpiony oznaczeniem *sonore* (dźwięcznie). Cały fragment nie wprowadza żadnych zmian charakteru, przechodząc płynnie w łącznik (t. 143). Jego pierwsze takty ukazane są w niezmienionej formie aż do wejścia fortepianu (t. 149), gdzie zostaje opracowany. Koda (t. 161) opiera się na motywach z pierwszego tematu, w ciągłej imitacji pomiędzy głosami wszystkich instrumentów.



PRZYKŁAD 22. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 161-168)

Charakterystyczna jest tu nuta stała w lewej ręce fortepianu. Romanza kończy się uspokojeniem wszystkich głosów, schodząc do dynamiki *ppp*. W kodzie Żeleński ogranicza się jedynie do fragmentów tematycznych. W tej kombinacji motywów głównych, ich skracaniu i przetwarzaniu dopatrywać się możemy wpływów Brahmsa.⁵¹ Romanza to część o niezwykłej głębi i romantycznym nastroju. Nietrudno jest zatem uznać ją za jedną z najpiękniejszych części kantylenowych, przepełnioną liryzmem tak bardzo charakterystycznym dla pieśni Żeleńskiego.

⁵¹ Przykłady kombinacji motywów głównych, ich skracania i przetwarzania możemy odnaleźć w muzyce kameralnej J. Brahmsa, m.in. w kwartecie fort. c-moll op. 60. oraz kwintecie fortepianowym f-moll op. 34.

Część trzecia – *Intermezzo* - tempo *Allegretto*.

Forma: rondo

- a - takty: 1-18
- łącznik - takty: 19-30
- b - takty: 31-52
- a+(łącznik) - takty: 53-81 (70-81)
- c - takty: 82-137
- a+(łącznik) - takty: 138-164 (153-164)
- d - takty: 165-210
- a+(łącznik) - takty: 211-234 (218-228)
- koda - takty: 235-253

Jest to część o najbardziej tanecznym i ludowym charakterze, napisana w formie ronda: a,b,a,c,a,d,a + koda oparta na materiale d. W tempie *allegretto* i metrum 3/4.

Po akordzie neapolitańskim w trio smyczkowym, fortepian wprowadza temat nawiązujący do koncertu Władysława Żeleńskiego op. 60, napisanego w tym samym roku co kwartet.



PRZYKŁAD 23. W. ŻELEŃSKI – KONCERT FORTEPIANOWY ES-DUR OP. 60 (T. 11-17)

Musical score for Example 24, showing a piano introduction in 3/4 time. The score is in C minor and features a Neapolitan chord (F major) in the right hand. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* (forte). The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score includes markings for *pizz.* (pizzicato) for the strings and *poco cresc.* (poco crescendo) for the piano.

PRZYKŁAD 24. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 1-8)

Pierwszy odcinek A liczy 18 taktów i w zdecydowanej części ukazany zostaje przez partię fortepianu. Rytm punktowany, zmienna artykulacja, ciekawe współbrzmienia oraz akcenty na słabych częściach taktu nadają jej taneczny i ludowy charakter, przypominający mazura. Owa ludowość zostaje wzmocniona w kolejnych taktach burdonową kwintą w skrzypcach i nutą stałą g w partii wiolonczeli. Na tym tle altówka wprowadza charakterystyczne akcentowane tryle.

PRZYKŁAD 25. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 9-14)

Od 19 taktu pojawia się łącznik, który wprowadza bardzo ciekawe harmoniczne współbrzmienia w fortepianie, grane na przemian *forte* i *piano* w figlarnym charakterze. Zmiany dynamiczne fortepianu podkreśla trio smyczkowe, grając jednocześnie akcentowane *arco* w dynamice *forte* i *pizzicato* w *piano*.

PRZYKŁAD 26. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 21-24)

Aby uzyskać wspomnianą figlarność, kompozytor zaleca grać tę figurację *leggiero*. Łącznik kończy się kadencją w g-moll, wprowadzając nowy odcinek B (t. 31-52). Epizod ten kontrastuje z tematem w części A pod względem rytmicznym, jak również swym imitacyjnym opracowaniem. Melodia prowadzona przez skrzypce zyskuje szeroką kantylenę.

Ekspansja melodyczna przechodzi do trio smyczkowego. Dialog smyczków, pojawiający się w szeregu odcinków imitacyjnych, oparty jest na harmonicznym akompaniamencie fortepianu. Wspomniane *leggiero* akompaniamentu kontrastuje z kantylenowym *espressivo* smyczków. Początkowo Żeleński wprowadza w akompaniamencie charakter taneczny. Uzyskuje go przez artykulację i rytm: pauza ósemkowa, dwie szesnastki, ósemka, grane *legato* oraz ósemka *staccato* z oparciem na trzecią, ćwierćnutową, słabą miarę w taktie. Świadczy to po raz kolejny o ludowym charakterze utworu, nawiązując w ten sposób do tańców polskich.

PRZYKŁAD 27. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL OP. 61* (T. 35-42)

W 41 taktie zmienia się narracja akompaniamentu. Triolowe, *arpeggiowe* pasaże fortepianu nadają temu odcinkowi większą potoczność. Cechą charakterystyczną całego odcinka B jest gradacja dynamiczna wynikająca z kolejno wprowadzanych partii instrumentów smyczkowych, od najwyższego rejestru do najniższego. Odcinek ten osiąga kulminację w rozłożonych pasażach, opartych na akordzie neapolitańskim, tworząc przestrzeń dla odcinka A. Pasaż ten jest reminiscencją pierwszych taktów Ballady g-moll Fryderyka Chopina.

PRZYKŁAD 28. FRYDERYK CHOPIN – *BALLADA G-MOLL OP. 23* (TAKTY 1-3)

PRZYKŁAD 29. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 51-53)

Powrót odcinka A (t. 53-81) oraz pojawiającego się po nim łącznika nie wprowadzają znaczących zmian w porównaniu do pierwszego fragmentu. Zmiana ta widoczna jest jedynie w partii altówki, która imituje melodię fortepianu.

W epizodzie C (t. 82-137) następuje zmiana tonacji na Es-dur. Melodia o budowie ósmiotaktowego okresu dzieli poprzednik i następnik między trio smyczkowe i fortepian. Zostaje ona kilkukrotnie powtórzona progresywnie.

PRZYKŁAD 30. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 82-90)

Progresja przechodzi przez różne tonacje począwszy od Es-dur, B-dur, Des-dur, aby wrócić z powrotem do Es-dur. Od 110 taktu temat w całości przechodzi do partii fortepianu, a akordowa faktura w melodii podkreśla kulminacyjny charakter tego odcinka.

Dynamika forte, zagęszczenie faktury oraz progresja doprowadza do punktu kulminacyjnego, który zostaje wyciszony w 117 takcie nutą stałą w trio smyczkowym i płynnie opadającą melodią *diminuendo* w fortepianie.

PRZYKŁAD 31. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 110-122)

Ruch ósemkowy inicjowany przez fortepian w sposób imitacyjny przechodzi do skrzypiec i altówki, sugerując zamknięcie odcinka C. Kompozytor jednak od 126 taktu po raz kolejny ukazuje ruch ósemkowy w fortepianie, który poprzez *crescendo*, płynnie przechodzi w akord neapolitański *fortissimo* znany z odcinka B. Nagła zmiana dynamiki (t. 147) przynosi powtórzenie epizodu A (t. 138-164). Fragment ten ukazany zostaje w niezmienionej formie.

Odcinek D (t. 165-210) pojawia się wraz ze zmianą faktury w trio smyczkowym. Figuracje szesnastkowe trio smyczkowego, kontrpunktują z dwutaktowym motywem w partii fortepianu, po czym następuje zmiana – kontrpunkt przechodzi do fortepianu, a dwutaktowy motyw realizują skrzypce. Dzięki takim zabiegom Żeleński uzyskuje ciekawe zmiany barwowe.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is Violin I, the middle is Violin II, and the bottom is Piano. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: 'arco' and 'legg.' (leggiero) for the violins, and 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano) for the piano. The piano part features a steady sixteenth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

PRZYKŁAD 32. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (T. 165-169)

Charakterystyczna w tej części jest stała nuta w wiolonczeli – tremolo, oparta na kwincie G-D. Odcinek D składa się z dwóch fragmentów: pierwszy, opisany wyżej, obejmujący takty 165-182 w tonacji G-dur i drugi, będący rodzajem przetworzenia tematu odcinka D. Modulacje przechodzą przez kolejne tonacje D-dur, C-dur, F-dur, B-dur i c-moll, wtapiając się płynnie w łącznik (t. 200). Dostrzegalnym elementem tego odcinka jest nuta pedałowa w lewej ręce partii fortepianu. Nieprzerwany ruch szesnastkowy, przechodzący pomiędzy instrumentami, nadaje płynności i lekkości temu fragmentowi.

