



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.05>

Agnieszka ZWIERZYCKA

<https://orcid.org/0000-0003-2247-439X>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Goplana Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery

Streszczenie

W październiku 2016 roku Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie wystawił, po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, *Goplanę* Władysława Żeleńskiego. Opera ta została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem, a w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło odkryte na nowo. Nagroda ta była zaskoczeniem nie tylko dla polskich melomanów, lecz także muzyków. Upowszechniła się bowiem opinia o Żeleńskim jako kompozytorze konserwatywnym, którego twórczość jest jedynie wyrazem minionej epoki. Pogląd ten był powielany przez kilka pokoleń i nie mógł zostać zweryfikowany, ponieważ utwory kompozytora były bardzo rzadko wykonywane, za wyjątkiem może jego młodzieńczego dzieła – uwertury koncertowej *W Tatrach* i kilku pieśni. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania nad jego twórczością. Celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego.

Słowa kluczowe: Władysław Żeleński, *Goplana*, opera liryczna, opera w Polsce.

Władysław Żeleński należy do grona najwybitniejszych kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku. Jego teka kompozytorska obfituje niemal we wszystkie gatunki i formy muzyczne uprawiane w tamtym okresie, począwszy od utworów solowych, poprzez kameralne, aż po symfoniczne i operowe. Za najważniejsze uznaje się jednak jego pieśni i opery. W gatunkach tych kompozytor ujawnił główną cechę swojego stylu – liryzm. Pieśni, których napisał ponad dziewięćdziesiąt, charakteryzują się różnorodnością stylistyczną, dużą roz-

Data zgłoszenia: 10.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 14.12.2019/14.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 14.12.2019/15.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 11.01.2020/13.01.2020

Data akceptacji: 13.01.2020

piętością gatunkową, znakomitym warsztatem kompozytorskim i mistrzostwem formalnym¹.

Nie mniej ważną pozycję w dorobku Żeleńskiego zajmują jego cztery opery, z których trzy miały swoje prapremiery we Lwowie: *Konrad Wallenrod* – 26 lutego 1885 roku², *Janek* – 4 października 1900 roku³, oraz *Stara baśń* – 14 marca 1907 roku. Jedynie prapremiera *Goplany* nie odbyła się w tym mieście, choć przygotował ją lwowski zespół operowy. Jej pierwsze wykonanie miało miejsce w Krakowie 23 lipca 1896 roku.

Każda z oper prezentuje inny gatunek. *Konrad Wallenrod* to przykład *grand opéra*, *Goplana* jest operą liryczną⁴ (choć sam kompozytor określił ją mianem opery romantycznej), *Janek* wykazuje cechy opery realistycznej, a *Stara baśń* nawiązuje do dramatu muzycznego Wagnera. Za najlepsze dzieło sceniczne kompozytora uznaje się dziś *Goplanę*, opartą na dramacie Juliusza Słowackiego *Baladyna*. Pomimo istotnego znaczenia dla polskiej kultury muzycznej opera ta przez wiele lat nie była przedmiotem zainteresowań muzykologów. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania w tym zakresie. Anna Wypych-Gawrońska⁵, teatrolog, zajęła się porównaniem libretta Ludomiła Germana z dramatem Juliusza Słowackiego, a także recepcją prasową pierwszych premier *Goplany*. Grzegorz Zieziula⁶ w sposób dogłębny omówił genezę opery oraz wydarzenia związane z kolejnymi premierami i próbami wystawienia dzieła na scenach zagranicznych. Przedstawił również opinie ówczesnych krytyków na temat samego dzieła, poruszając przy tym kwestię motywów przewodnich i problem ludowości w operze. Przybliżył ponadto twórczość operową końca wieku, umieszczając *Goplanę* w gronie oper lirycznych. Z kolei Michał Jaczyński⁷ zajął się recepcją opery od jej krakowskiej prapremiery do przedstawień roku 1900.