W 210 takcie ponownie wraca odcinek A (t. 210-234), ale tym razem skrócony o pierwsze 10 taktów. Fragment ten również odznacza się delikatnymi zmianami. Całe trio smyczkowe w początkowym fragmencie (t. 210-214) opiera się na nucie stałej: w skrzypcach są to zdwojenia oktawowo nuty d², w altówce – burdonowa kwinta a w wiolonczeli – stała nuta g. Ostatnie wejście sekcji A stanowi zwiewną reminiscencję wcześniejszych odcinków, wprowadzając dynamikę *pianissimo* i *sempre leggiero*.

Całość „Intermezzo” kończy się kodą, opartą na motywach odcinka D (t. 235-253). Przechodząc z tonacji g-moll do G-dur, nadaje jej tym samym bardziej pogodny nastrój. Motyw dwutaktowy w partii fortepianu pojawia się w kontrapunkcie do tria smyczkowego, a w partii wiolonczeli niezmiennie pojawia się nuta stała g, która przechodzi do basu fortepianu. Delikatna, unosząca się melodia *leggierissimo*, o impresjonistycznym charakterze, kończy trzecią część kwartetu.

Część czwarta – *Finale* – tempo *Allegro appassionato*.

Forma: Allegro sonatowe

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| Ekspozycja: | takty 1 - 138 |
| • wstęp: | takty 1 - 4 |
| • 1 temat: | takty 5 - 46 |
| • łącznik: | takty 47 - 68 |
| • 2 temat: | takty 69 - 106 |
| • łącznik | takty 107 - 116 |
| • epilog | takty 117 - 138 |
|
 | |
| • Przetworzenie: | takty 139 - 170 |
| • łącznik: | takty 163 - 170 |
| • pozorna reprzyza | takty 171 - 184 |
|
 | |
| • Reprzyza: | takty 184 - 258 |
| • 1 temat: | takty 184 - 201 |
| • łącznik: | takty 201 - 216 |
| • 2 temat: | takty 217 - 258 |
| • koda reprzyzy: | takty 259 - 285 |
| • koda całości: | takty 286 - 317 |

Część czwarta jest napisana w tonacji c-moll, w tempie *allegro appassionato* i metrum 12/8. Jest to najbardziej burzliwa część z całego kwartetu, a jej motoryczny charakter przywodzi na myśl formę toccatową. Cechą charakterystyczną linii melodycznej jest jej energetyka i zagęszczenie fakturalne. Pojawiają się duże napięcia emocjonalne, wprowadzone zostają również fugata. Początek finału napisany jest w duchu ostatniej części Sonaty b-moll Fryderyka Chopina. Podobieństwo między tymi utworami widoczne jest w przebiegu triolowym. Zarówno u Żeleńskiego, jak i u Chopina pisane są one po cztery grupy. Żeleński zapisuje w takcie 12/8, Chopin zaś, jako *alla breve*.



PRZYKŁAD 33. FRYDERYK CHOPIN – II SONATA B-MOLL OP. 35 (t. 1-4)

Allegro appassionato.

Allegro appassionato.

PRZYKŁAD 34. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 1-3)

Temat pierwszy, poprzedzony pięciotaktowym wstępem, nawiązuje do pierwszej części kwartetu. Podobieństwo widoczne jest zarówno w zastosowaniu krótkiego wstępu, jak również w planie melodycznym, poprzez wprowadzenie kroku półtatonowego (skala cygańska). Związek między skrajnymi częściami kwartetu spina formę cykliczną utworu, dla której cechą charakterystyczną jest wykorzystywanie tych samych motywów w całej formie. Ta tendencja wychodzi poza klasyczne normy, rozwija się u romantyków, a Żeleński zetknął się z nią, przebijając za granicą.⁵²

Podstawę dla tematu stanowi fortepian, którego motoryczna partia tworzy podporę kontrapunktyczną dla rozwijającego się w trio smyczkowym tematu. Selektywne triole w dynamice *forte* w partii fortepianu i *fortissimo* w smyczkach, wraz z pojawieniem się tematu schodzą do dynamiki *piano* w nieustającym, motorycznym akompaniamencie fortepianu. Pierwszy temat pojawia się w piątym takcie w skrzypcach w kontraście dynamicznym do wstępu. Pierwszy motyw (t. 5-7) złożony z seksty, zmniejszonej kwarty, rozwiązując się na opóźnioną prymę, jest często spotykanym zjawiskiem muzyki romantycznej.⁵³

⁵² D. Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996, pod hasłem J. Brahms, utwory kameralne na zespoły smyczkowe s. 137 oraz R. Schumann – kwartet fortepianowy Es-durop. 47, s. 546.

⁵³ Zabiegi takie widoczne są m.in. w głównym temacie koncertu fortepianowego g-moll op. 20, J. Wieniawskiego.

PRZYKŁAD 35. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 1-11)

W temacie pojawia się również charakterystyczny zwrot: przejście ze zwiększonej kwarty *fis* przez II stopień na naturalną kwartę *f* w partii skrzypiec (t. 9-10). Altówka i wiolonczela kontrapunktują w ruchu chromatycznym. Od 14. taktu fortepian rozpoczyna dialog ze smyczkami. Naprzemienna rozmowa fortepianowych triol z ćwierćnutami w smyczkach wprowadza zarówno zmiany dynamiczne, jak i fakturalne na krótkich odcinkach cztero- i dwu taktowych. Fragment ten ukazuje pracę motywiczną poprzez wariację akompaniamentu oraz pojawiające się krótkie motywy tematyczne w partii fortepianu (t. 26,28). Wraz z wejściem tematu w 30. taktie, zasadniczo zmieniają się relacje pomiędzy instrumentami, fortepian przejmuje funkcje prowadzenia tematu w oktawach, natomiast smyczki – funkcję triolowego akompaniamentu.

PRZYKŁAD 36. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 30-34)

Od 34. taktu skrzypce prowadzą wspólną melodię z fortepianem przy kontrapunktycznym ruchu sekundowym altówki i wiolonczeli. Nieustający ruch ósemkowy nadaje temu fragmentowi niezwyklej potoczności. Mimo emocjonalnego napięcia i dużej motoryki, za wyjątkiem krótkich odcinków *forte*, fragment ten utrzymany jest w dynamice *piano*. Całość grupy tematu pierwszego domyka *crescendo*, które przygotowuje wejście łącznika (t. 47).

Następuje tutaj zagęszczenie faktury, triolowy akompaniament przechodzi do trio i poprzez jednoczesne pojawianie się we wszystkich instrumentach smyczkowych zostaje podkreślony mocnym, akordowym brzmieniem fortepianu. Dynamika *fortissimo*, masywne akordy o sekundowym ruchu opadającym w fortepianie nadają temu fragmentowi dramatyzmu. Jest to pierwsza znacząca kulminacja w tej części.

PRZYKŁAD 37. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL OP. 61* (t. 47-52)

Od 53. taktu pojawia się w fortepianie akompaniament znany z początku finału, z charakterystyczną kwartą zwiększoną. Pomimo zmiany faktury, kompozytor sugeruje utrzymanie napięcia emocjonalnego poprzez niezmienną dynamikę *fortissimo* i dodatkową sugestią gry *impetuoso*. Zakończenie łącznika w tym jakże emocjonalnym pędzie urywa się na rozłożonym akordzie zmniejszonym w partii fortepianu, wprowadzając w tempo *alla breve* (t. 59). Temat drugi poprzedzony jest dziesięciotaktowym wstępem (t. 59-68). Energiczne oktawy fortepianu w artykulacji *staccato* prowadzą dialog z trio smyczkowym. Opadająca dynamika, sugestia gry *leggero*, zmiana artykulacji *staccato* na *legato* oraz długie nuty w smyczkach uspokajają charakter części. Sielski nastrój zostaje podkreślony poprzez zmianę metrum i rytmu z triolowego na dwójkowy.

Temat drugi (t. 69-92) silnie kontrastuje z tematem pierwszym zarówno rytmicznie, jak i artykulacyjnie i ma charakter fugata. W odróżnieniu od łącznika granego *impetuoso*, temat pojawia się *leggero e staccato* i zostaje wprowadzony przez partię fortepianu w unisonie w tonacji Es-dur.



PRZYKŁAD 38. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 69-77)

Główny motyw tematyczny pojawia się jedynie w partii fortepianu i wiolonczeli. W całym odcinku temat fugata zostaje opracowany imitacyjnie. Pojawia się rytm triolowy, będący reminiscencją pierwszego tematu. Na tle tematu w partii fortepianu, trio smyczkowe kontrapunktuje swobodnie, nieco imitacyjnie, w kontraście do fortepianu, *molto espressivo*. W 87. takcie temat przechodzi do wiolonczeli. Ważne jest, aby ten temat artykulacyjnie brzmiał tak samo jak w fortepianie. Po raz ostatni temat fugata, ukazują lewa ręka fortepianu w fakturze oktawaowej (t. 103). Takt 107 przynosi motywy pierwszego tematu, rozpoczynając tym samym łącznik (t. 107-116). Zmienia się charakter. Dynamika *forte* i *fortissimo* oraz rytm triolowy wprowadzają dramatyzm. Ponownie pojawia się ludowy charakter, poprzez zastosowanie 2< (t. 111-112) Początkowy dialog fortepianu z trio nabiera rozpędu, narastająca dynamika kończy łącznik szaleńczym pędem wszystkich instrumentów w unisonie. Takt 117 zmienia nastrój, wprowadzając spokojny fragment, otwierający epilog (t. 117-138). Akompaniament fortepianu – z charakterystyczną dla techniki kompozytorskiej Żeleńskiego – kwintową nutą stałą w lewej ręce Es-B, przeplata motywy pierwszego i drugiego tematu. Co ciekawe, Żeleński wykorzystuje nutę stałą opartą na tonice praktycznie przez cały epilog.

Przetworzenie (t. 139-170) jest dość szeroko rozwinięte i rozpoczyna się opracowaniem drugiego tematu. Wprowadzony przez fortepian temat drugi, w sposób imitacyjny przechodzi przez wszystkie instrumenty, rozpoczynając od altówki, skrzypiec, by skończyć na wiolonczeli.



PRZYKŁAD 39. W. ŻELEŃSKI – *KWARTET C-MOLL* OP. 61 (t. 139-146)

Najciekawszy odcinek (t. 147-162) motywiczenie oparty jest na obu tematach ekspozycji, które pojawiają się naprzemiennie w imitacyjnym dialogu. Należy zwrócić uwagę w całym kanonicznym fragmencie na wzajemną synergię pomiędzy wszystkimi członkami zespołu. Całość partii, wzmocniona przesunięciem akcentu na słabą część taktu poprzez *crescendo poco a poco*, daje poczucie większego dramatyizmu w porównaniu z poprzedzającym go epilogiem.

The image displays a musical score for a quartet in C minor, Op. 61, measures 147-157. It is divided into two systems. The first system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment for the right and left hands. The vocal parts are marked with dynamics like *p* and *sf*. The piano accompaniment includes triplets and various rhythmic patterns. The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal staves marked *poco a poco cresc.* and the piano accompaniment marked *poco a poco cresc.* and *sf*.

PRZYKŁAD 40. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 147-157)

Nagromadzenie energii w 163 takcie doprowadza do kulminacji, która zostaje rozładowana ciągiem progresji opadających motywów w fortepianie, a także uspakajana stopniowo dynamicznie, artykulacyjnie i rytmicznie w trio smyczkowym. Początkowe triole smyczków w dynamice *forte* (t. 163 i 165) przechodzą w ćwierćnuty *pizzicato* i *leggero* (t. 168 i 170).

Repryzę ponownie (t. 171). rozpoczyna akompaniament triolowy fortepianu w dynamice *pianissimo*. W smyczkach pojawiają się w sposób imitacyjny motywy pierwszego tematu. Skrzypce dialogują z duetem altówka-wiolonczela. Żeleński dokonuje koncentracji krótkich motywów pierwszego tematu na dość długim odcinku (t. 172-181). Należy zwrócić uwagę na fakt, że repryza nie wprowadza powtórzenia ekspozycji, ale od samego początku kompozytor przetwarza motyw pierwszego tematu. Stąd można wyciągnąć wniosek, że mamy do czynienia z pozorną repryzą.

PRZYKŁAD 41. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (T. 172-181)

Długi odcinek imitacyjny (charakterystyczny dla twórczości kompozytora) utrzymany jest w pełnym napięciu dynamicznym. Dynamika powinna być rozwijana na przestrzeni całej pozornej repryzy od *pianissimo* do *fortissimo*. Stwarza to efekt „kłótni instrumentów”.

Takt 184 przynosi repryzę rzeczywistą. Interesującym zabiegiem jest wprowadzenie tematu repryzy przez kadencję plagalną (fis, a, c, es), jako subdominanta alterowana (t. 179-183) rozwiązująca się na tonikę c-moll.

Repryza (t. 184-258) pojawia się z niewielkimi zmianami w stosunku do ekspozycji. Zostaje tutaj skrócony łącznik a drugi temat uwidacznia się w tonacji C-dur (w ekspozycji w Es-dur). Pojawiają się również zabiegi kolorystyczne, takie jak przeniesienie tematu do innego instrumentu, niemające większego wpływu na budowę formalną repryzy.

Koda repryzy pojawia się w 259 takcie i oparta jest na motywach pierwszego tematu w ciągłym imitacyjno-dialogowym opracowaniu. Motywy te mieszają się z odcinkami triolowymi. Jest to kolejny fragment, który na przestrzeni zaledwie kilku taktów przechodzi przez dynamikę *piano* do *fortissimo*. Ciągłe napięcie dynamiczne, modulacje, chromatyka w akordach fortepianu oraz nieprzerwany dialog pomiędzy instrumentami doprowadza do burzliwej kulminacji opartej na triolowym motywie granym *impetuoso*. Mimo zachowanego motywu rytmicznego, napięcie dynamiczne powoli opada, aby całkowicie wygasnąć na unisonowej stałej nucie w trio smyczkowym. Fragment ten doprowadza do kody całości granej w dynamice *pianissimo*.

The image displays a musical score for a quartet in C minor, Op. 61, measures 184-258. The score is arranged in three systems. The first system shows the beginning of the reprise with a key signature of two flats and a common time signature. The second system features a piano part marked 'impetuoso' with a dynamic of 'p'. The third system shows the music fading out with a 'dimin.' marking and a final dynamic of 'pp'.

Koda całości (t. 286-317) złożona jest z dwóch części: pierwszy odcinek oparty jest na materiale z kody ekspozycji. Pojawiają się tutaj charakterystyczne dla Żeleńskiego nuty stałe, a także ostinatowe figury w fortepianie. Jest to fragment, który daje chwilę wytchnienia, natomiast takt 308 przynosi ożywienie tempa *piu mosso*. Nowe tempo pojawia się w dynamice *subitoforte*, kończąc całą część w bardzo żywiołowym charakterze. *Stretta* w fortepianie grana unisono wprowadza motywy z ekspozycji, pokazując znów skalę cygańską, czyli tzw. kwartę lidyjską w półtoratonowym kroku fis-es. Zabieg ten tworzy związek finału z pierwszym tematem części pierwszej - *Allegro con brio*. Stosowanie *stretty* wykazuje wpływ Schumanna, który często wykorzystywał ją w swoich sonatach. Zakończenie w C-dur, po pełnej mroku pierwszej części, jest pozytywnym zwieńczeniem całego kwartetu.

PRZYKŁAD 43. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 308-309)

PRZYKŁAD 44. W. ŻELEŃSKI – KWARTET C-MOLL OP. 61 (t. 1-6)

Podsumowanie charakterystyki kwartetu.

W kwartecie widoczne są wpływy twórczości Johanna Brahmsa, chociażby w samym wyborze zespołu instrumentalnego, jakim jest kwartet fortepianowy, a także w gęstej fakturze, zamiłowaniu do synkop czy powadze dzieła. Jednakże największe znamiona brahmsowskiej muzyki można odnaleźć w zakorzenionej w romantycznej formie ekspresji.

Zarówno kwartet Żeleńskiego jak i kompozycje kameralne Brahmsa, mają czteroczęściową budowę. Gęsta akordowa faktura, potęża brzmienia, a także udratycznienie ekspresji nadają kwartetowi symfonicznego rozmachu. Partia fortepianowa jest wirtuozowska, pełna efektownych akordów i pasaży oraz zróżnicowana artykulacyjnie. Podobnie w instrumentach smyczkowych wyzyskiwane są zarówno możliwości techniczne instrumentów jak i ich różnice brzmieniowe. W całym kwartecie dominuje mroczny wręcz pesymistyczny nastrój przeplatany fragmentami nostalgicznymi, refleksyjnymi, oraz epizodami buntu.

- Pierwsza część o ponurym, ciemnym kolorycie, ukazuje pełną paletę uczuć i barw. Bogata w różnorodne pomysły motywiczne, jest pełna imitacji i modulacji. Przepelniona nastrojem smutku i melancholii. Okazała praca motywiczna i różnorodność fakturalna nasila często skrajne emocje. Sam pierwszy temat jest dość mroczny, po czym emocje wahają się między frustracją, tęsknotą, bólem oraz gniewem.
- Część druga obfituje w liryczne melodie tak charakterystyczne dla wokalnejszej twórczości Żeleńskiego. Wprowadza nas w piękne kantylenowe ustępy, nawiązujące do melodyki Chopina. Fascynuje subtelnością delikatnych przebiegów i różnorodnością barw. Moim zdaniem jest to najpiękniejsza z części kwartetu.
- Trzecia część jawi nam się, jako najbardziej pogodna i beztraska na tle całego kwartetu. Uwidacznia się w niej ludowy i taneczny charakter. Bogata w zmiany artykulacyjne oraz zmienność krótkich epizodów.
- Finał jest najbardziej motoryczny ze wszystkich części kwartetu w toccatowym charakterze. Pełna różnorodnych zmian fakturalnych i wyrazowych. Jasna tonacja C-dur kończąca dzieło, sprawia, iż liczne napięcia i wahania pesymistyczne znajdują pozytywne rozstrzygnięcia.