W powyższych pracach więcej miejsca poświęcono recepcji, a mniej samej analizie dzieła. Celem niniejszego artykułu jest w szczególności uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego. Omówione zostaną przede wszystkim zagadnienia, które do tej pory nie były poruszane, a te, o których była już mowa we wcześniejszych opracowaniach, zostaną pogłębione.

¹ A. Zwierzycka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016, s. 8.

² Prapremiera odbyła się na scenie Teatru im. hr. Skarbka.

³ Prapremiera uświetniła uroczystość otwarcia nowego gmachu Teatru Miejskiego.

⁴ G. Zieziula, *Wstęp*, [w:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 106–113.

⁵ A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005, s. 83–100.

⁶ G. Zieziula, dz. cyt.; tegoż, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [w:] *O Słowackim – „umysły ludzi różne”*, red. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, s. 127–148.

⁷ M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017, s. 116–150.

Architektonika

W *Goplanie* nie ma typowego dla opery romantycznej podziału na numery. Zbudowana jest ona z trzech aktów podzielonych na sceny. Tak więc scena staje się podstawową jednostką konstrukcyjną, a nie jednym z numerów formy operowej. Nie jest to jednak scena typu wagnerowskiego, ponieważ w jej ramach występują wyraźnie oddzielone i zamknięte całości. Zwykle jest ona wieloodcinkowa, a jej rozczłonkowanie nie następuje z trudnością, ponieważ jest ono podkreślane przez samego kompozytora nie tylko zmianą tempa czy tonacji, ale także poprzez wprowadzenie pauz. Poszczególne odcinki dodatkowo różnią się między sobą metrum, dynamiką, artykulacją i typem melodyki. W scenie mogą wystąpić również większe, zamknięte całości. Żeleński nie nazywa ich arią czy pieśnią, choć wykazują one cechy typowe dla tych gatunków (na przykład aria Goplany z pierwszej sceny I aktu czy romans Kirkora z trzeciej sceny aktu I). Wśród nich odnaleźć można pieśni charakterystyczne dla opery romantycznej – piosenkę ludową, romans, pieśń biesiadną, modlitwę. Pod względem formalnym pieśni prezentują budowę zwrotkową lub zwrotkową z refrenem, natomiast arie formę reprzyzową – wieloczęściową ABCA₁ lub trzyczęściową ABA₁.

Sceny są silnie związane z fabułą, odzwierciedlają odmienną sytuację sceniczną, ale w sensie ciągu treściowego łączą się w większe całości (co wiąże się ze zmianą miejsca akcji). Różnią się między sobą obsadą wykonawczą – mogą się w nich pojawić głosy solowe, chór, balet. Głosy solowe prowadzone są w dwojaki sposób – śpiewają wymiennie na zasadzie dialogu, w którym bierze udział od dwóch do sześciu osób, lub równocześnie, tworząc duety, tercety, kwartety i kwintety. W całej operze dominują dialogi, ale poza nimi w scenie pojawiają się też inne elementy formy operowej. Często z głosami solowymi współdziała chór, który zdwaja ich partię lub dopowiada na zasadzie dialogu. Dotyczy to zarówno ansambli, jak i występów solowych. Istnieją również sceny, które zawierają zamknięte partie chóralne, na przykład żeński chór duchów (akt II scena 3), męski chór rycerzy (akt I scena 3) czy mieszany chór wieśniaków (akt II scena 6). Chóry przede wszystkim biorą czynny udział w akcji, ale również pełnią funkcję komentującą (akt I scena 1, akt II scena 3).

Scen z dłuższymi samodzielnymi partiami instrumentalnymi i baletowymi jest niewiele. Należy do nich czwarta scena II aktu, zawierająca instrumentalne *Intermezzo*, szósta scena III aktu z rozbudowanymi tańcami i śpiewami orszaku duchów Grabca, a także *Krakowiak* z finału aktu II, który został dopisany dla sceny warszawskiej⁸. Każdy akt rozpoczyna się instrumentalnym wstępem. Opera nie ma uwertury, istnieje tylko krótka przygrywka orkiestrowa bezpośrednio powiązana z I aktem opery.