Stylistyka utworów kameralnych Władysława Żeleńskiego.

W obu utworach kameralnych pierwszą i ostatnią część cyklu stanowi forma sonatowa. Tematy główne od samego początku ewoluują, dzielą się na fragmenty, przeobrażają się i łączą w duże grupy tematyczne. Technika Żeleńskiego kształtowana jest wyraźnie przez zasady pracy przetworzeniowej i kontrapunktycznej. Melodia pełna jest imitacji, dialogów, a narracja płynnie przewija się pomiędzy wszystkimi instrumentami. Dla urozmaicenia kolorystycznego wykorzystuje różnorodną artykulację, fakturę i szeroką skalę rejestrów. Widoczne są także akcenty folklorystyczne poprzez wykorzystanie burdonowych kwint czy skali cygańskiej.

Na stylistykę muzyki kameralnej Władysława Żeleńskiego oraz kształtowanie indywidualnego stylu istotny wpływ miało zdobywanie wiedzy na zagranicznych uczelniach. Nauka u Jozefa Kreiciego w Pradze, była tak zwaną szkołą „ścisłego kontrapunktu”, opartego na zasadach Josefa Fuksa.⁵⁴ W Paryżu natomiast uczył się u Napoleona Henri Rebera, który był uczniem Antonina Reichy oraz twórcą wielu dzieł kameralnych. Sam Reber również zaliczał się do grona zagorzałych konserwatystów komponując w stylistyce „spóźnionego klasycyzmu” i demonstrując w ten sposób swoją odrębność wobec muzyki romantycznej. Zamiłowanie do muzyki dawnej wpajał mu także B. Damcki, który opracował kompletną edycję dzieł Ch. W. Glucka. Wymienione wyżej osobistości miały znaczący wpływ na estetykę i stylistykę dzieł Żeleńskiego.

Specyfiką kameralistyki polskiej, było tworzenie kompozycji opartych o klasyczną budowę cyklu sonatowego. Silna dominacja tej formy czyniła kameralistykę gatunkiem konserwatywnym. Zarówno trio E-dur op. 22, jak i kwartet c-moll op. 61 pisane były właśnie w tym duchu. Reguły, którym się podporządkowywał, Żeleński opisał w swoim podręczniku „*Harmonia oraz pierwsze zasady kompozycji*”:

*„Najbardziej zaokrąglona i zadowalająca poczucie estetyczne jest kompozycja złożona z trzech części. W zasadzie część trzecia będzie powtórzeniem pierwszej, druga zaś będzie zupełnie odrębna. Z powodu powtórzenia pierwszej myśli, w trzeciej musimy urozmaicać tą ostatnią tak pod względem rytmicznym, jako też harmonicznym”.*⁵⁵

Zamiłowanie do klasycyzmu widoczne jest także w wykorzystaniu formy scherza, jako jednej z części. Zasada wyżej opisanego kontrastu rozciąga się na różne elementy: harmonię, melodykę, fakturę akompaniamentu czy rytmikę. W formie rondo stosuje trzy- lub czterokrotny powrót tematu przeplatane epizodami, zazwyczaj zakończone kodą.

⁵⁴ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński życie i twórczość* (1837-1921), Kraków 1952, "Rocznik Krakowski", tom XXXII zeszyt 5, s. 148.

⁵⁵ W. Żeleński i G. Roguski, *Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd. 2, Warszawa 1899, s. 282.

Ta forma pojawia się zarówno w trio E-dur op. 22, ABACAB + koda, jak i w kwartecie c-moll op. 61 o budowie ABACADA + koda.

W częściach wolnych Żeleński ukazuje się jako liryk, prowadząc piękną kantylenę i właśnie w tych momentach najbardziej widoczne jest oblicze kompozytora – twórcy pieśni.

Harmonika:

Zazwyczaj nie wychodzi poza klasyczną skalę dur-moll. Prócz trójdźwięków klasycznych używa trójdźwięków septymowych, nonowych i zmniejszonych. Wykorzystuje również skalę lidyjską czy dorycką. Często stosuje akordy neapolitańskie. Dysonanse pojawiają się rzadko i zazwyczaj wynikają z opóźnień, nut przejściowych bądź z wprowadzenia głosów w sposób imitacyjny. W kadencjach nie wykazuje dużej różnorodności. Zazwyczaj opiera się na kadencji autentycznej D-T oraz plagalnej S-T. Krąg środków modulacyjnych jest również dość skąpy. Stosuje modulacje diatoniczne i chromatyczne, a także częstym środkiem modulacyjnym jest akord neapolitański. Charakterystyczne jest także zestawianie homofonii z polifonią.

Melodyka:

Melodykę zazwyczaj cechuje prostota i naturalność. Jak sugeruje Wanda Michalska, oparta jest na czterech rodzajach:

1. melodia oparta na skali,
2. melodyka trójdźwiękowa (kwartet cz. I),
3. kombinacja dwóch poprzednich melodii, których podstawą snucia, nie jest ani akord ani gama, lecz mieszają się wzajemnie,
4. melodyka ornamentalna występująca zazwyczaj w łącznikach i wariacjach.

W kompozycjach Żeleńskiego widoczna jest skłonność do polifonii, polifonizujących łączników, imitacji, kanonów i fugata. Całe tematy bywają zbudowane z jednego motywu lub frazy, powtarzanej progresywnie lub zmienianych wariacyjnie. Snucie motywiczne obejmuje progresje ukazane we wszystkich głosach. Bardzo często wykorzystuje kwartę lidyjską (kwarta zwiększona). Poprzez zastosowanie owej kwarty, tworzy się między trzecim a czwartym stopniem $2 <$, która podkreśla ludowy charakter melodyki. Ludowość pojawia się także, poprzez zastosowanie kwintowej nuty stałej – burdon. Charakterystyczne jest dzielenie tematu pomiędzy instrumenty oraz krzyżowanie głosów, w których partia wiolonczeli pojawia się ponad partią skrzypiec.

Zazwyczaj stosuje to, jako środek wyrazowy i kolorystyczny. Charakterystyczna jest dominacja głosu melodycznego na tle kontrapunktu lub akompaniamentu. Współdziałanie instrumentów ciągle się zmienia we wzajemnych relacjach. Wpływy brahmsowskie widoczne są w gęstości modulacyjnej, która zwykle prowadzi do odleglejszych tonacji.

Zestawienie akordu tercjowo pokrewnych np. cis-E, gdzie kwinta pierwszego akordu jest tercją drugiego, wskazują na wpływy Liszta. W analizowanych utworach widoczne są skoki sekstowe, chromatyka czy bardzo często pojawiające się nuty pedałow. Nuty stałe są u Żeleńskiego rozmaitej długości, pojawiają się nawet na odcinkach kilkunastotaktowych. Niekiedy całe tematy czy kody oparte są na stałej nucie pedałowej.

Rytmika:

Żeleński wykazuje skłonność do taktów złożonych: 6/8, 9/8 czy 12/8. Widoczne jest jego zamiłowanie do triol, spotykanych właściwie zawsze jako triola ćwierćnutowa, ósemkowa i szesnastkowa. Stosuje je jako środek stylistyczny, głównie w akompaniamencie fortepianu, nad którym rozwija się melodia o prostym schemacie rytmicznym⁵⁶. Częstym zjawiskiem jest polirytmia, ukazująca się w połączeniu horyzontalnym i wertykalnym trójek z dwójkami. Brahmsowski styl widoczny jest w zamiłowaniu do synkop. Powstają one często w wyniku przetrzymania wartości z poprzedniego taktu do następnego. Przy synkopacji wykorzystuje duże wartości rytmiczne takie jak cała nuta przedłużona ligaturą o półnutę w następnym takcie. Jako środek wyrazowy stosuje zagęszczenie rytmów. Częstym zabiegiem jest zestawienie ożywionych rytmicznie odcinków z eurytmicznymi⁵⁷ ustępami, powtarza się przy tym jeden prosty schemat rytmiczny. Tematy oparte są jedynie na ciągu ćwierćnut i półnut, które możemy zauważyć zarówno w I jak i II temacie kwartetu op. 61. Jako nawiązanie do ludowego charakteru stosuje stylizację tańców i właściwe im schematy rytmiczne (mazur czy tarantella – III i IV cz. kwartetu).

Dynamika i agogika:

Dynamika jest skrupulatnie oznaczona przez Żeleńskiego. Używa kontrastów dynamicznych i szerokiej skali niuansów. Przeprowadza fragmenty od *pp* przez *crescendo*, *ben marcato*, *forte* aż do *fortissimo con gran forza*. Dodatkowo wprowadza określenia wzmacniające charakter, takie jak: *appassionato* czy *impetuoso*. Stosuje również nagle zmiany dynamiczne. Nagłe skoki od *ff* do *pp* i odwrotnie. Stosuje *crescenda* w instrumentacji poprzez dodawanie kolejnych głosów. Częstym efektem dynamicznym jest echo. Pojawiają się także zróżnicowania dynamiczne w temacie, który w ekspozycji grany *pp* w reprzyzie pojawia się w dynamice *ff* lub odwrotnie. Używa *sf* na mocne oraz słabe części taktu.

⁵⁶ Zaśtosowanie takiego środka stylistycznego możemy odnaleźć w kwartecie fort. c-moll op. 61, koda, cz. I (t. 497-513).

⁵⁷ Określenie „odcinki eurytmiczne” zapożyczone od: W. Michalska (1937), *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego*; wydane drukiem (niepublikowana praca magisterska), Kraków, UJ Wydział Muzykologii, s. 56, oznaczają fragmenty oparte na prostym schemacie rytmicznym.

W agogice wykorzystuje ciasny krąg ustawicznie powtarzających się nazw takich jak: *allegro con molto*, *allegro con brio*, *allegro appassionato*, *andante sostenuto* czy *esspressivo* ze wszystkimi odmianami *molto*.

W kameralistyce Żeleńskiego widoczne jest silne współdziałanie instrumentów. Fortepian stanowi podstawę dla całego zespołu, najczęściej jest inicjatorem tematu, który występuje w fortepianie częściej niż w innych instrumentach. Kiedy melodia pojawia się w smyczkach, fortepian często usuwa się do roli akompaniatora. Największe „równouprawienie” odnajdziemy we fragmentach polifonizujących. Ciekawym zabiegiem jest stosowanie przez Żeleńskiego zagęszczenia faktury poprzez stopniowe dodawanie głosów.

Styl jawi się jako eklektyczny. Wczesne dzieła nawiązują do stylu Schumanna przede wszystkim w reminiscencjach melodycznych, w muzycznej poezji i operowaniu długą linią melodyczną w połączeniu z polifonizacją.

Styl brahmsowski widoczny jest w późniejszych dziełach. Uwidacznia się on w stosowaniu koncentracji tematycznej, kombinacjach motywów głównych i ich skróceniach. W zastosowaniu zmienności i nieregularności konstrukcji odcinków, a także w wprowadzeniu zmian taktów, charakteryzujących się „dwuznacznością” np. 6/8 i 3/4. Jest to zabieg służący zwiększeniu kontrastów. Styl ten widoczny jest także w charakterystycznej brahmsowskiej melancholii.

Partie wszystkich instrumentów stawiają wysokie wymagania techniczne wykonawcom. Pojawiają się: zdwojenia oktawowo, liczne pasaże i gęste akordy, skoki czy wysokie pozycje w smyczkach.

Przekaz Żeleńskiego jest prosty. Był on muzykiem mocno zakorzenionym w tradycji i konserwatywnym myśleniu muzycznym. W jego twórczości można odnaleźć zarówno liryzm i sentymentalizm jak również namiętność i porywczosć. Jako kompozytor stworzył podwaliny Polskiej kameralistyki II poł XIX w.

Rozdział III

Percepcja twórczości Władysława Żeleńskiego.

Na twórczość kameralną Władysława Żeleńskiego wpływ miało wiele czynników. Po pierwsze epoka i miejsce, w jakim przyszło mu tworzyć; czasy, które nie pozwalały przyjmować kryteriów jedynie czysto artystycznych. Większym obowiązkiem bowiem było kształcić niż tworzyć. Po drugie współcześni Żeleńskiemu kompozytorzy polscy nie posiadali zbyt wielu wzorców do naśladowania, przez co ich twórczość była uznawana za konserwatywną (zacoфанą). Te okoliczności determinowały taki a nie inny charakter jego dzieł. Kompozytor z uwagi na miejsce zamieszkania nie mógł pozwolić sobie na kosmopolityzm, gdyż oczekiwano od niego narodowego charakteru.

Brak oglądy muzycznej wśród społeczeństwa powodował, że muzyka kameralna rzadko była doceniana na koncertach i można stwierdzić, że zdecydowanie większym powodzeniem cieszyła się za granicą. Świadczyć o tym mogą chociażby zagraniczne wydawnictwa nutowe polskich kompozycji, jak np. Litolff, Kistner czy Kahnt. W Polsce nie istniała tradycja cyklicznych koncertów kameralnych, tak jak to miało miejsce w krajach zachodniej Europy. Wiązało się to przede wszystkim z brakiem odpowiednio wykształconych muzyków oraz środków finansowych na utrzymanie muzyków. Prowadziło to w konsekwencji do niemożności stworzenia stałych – grających nie tylko okazjonalnie zespołów. Ideą Żeleńskiego, pomimo trudności, było komponowanie muzyki kameralnej aby wypełnić luki istniejące w tym gatunku.

Niestety, ówczesna krytyka muzyczna, nie ułatwiała tego zadania kompozytorowi. Ocena jego twórczości w dużym stopniu uzależniona była od poglądów danego nurtu krytyków oraz od atmosfery kulturowej w danym okresie. W krajach zachodnich zestawienie twórczości kameralnej polskich kompozytorów wraz z W.A. Mozartem i L. Van Beethovenem nie wypadło w oczach krytyków korzystnie. Za przykład niech posłuży fragment recenzji E. Hanslicka po jednym z wiedeńskich koncertów:

*„Pewien francuski pisarz napisał ostatnio, że geniusz to praca i cierpliwość. Piękne słowa, które można zastosować do każdego rękopisu Beethovena. Jak się on męczył, z jaką cierpliwością i nakładem pracy tworzył i poprawiał, aż całkowicie wykończył dzieło, tego nigdy nie będziemy w stanie dość podziwiać, ale słowo geniusz jest tak wysokie, że pasuje jedynie do takich ludzi. Praca i cierpliwość nie czynią nikogo geniuszem [w domyśle Żeleńskiego]”.*⁵⁸

Krytycy epoki pozytywizmu, do których należeli Józef Sikorski i Jan Kleczyński, „przystąpili do oczyszczania terenu z wszelkiego rodzaju przeżytków i mitów kulturowanych w społeczeństwie polskim”.⁵⁹ Walczyli z trywialnością krajowej twórczości muzycznej opartej na banalnych wzorcach muzyki narodowej.

⁵⁸ M. Jaczyński, *Recepcja Twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857-1939*, Kraków 2017, s. 101.

⁵⁹ Ibidem, s. 10.

Przestarzałej muzyce narodowej przeciwstawiali wzorzec europejski jako twórczość o wysokich walorach duchowych. Adolf Chybiński oraz Zdzisław Jachimecki – krytycy Młodej Polski – oceniali z kolei muzykę Żeleńskiego przez pryzmat nowoczesności. Cechowała ich skłonność do pomniejszania jego dokonań, uważali go za konserwatystę, epigona i eklektyka. Opisując jego twórczość, uwypuklali niedoskonałości warsztatowe oraz sugerowali półamatorski charakter warsztatu kompozytorskiego. Wskazywali negatywny wpływ wychowania w warunkach niewoli na jego twórczość. Kompozytorów tak zwanej „starej daty” nazywano krzywdząco twórcami o małych talentach i ambicjach. Zarówno Chybiński, jak i Jachimecki oskarżali Żeleńskiego o niewykorzystanie szansy na rozwój na skalę ogólnoswiatową. Adolf Chybiński w jednym z artykułów omawiając, działania pokolenia pomoniuszkowskiego, sugerował zaprzepaszczenie dziedzictwa Chopina, cytując „Wesele” S. Wyspiańskiego „*Miałeś chamie złoty róg...*”.⁶⁰

Zdzisław Jachimecki posuwał się do nazywania Żeleńskiego pseudo klasykiem i romantykiem niemieckim.

*„Pokolenie, które muzykę Chopina przyjęło niemal z własnych jego rąk, kochając go i wielbiąc, nie leciało w kompozytorskich swych natchnieniach farysowymi jego szlakami. Może brakło sił w talentach naszych pseudoklasyków i wątych romantyków, aby do wyżyn jego dzieł dotrzeć, a za to winić ich nie można; czuć jednak można żal do nich, że tych, których wprowadzali w świat,, jako kierownicy ich wykształcenia muzycznego, odwracali od zbawczego wpływu Chopina, skierowując zaś na tory akademizmu, kładli tem samym ciężki hamulec na leniwie toczące się koło naszego życia muzycznego”.*⁶¹

Podobnego zdania był też austriacki krytyk muzyczny E. Haslick, który po jednym z koncertów ocenił styl Żeleńskiego, jako konserwatywny, przypominający Mendelssohna. Nie odmówił kompozytorowi dobrej techniki kompozytorskiej, ale podkreślił, że sama technika nie może stanowić o genialności artysty.