⁸ Więcej informacji na temat ustępów instrumentalnych można odnaleźć w: G. Zieziula, *Wokół opery...*, s. 133–134; tegoż, *Wstęp...*, ss. 59, 69, 133–135.

W *Goplanie* spełniają się teoretyczne założenia Żeleńskiego, który w kształtowaniu melodii piosenek ludowych i arii preferuje zasadę szeregowania, budowę okresową i symetrię. W swoim podręczniku zatytułowanym *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji* pisze:

każda melodia powinna się trzymać pewnej symetrii w swym pochodzie, jeżeli ma być zadawalniająca dla ucha⁹,

a dalej stwierdza, że:

najbardziej [...] zaokrągloną i zadowalającą poczucie estetyczne [formą] jest kompozycja złożona z trzech części¹⁰.

Takie umiłowanie porządku i symetrii wyływało z pewnością z zamiłowania do muzyki klasycznej, które rozbudził w Żeleńskim praski nauczyciel fortepianu Aleksander Dreyschock¹¹, lecz – być może – także z obsesyjno-kompulsywnej osobowości kompozytora¹². Na przestrzeni całej opery można zauważyć zasadę powtarzania. Częste powtarzanie motywów, fraz i większych jednostek architektonicznych, powtarzanie swobodnie konstruowanych, nieregularnych, poszerzanych lub skracanych zdań i okresów, daje w rezultacie efekt symetrii i to właśnie wiąże Żeleńskiego z tradycją muzyki klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Czerpie on z doświadczeń twórczych kompozytorów tego okresu, a świadczą o tym między innymi nazwiska, na jakie powołuje się w swoich podręcznikach – Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann.

Muzyczna charakterystyka środowisk i postaci

W libretcie, podobnie jak w dramacie, występują trzy światy – trzy środowiska, tak bardzo charakterystyczne dla romantyzmu: świat rycerstwa związany z Kirkorem, Kostrynem i rycerzami, świat fantastyki – świat Goplany, Skierki, Chochlika i duchów oraz świat ludu reprezentowany przez Grabca, Alinę, Balladynę, Wdowę i wieśniaków. Żeleński w sposób mistrzowski charakteryzuje środowiskami muzycznymi zarówno te trzy środowiska, jak i poszczególne postacie.

Świat rycerstwa najlepiej oddaje instrumentacja – wykorzystanie pełnego brzmienia orkiestry. Szczególnie ważną rolę odgrywają tu instrumenty dęte blaszane i perkusyjne, zwraca ponadto uwagę fanfarny motyw trąbek grany na scenie przez rycerzy z myśliwskiego orszaku Kirkora. Partie Kostryna i rycerzy charakteryzują się energią, werwą i zdecydowaniem, co uzyskane jest, poza instru-

⁹ W. Żeleński, G. Roguski, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899 (G. Gebethner i Spółka, Kraków 1899), s. 267.

¹⁰ Tamże, s. 282.

¹¹ J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939, s. 105.

¹² A. Zwierzycka, dz. cyt., s. 47–58.

mentacją, także innymi czynnikami, między innymi: marszową rytmiką, dynamiką *forte* (dochodzącą w punktach kulminacyjnych do *fortissimo*), licznymi akcentami i takimi określeniami wykonawczo-wyrazowymi, jak: *ben deciso*, *marcato*, *con brio*. Do oddania tego charakteru przyczyniają się również jednoznacznie określone tonacje (A-dur, D-dur) i prosta harmonika.

W nieco odmienny sposób potraktowana jest przez Żeleńskiego postać Kirkora, związana w librecie wyłącznie z wątkiem miłosnym. Kirkor wykonuje bowiem romans o śpiewnej, kantylenowej melodyce, w dynamice *piano*, z określeniami wyrazowymi *dolce*, *espressivo*. Towarzyszy mu mały skład instrumentalny z wysuniętym na czoło obojem, który dodatkowo podkreśla liryczny charakter tej pieśni. Zdzisław Jachimecki zalicza ten fragment do najpiękniejszych partii tenorowych w polskim repertuarze¹³.