*„Ostatnim genialnym i znaczącym polskim kompozytorem był Chopin. Utalentowany Moniuszko nigdy nie zdziałał nic poza własnym krajem i nie zdobył europejskiego znaczenia. Odtąd jest cisza. Czesi i Rosjanie zdobyli ostatnio w muzyce wielką przewagę nad Polakami”.*⁶²

Nic więc dziwnego, że większość ówczesnych krytyków uznaje Żeleńskiego za twórcę „twardej szkoły”, którego ideałem jest klasycyzm. Ta ogólna charakterystyka stylu w znaczącym stopniu wpływała na percepcję jego dzieł kameralnych.

⁶⁰ M. Jaczyński, *Recepcja Twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857-1939*, Kraków 2017, s. 231.

⁶¹ Ibidem, s. 230.

⁶² Ibidem, s. 101.

Przeglądając recenzje koncertów muzyki kameralnej, najczęściej opisywanym przez krytyków dziełem jest trio fortepianowe E-dur op. 22. „Kurier Warszawski” recenzując jeden z jego koncertów, który odbył się w Resursie Kupieckiej w 1874 r. (wydany za własne pieniądze), docenił „*obfitość myśli i rozumne opracowanie*”, ale podkreślił też, że „*nagromadzone pomysły wikłają niejednokrotnie jasność rysunku i utrudniają śledzenie myśli przewodniej*”.⁶³

Józef Sikorski z kolei pisał o przeładowaniu pomysłami, sugerując wyraźniejsze przed-stawianie myśli tematycznych czy wprowadzanie epizodów dających wytchnienie. Krytyk sugerował także, że tytuły, w które zaopatrzone zostało trio, nie przedstawiają żadnego sensu poetyckiego.

Odmiennego zdania był Jan Kleczyński, który dostrzegł w kompozycji „*placz wiolonczeli*” czy „*bicie dzwonu*” w partii fortepianu. Ta różnica zdań mogła wynikać z toczącego się sporu krytyków dotyczących dwóch idei muzyki programowej. Prostej ilustracyjności oraz symbolizmu, który wymagał większej wyobraźni słuchacza.

Recenzje dzieł Żeleńskiego można odnaleźć śledząc także działalność salonów muzycznych. Po jednym z koncertów w warszawskim salonie Feliksa Gebethnera w 1877 r. z czynnym udziałem Żeleńskiego, można było przeczytać na łamach „*Kuriera Warszawskiego*”:

„W salonach muzycznych Feliksa Gebethnera zebrało się wczoraj znakomite grono muzyków i melomanów [...]. Na dobrą muzykę, w całym tego słowa znaczeniu, nie długo czekano, zagorzali bowiem artyści, jak Poorten i młody Adamowski, ujęli za swe instrumenta i otoczywszy Żeleńskiego, odegrali jego trio, o którym niejednokrotnie z uznaniem wspominaliśmy”.⁶⁴

Jest to jedna z nielicznych pozytywnych recenzji, jakie udało mi się odnaleźć na temat muzyki kameralnej. Za granicą Żeleński nie spotkał się z tak pochlebną opinią dotyczącą tego dzieła. Wykonując w 1849 r. w Wiedniu Trio E-dur op. 22 z udziałem kwartetu Josepha Hellmesbergera (czołowy zespół wiedeński tamtej epoki) i pianisty Juliusa Epsteina – ówczesnego profesora Konserwatorium Wiedeńskiego spotkał się z niezbyt przychylnym odbiorem.

⁶³ M. Jaczyński, *Recepcja Twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857-1939*, Kraków 2017, s. 36.

⁶⁴ Ibidem, s. 38.

Krytycy, porównując dzieło z kwartetem F-dur op. 135 L.van Beethovena i kwartetem a-moll J. Brahmsa oraz kwintetem fortepianowym, popularnego ówczesnie wiedeńskiego kompozytora Karla Goldmarka o triu Żeleńskiego pisali tak:

„Nowe trio fortepianowe Żeleńskiego wydało się obok kwintetu Goldmarka stosunkowo małe i filisterskie, chociaż jest to w każdym razie utwór o muzykalnym odczuciu i fakturze, jako wzory nasuwają się tu Beethoven i Schumann. Kompozytor nie deliberuje wiele, lecz ze zdrową radością tworzenia pisze to, co właśnie mu się nasunie; najbardziej interesująca jest część pierwsza z powodu bogatych harmonicznym kombinacji. Prof. Epstein zagrał partię fortepianową z wielkim uczuciem i precyzją. Wielki aplauz publiczności przypadł raczej wykonawcy niż kompozycji”.⁶⁵

Inne gazety również skrytykowały kompozycje Żeleńskiego pisząc:

„Utwór nie odznacza się szczególną inwencją i nie wywołuje głębszego wrażenia”.⁶⁶

„Sądząc po tej pracy, nie śmiemy wierzyć, że Żeleński został powołany do wyższych rzeczy”.⁶⁷

Wspomniany wcześniej Edward Hanslick uznał kompozytora za „wymęczonego, mało skoncentrowanego i prawdopodobnie szczęśliwego jedynie w małych formach”⁶⁸, nie przeczył jednak, że Żeleńskiemu nie brak talentu.

Rozpatrując temat nieprzychylnych recenzji, należy podnieść kwestię panujących w ówczesnym czasie w Wiedniu nastrojów. Jak sugeruje Michał Jaczyński, Żeleński padł ofiarą panujących w stolicy Austrii nastrojów antypolskich, a pośród negatywnych ocen koncertu znalazło się również kilka z podtekstem wyłącznie politycznym.

Polscy krytycy natomiast, odnosili się do recenzji zagranicznych zgodnie z panującą w danych czasach taktyką, informując jedynie o sukcesie kompozytora i nie przytaczając recenzji w całości.

Przyglądając się recenzjom ze wschodniej strony granicy, kompozycje Żeleńskiego spotykały się z większym uznaniem, jako przykład można przytoczyć słowa korespondenta „Młodej Muzyki” zamieszkałego w Kijowie A. Wielhorskiego, który po jednym z koncertów w 1909 r. pisał tak:

„Ogólne wrażenie było bardzo dodatnie a obecnego na koncercie kompozytora wywołano niejednokrotnie”.⁶⁹

⁶⁵ M. Jaczyński, *Recepcja Twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857-1939*, Kraków 2017, s. 40.

^{66,67} Ibidem, s. 39, gazety, o których mowa w tekście to: "Wiener Sonn und Montags – Zeitung" i "Die Presse"

⁶⁸ M. Jaczyński, *Recepcja Twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857-1939*, Kraków 2017, s. 39.

⁶⁹ Ibidem, s. 222.

Biorąc pod uwagę przytoczone recenzje można stwierdzić, że twórczość Żeleńskiego w znacznym stopniu oceniana była przez pryzmat społeczno-kulturowy epoki. Wykazując funkcje integracyjne, tożsamościowe czy ekonomiczne i polityczne.

Po śmierci kompozytora jego muzyka pojawiała się coraz rzadziej, aż w końcu została zapomniana. Setna rocznica odzyskania niepodległości oraz setna rocznica śmierci kompozytora, była swoistą inspiracją do sięgnięcia po jego twórczość i nowego spojrzenia na nią przez współczesnych nam krytyków. Można więc przyjąć, że słuchając muzyki Żeleńskiego po przeszło stu latach, kierujemy się niejako stanem duszy, wolni od aspektów społeczno-kulturalnych.

Idąc tym tropem możemy stwierdzić, że omawiana muzyka została odkryta na nowo, czego dowodzą bardzo pozytywne oceny jego kompozycji u polskich i zagranicznych krytyków. Jako przykład niech posłużą recenzje mojej płyty z utworami kameralnymi Żeleńskiego.

„Zamieszczone na płycie dwa wspaniałe dzieła kameralne, ukazują doskonałą warsztat polskiego twórcy i dobitnie przekonują, jak ogromnym kompozytorskim potencjałem dysponował Żeleński. Oba na pozór proste i łatwe w odbiorze utwory, nasączone są artystycznym indywidualizmem twórcy, osobistym sposobem wyrażenia ekspresji oraz potężną dawką zawartych w nich emocji”.⁷⁰

Miłym zaskoczeniem były reakcje krytyków zagranicznych po ukazaniu się nagrań z muzyką kompozytora. W większości recenzji Żeleński uważany jest za wielkie odkrycie. Alain Monnier pisał, że muzyka Żeleńskiego nie przestaje zaskakiwać, jest pełna finezji, oryginalności i szczerości.

„Żeleński ma wiele do powiedzenia i robi to z pomysłową finezją: zawsze świeża, daleka od wszelkiej monotonii, muzyka nigdy nie przestaje tryskać oryginalnymi akcentami, z prawdziwym mistrzostwem i autentyczną szczerością, oba dzieła korzystają na wykonaniu muzyków polskiego Tria Lontano, które wraz z towarzyszącym mu rumuńskim altowiolistą Adrianem Stanciuu bardzo dobrze odnajduje się w tym repertuarze”.⁷¹

⁷⁰ R. Ratajczak, <https://longplayrecenzje.blogspot.com>, recenzja płyty z muzyką W. Żeleńskiego „Trio fortepianowe Lontano”.

⁷¹ „Zelenski a beaucoup à dire et le fait avec une finesse tout inventive : toujours renouvelée, loin de toute monotonie, la musique ne cesse de jaillir en des accents originaux, d’une réelle maîtrise et d’une authentique sincérité, les deux œuvres bénéficiant de l’investissement des musiciens du trio polonais Lontano, très à l’aise dans ce répertoire qu’ils servent au mieux, avec la participation ponctuelle et bienvenue de l’altiste roumain Adrian Stanciuu”.

Cytat za: A. Monnier, recenzja płyty z muzyką W. Żeleńskiego „Trio fortepianowe Lontano”, <https://www.clicmusique.com>.

Z kolei Ralph Graves uważa, że Żeleński należy do grona tych kompozytorów, którzy w swoim kraju uważani są za muzycznych gigantów, ale niestety poza granicami kraju są bardzo mało znani. Stwierdza również, iż pomimo tego, że muzyka jest nieznana, zachwyca od pierwszego wysłuchania.

„Władysław Żeleński to jeden z tych kompozytorów, którzy jako muzyczni giganci we własnym kraju, poza nim są ledwie znani.[...] Jeśli lubisz późnoromantyczną muzykę kameralną, powinieneś tego posłuchać. To wyjątkowa muzyka naprawdę utalentowanego kompozytora.”⁷²

Luksemburski krytyk Remi Frank zauważa charakterystyczną dla Żeleńskiego liryczną kantylenę oraz piękne melodie, które są dalekie od trywialności.

„Urocze melodie, taneczny swing i liryczne kantyleny charakteryzują muzykę polskiego kompozytora Władysława Żeleńskiego. To niemal ludowy romantyzm, który jest bardzo przyjemny dla ucha, ale nigdy nie wydaje się banalny, wręcz przeciwnie, jakość muzyki jest aż nazbyt widoczna w tym z oddaniem zagrany repertuarze. Dzięki muzycznemu przepływowi i delikatnej wrażliwości, interpretacje emanują dobrocią i satysfakcją. [...] Mogę tylko polecić do odkrycia.”⁷³

⁷² „Władysław Żeleński is one of those composers who are musical giants within their own country but are barely known outside it.[...]. If you enjoy late-Romantic chamber music, you should give this a listen. This is exceptional music by a truly talented composer”.

Cytat za: R. Graves, recenzja płyty z muzyką W. Żeleńskiego „Trio fortepianowe Lontano”, <https://www.charlottesvilleclassical.org>.

⁷³ „Lovely melodies, dancy swing and lyrical cantilenas characterize the music by Polish composer Wladyslaw Zelenski. This is an almost folksy romanticism that is very pleasing to the ear, but never seems trivial, quite the opposite. The quality of the music is only too evident in these devotedly played recordings. With musical flow and delicate sensitivity, the interpretations exude much goodness and satisfaction. [...] I can only recommend to discover”.

Cytat za: R. Franck, recenzja płyty z muzyką W. Żeleńskiego „Trio fortepianowe Lontano”, <https://www.pizzicato.lu>.

Przyglądając się przytoczonym recenzjom, można śmiało stwierdzić, że muzyka Żeleńskiego uwolniona z subiektywizmu współczesnej mu epoki, zyskała wielkie uznanie i drugie życie.

*Twórca doceniony został nie tylko na polu muzyki kameralnej, ale także w miniaturach oraz muzyce operowej i fortepianowej. Czytając jedną z recenzji dotyczącej ówczesnej muzyki salonowej – miniatur fortepianowych, jeden z krytyków dostrzegł, że mimo charakteru salonowego, miniatury te „wykraczają poza ściśle użytkowe walory”, zauważa „wyrazistą melodykę, zgrabną formę i swoisty powab”.*⁷⁴

Pozostając jeszcze przy małych formach, należy przytoczyć artykuł na temat miniatur skrzypcowych, o których Oriana Masternak pisze:

*„Miniatury skrzypcowe Żeleńskiego, mimo skromnej liczby bez wątpienia współtworzą dziedzictwo epoki i odzwierciedlają jej ducha. Są wspaniałym przykładem liryki romantycznej: ewokują zróżnicowane emocje, urzekają bogactwem kolorów i faktur oraz imponują użyciem zaawansowanych środków technicznych”.*⁷⁵

Pojawiające się ostatnimi czasy w mediach społecznościowych oraz masowego przekazu, opinie zachęcają do bliższego zapoznania się z całą twórczością Żeleńskiego, apelując do wykonawców o jak najczęstsze wykonywanie, na scenach polskich i nie tylko. Dodać należy, że wiele utworów z racji różnych perturbacji historycznych zaginęło i być może czeka, na ponowne odkrycie. Takie poszukiwania pozwalają czasami na odnalezienie prawdziwych perełek, jak np. trzech młodzieńczych utworów na fortepian: poloneza, mazurka i polki – kompozycji 11-letniego Żeleńskiego, odkrytych w zakamarkach Biblioteki Jagiellońskiej. Ze względu na poziom trudności, utwory te świetnie nadają się do edukacji młodzieży.

Biorąc pod uwagę szczere oddanie Żeleńskiego, a także troskę o rozwój kultury oraz wykształcenie młodych artystów, mam nadzieję, że jego muzyka zagości na stałe w repertuarach wykonawców i nie popadnie ponownie w otchłań zapomnienia. Szczególnie cieszą entuzjastyczne reakcje melomanów, które miałam przyjemność wysłuchać po koncertach z muzyką kompozytora.

Muzyka kameralna Żeleńskiego powinna być zauważana nie tylko przez profesjonalistów, ale również w większym zakresie prezentowana szerokiej publiczności.

Uznanie dla tej klasy artysty jest w pełni zasłużone, tym bardziej, że na nowo możemy odkrywać pełnię brzmień i walorów artystycznych twórcy.

⁷⁴ P. Chmielowski, *O muzyce fortepianowej W. Żeleńskiego – w stulecie śmierci kompozytora*, <https://plytomaniak.blogspot.com>.

⁷⁵ O. Maśternak, *To, co miałem najdroższego*, <https://ruchmuzyczny.pl/article/874>.

Zakończenie.

„Muzyka tego regionu (Małopolska) zawdzięcza Władysławowi Żeleńskiemu prawie wszystko. Przede wszystkim rzesze wykształconych artystów, absolwentów dzisiejszej Akademii Muzycznej w Krakowie. Niezwykły Polak, Małopolanin, Pedagog i Patriota”.⁷⁶

Władysław Żeleński niewątpliwie należy do grona wybitnych kompozytorów muzyki polskiej drugiej połowy XIX w., a jego dzieła kameralne stanowią wspaniałą wizytówkę w historii muzyki nie tylko polskiej, ale i światowej.

Warunkiem *sine qua non* do pełnego zrozumienia interpretacji utworów Żeleńskiego jest jego biografia. Na stylistykę i charakter kompozycji bardzo istotny wpływ miały wydarzenia historyczne oraz miejsce, w którym żył. W pierwszym rozdziale wyodrębniłam z jego życiorysu najistotniejsze informacje, mające zdecydowany wpływ na jego kompozycje. Drugi rozdział oparty jest na dwóch wątkach: pierwszy z nich to szczegółowa analiza dzieł kameralnych:

- Trio fortepianowe E-dur op. 22,
- Kwartet fortepianowy c-moll op. 61,

wzbogaconych własnymi komentarzami wykonawczymi, które były osobistymi refleksami ukazującymi moje zrozumienie muzyki kompozytora.

Drugi wątek to praca nad nagraniem wybranych dzieł, która w dużej mierze jest kumulacją wiedzy zdobytej ze źródeł bibliograficznych, szczegółowej analizy, własnych odczuć i wyobrażeń. Podczas pracy nad nagraniem niejednokrotnie, interpretacja była podpartarównieżskutkieminstyktownychispontanicznychwyborów.Efektenkońcowym jest nagrana przez firmę DUX płyta będąca zbiorem wspólnych przemyśleń i doświadczeń wszystkich wykonawców.