Świat fantastyki wyróżnia przede wszystkim instrumentacja, artykulacja i dynamika. Wszystkie postacie tego świata zasadniczo charakteryzowane są w sposób podobny, choć każda z nich posługuje się własnym językiem muzycznym. Tajemniczy świat fantastyki związany jest z delikatnym towarzyszeniem instrumentalnym, z harfą, trójkątem, z artykulacją *pizzicato*, z dynamiką *piano* lub *pianissimo* oraz określeniami wykonawczo-wyrazowymi: *leggiero*, *dolce*, *scherzando*.

Goplana – jako królowa jeziora Gopło – śpiewa kantylenowe arie z elementami koloratury w tempie umiarkowanym i metrum trójdzielnym (aria z drugiej sceny I aktu jest walcem). Instrumentem związanym z tą postacią jest harfa. Skierka i Chochlik, dwa figlarne duszki, scharakteryzowani są przede wszystkim za pomocą artykulacji, melodii w drobnych wartościach rytmicznych wykonanych *staccato*. W partii orkiestry, w instrumentach smyczkowych, wprowadzone są ponadto tłumiki i artykulacja *pizzicato*, a instrumentem charakterystycznym jest obok harfy i talerzy – trójkąt. Partie chóralne (partie duchów), w przeciwieństwie do partii Skierki i Chochlika, cechuje ścisła artykulacja *legato*.

Świat ludu często charakteryzowany jest przez Żeleńskiego stylizowanymi melodiami ludowymi. Punktem wyjścia dla kompozytora były melodie zebrane przez Kolberga. Nie cytował ich jednak dosłownie, lecz poddawał artystycznej stylizacji, co potwierdza wypowiedź samego Żeleńskiego:

Materiał surowy przeinaczałem według moich upodobań. Tak było na przykład z Goplaną. Libretto przeczytałem Kolbergowi, który wskazywał mi tomy odnośne i tytuły melodii, odpowiadających danym sytuacjom. „Nie kopiuj” – dodawał – „nie bierz żywcem, tylko się tym nastrój i pisz według siebie¹⁴.

Zazwyczaj są to proste piosenki o budowie okresowej, z powtarzalnością fraz i motywów, z rytmiką typową dla tańców polskich – mazura, oberka czy krakowiaka. Napisane są w wyraźnie określonych tonacjach systemu dur-moll (G-dur,

¹³ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 62.

¹⁴ Fa-sol, *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 968, s. 182.

A-dur, a-moll, E-dur) lub w skalach modalnych (eolskiej, frygijskiej). Cechuje je prostota struktur harmoniczych, często wykorzystywane są tylko dwie funkcje – tonika i dominanta, pojawiają się też puste kwinty. Melodiom tym towarzyszy mały skład instrumentalny, zazwyczaj są to instrumenty dęte drewniane, spośród których wyróżnia się fagot, charakteryzujący rubasznego Grabca. Najdobitniejszymi przykładami muzycznymi są: piosenka Grabca z pierwszej sceny I aktu, piosenki Aliny z czwartej sceny II aktu i weselny chór wieśniaków z szóstej sceny aktu II.

Balladyna, choć pochodzi ze świata ludu, charakteryzowana jest przez Żeleńskiego w sposób odmienny, co zdeterminowane jest wizerunkiem samej postaci. Balladyna, wbrew tytułowi opery, jest główną bohaterką dramatu, postacią obdarzoną bogatą wyobraźnią, psychologicznie złożoną, stojącą na pograniczu zachowań naturalnych (dążenie do bogactwa, władzy) oraz szaleństwa i obłąkania. Partia Balladyny kształtowana jest zazwyczaj ewolucyjnie, cechuje ją melodyka recytacyjna z dużymi skokami interwałowymi, krótkie, urywane motywy, niespokojna rytmika, liczne akcenty i zróżnicowanie dynamiczne (od *pianissimo* do *forte fortissimo*). Postać Balladyny związana jest również ze stale obecnymi dysonansami, akordami zwiększonymi, zmniejszonymi, ciągłymi modulacjami. Towarzyszy jej najczęściej masywna instrumentacja, na plan pierwszy wysunięte są instrumenty nisko brzmiące (klarnet basowy, puzony, wiolonczele, kontrabasy), wykorzystany jest też niski rejestr pozostałych instrumentów.