Władysław Żeleński

Piano Trio in E major, Op. 22 (przed 1870)

- 1. Vivos voco! Allegro [9:03]
- 2. Mortuos plango! Andante sostenuto [8:33]
- 3. Fulgura frango! Allegro deciso [11:38]

Piano Quartet in C minor, Op. 61 (1909)

- 4. Allegro con brio [12:08]
- 5. Romanza. Andante sostenuto [9:24]
- 6. Intermezzo. Allegretto [6:00]
- 7. Finale. Allegro appassionato [8:21]

⁷⁶ S. Perłowski, *Małopolska Żeleńskiemu*, <http://zelenski.info>.

Wykonawcy:

Anna Maria Kamińska /fortepian/
Paweł Polak /skrzypce/
Grzegorz Vytlačil /wiolonczela/
Adrian Stanciu /altówka/

Wydawca:

DUX nr 1735

Reżyseria nagrania:

Marcin Guz, Lech Tołwiński

Montaż:

Marcin Guz.

Owa płyta stanowi swoisty hołd oddany Władysławowi Żeleńskiemu oraz jego determinacji w walce o krzewienie i wzbogacenie polskiej kultury.

W ostatnim, trzecim rozdziale niniejszej pracy skupiłam się na percepcji twórczości kompozytora, ukazującej różnicę w sposobie odbioru jego twórczości na przestrzeni lat.

Zamierzenie pracy artystycznej, polegające na popularyzowaniu zapomnianej muzyki polskiej i odkryciu jej walorów, w pełni udało się zrealizować.

Świadczyć mogą o tym nieodosobnione recenzje nagranej płyty, uwieńczone nominacją do *International Classical Music Awards (ICMA)* w r. 2022.

Niniejsza praca jest dowodem na to, że warto odkrywać zapomniane pozycje, które po wielu latach od powstania, ukazane na nowo mogą ponownie cieszyć słuchacza. Sukces tej płyty stanowi bodziec do kolejnych poszukiwań muzycznych.

Bibliografia.

Słowniki, leksykony.

- Chodakowski A.**, *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995 r.
- Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K.**, *Historia Muzyki polskiej*, cz. I, Kraków 1995 r.
- Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K.**, *Historia Muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996 r.
- Chomiński J.**, *Słownik muzyków polskich*, T. 1, Kraków 1964 r.
- Chomiński J.**, *Słownik muzyków polskich*, T. 2, Kraków 1967 r.
- Chylińska T., Haraschin S., Schaeffer B.**, *Przewodnik koncertowy*, PWM, Kraków 1980 r.
- Dziębowska E.**, *Encyklopedia muzyczna*, PWM, Kraków 1997 r.
- Kański J.**, *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1997 r.

Prace magisterskie.

- Michalska W.**, *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego*, wydane drukiem, praca magisterska napisana pod kierunkiem Z. Jachimeckiego, maszynopis, UJ, Kraków 1937 r.
- Rieger A.**, *Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu Władysława Żeleńskiego*, praca magisterska, Kraków 1937/8 r.

Książki i artykuły.

Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Kraków 2019 r.,

Krakowski Salon Muzyczny, Moniuszko-Żeleński, tu:

- Gwizdalanka D.**, *U początków „krajowej” kameralistyki.*
- Ławrynowicz-Just J.**, *Z kręgu fortepianowej muzyki mniej znanej - Władysław Żeleński.*
- Negrey M.**, *Wielkie formy kameralne z udziałem fortepianu w twórczości Józefa Nowakowskiego, Zygmunta Noskowskiego i Władysława Żeleńskiego.*
- Woźna-Stankiewicz M.**, *Moniuszkowski wątek w interpretacji muzyki Władysława Żeleńskiego: na łamach prasy krakowskiej i w repertuarze koncertów (1872-1902).*
- Zwierzycka A.**, *Władysław Żeleński i jego twórczość liryczna.*

Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Kraków 2017 r.,

Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny – tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości, tu:

- Dziadek M.**, *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do 1939 roku.*
- Jaczyński M.**, *Muzyka kameralna Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł prasowych.*
- Kłak-Ambrożkiewicz M.**, *Jan Matejko, Władysław Żeleński – spotkania nie tylko artystyczne.*
- Negrey M.**, *Władysław Żeleński 1837-1921.*
- Sulek M.**, *Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji?, Salon muzyczny jako zjawisko społeczno-artystyczne.*
- Woźna-Stankiewicz M.**, *Antypody muzycznych salonów w 2. połowie XIX wieku. Krakowskie parki wypełnione muzyką.*

- Praca zbiorowa**, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Autorzy: Michalski G., Obniska E., Swolkień H., Waldorff J., red. Ochlewski T., wyd 2, Warszawa 1983 r.
- Chmielowski P.**, *O muzyce fortepianowej Władysława Żeleńskiego – w stulecie śmierci kompozytora*, <https://plytomaniak.blogspot.com>.
- Chwilek A.**, *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza*, Instytut Muzykologii UW, Polski Rocznik Muzykologiczny, Warszawa 2012 r.
- Dopierała D.**, *Preludia na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego jako przejaw polskości w muzyce*, Praca naukowa Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja muzyczna 9, 2014 r.
- Gołębiewska J.**, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Wydział Historyczny, Katedra muzykologii, Poznań 2014 r.
- Gwizdalanka D.**, *Historia muzyki 4, podręcznik dla szkół muzycznych. Przemiany kultury muzycznej XX wieku*, Kraków 2011 r.
- Jachimecki Z.**, *Władysław Żeleński życie i twórczość (1837-1921)*, Rocznik krakowski Tom XXXII, zeszyt 5, Kraków 1952 r.
- Jachimecki Z.**, *Historia muzyki w zarysie*, Warszawa 1920 r.
- Jachimecki Z.**, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Kraków 1914 r.
- Jaczynski M.**, *Władysław Żeleński w Pradze*, Praca naukowa Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja muzyczna 9, 2014 r.
- Jaczynski M.**, *Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu*, Praca naukowa Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja muzyczna 10, 2015 r.
- Jaczynski M.**, *Wczesny okres twórczości Władysława Żeleńskiego w oczach polskich krytyków muzycznych*, Aspekty muzyki 2014 r., Tom 4, s. 121-146.
- Jaczynski M.**, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857-1939*, Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis XXXIII, Kraków 2017 r.
- Masternak O.**, *To, co miałem najdroższego*, <https://ruchmuzyczny.pl/article/874>.
- Mizerski L.**, *Pieśń o dzwonie. Szyllera*, przekład, Poznań, 1904 r., <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/107620/edition/118727/content>
- Obniska W.**, *Władysław Żeleński jako kompozytor kameralny*, *Śląskie wiadomości muzyczne – miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej na Śląsku*, rok III styczeń 1939, nr 1 (25)
- Perłowski S.**, *Małopolska Żeleńskiemu*, <http://zelenski.info/>
- Poniatowska I.**, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, cz. II Romantyzm, Warszawa 2010 r.
- Poniatowska I.**, *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1993 r.
- Poniatowska I.**, *O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku*, Niepodległość i Pamięć 12/1 (21), Warszawa 2005 r.
- Poźniak W.**, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, T. II, red. S. Łobaczewska, T. Strumiłło, Z. Szwejkowski, Kraków 1966 r.
- Reiss J. W.**, *Mała historia muzyki*, PWM Warszawa 1987 r.
- Reiss J. W.**, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, PWM Kraków 1984 r.
- Reiss J. W.**, *Almanach muzyczny Krakowa (1780-1914)*, Kraków 1939 r.

- Renat M.**, *Władysław Żeleński – kompozytor i pedagog. Relacja między stylem twórczym, a postawą pedagoga*, Ogrody Nauk i Sztuk nr 2018 (8).
- Renat M.**, *Kwartety smyczkowe Władysława Żeleńskiego*, Praca naukowa Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja muzyczna 12, 2017 r.
- Schaeffer B.**, *Dzieje kultury muzycznej*, podręcznik dla szkół średnich. Warszawa 1998 r.
- Schiller F.**, *Das Lied von der Glocke*, <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/inhaltsangaben/das-lied-von-der-glocke-zusammenfassung-friedrich-schiller/>
- Szopski F.**, *Władysław Żeleński z 17. ilustracjami*, Biblioteka muzyczna, red. M. Gliński, 1928 r.
- Zieziula G.**, *Władysław Żeleński 1837-1921, Dziedzictwo Muzyki Polskiej*, portalmuzykipolskiej.pl
- Żeleński W.**, *Moje pamiętniki*, Wiadomości literackie 1937, nr 30.
- Żeleński W.**, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, wyd 2, Kraków 1897.
- Żeleński W. i Roguski G.**, *Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd 2, Warszawa 1899 r.

Recenzje płyty – Trio Lontano „Władysław Żeleński” chamber music.

- Franck R.**, <https://www.pizzicato.lu/>
- Graves R.**, <https://www.charlottesvilleclassical.org/>
- Monnier A.**, <https://www.clicmusique.com/>
- Ratajczak R.**, <https://longplayrecenzje.blogspot.com/>