Odmienność środków muzycznych, za pomocą których Żeleński oddaje charakter i stan psychiczny Balladyny oraz Aliny, ilustruje zestawienie w tabeli 1.

Tabela 1. Muzyczna charakterystyka postaci Balladyny i Aliny

Elementy muzyczne	Balladyna	Alina
Typ kształtowania	ewolucyjne, krótkie motywy, urywane frazy	szeregujące, często zamknięte całości, piosenki o charakterze tanecznym
Melodyka	recytacyjna, duże skoki interwałowe	śpiewna kantylena, brak dużych skoków interwałowych, postępy diatoniczne i po rozłożonym trójdźwięku
Rytmika	zróżnicowane wartości rytmiczne, rytm punktowany, pauzy, synkopy; określenie agogiczne: <i>stringendo</i>	rytmika mazurkowa, krakowiakowa lub proste przebiegi rytmiczne
Harmonika	dysonanse, nierozwiązane dominanty, akordy zwiększone i zmniejszone, modulacje	proste struktury harmoniczne, wyraźnie określone tonacje
Dynamika	dynamika zróżnicowana: od <i>pp</i> do <i>fff</i> , najczęściej <i>f</i> i <i>ff</i> ; stopniowana lub kontrastowa na krótkich odcinkach	dynamika <i>p</i> lub <i>pp</i> ; tylko dwa razy <i>f</i> – w chwili grozy (wyciągnięcie noża i zabójstwo)

Tabela1. Muzyczna charakterystyka postaci Balladyny i Aliny (cd.)

Elementy muzyczne	Balladyna	Alina
Artykulacja i ekspresja	<i>tremolo, tremolando, marcato</i> , liczne akcenty; określenia wyrazowe: <i>appassionato, espressivo, con stretto, con gran passione, affrettando, con fuoco</i> , ze złością, z ironią, z wściekłością, szyderczo, z zapalem, z niepokojem	<i>pizzicato</i> ; określenia wyrazowe: <i>dolce, con tenerezza, leggero, con espressione, scherzando</i> , ze zdumieniem, czule, marząco, żartobliwie, z przestrachem, niespokojnie
Instrumentacja	masywna; instrumenty nisko brzmiące – klarnet basowy, puzony; instrumenty perkusyjne – kotły, wielki bęben, talerze; niski rejestr instrumentów	subtelna i przejrzysta; instrumenty delikatne – rożek angielski, harfa, dzwonki, trójkąt; często śpiewa bez towarzyszenia instrumentalnego

Orkiestracja

Żeleński wykorzystuje typowy dla romantyzmu skład orkiestry, a więc: potrójną obsadę instrumentów dętych drewnianych (bez kontrafagotów), 4 rogi, 2 trąbki, 3 puzony, tubę, harfę i kwintet smyczkowy (czasami grający *divisi*). W skład instrumentów perkusyjnych wchodzi: kotły, wielki bęben, werbel, tamburyn, talerze, trójkąt, dzwonki i tam-tam. Wprowadzone są również trąbki grające na scenie i za sceną. Orkiestra pełni ważną rolę w dramacie, współdziała w tworzeniu nastroju i charakterystyce poszczególnych środowisk i postaci, ale traktowana jest w sposób tradycyjny. Partie poszczególnych grup orkiestrowych, podobnie jak w orkiestrze klasycznej, związane są z konkretnymi funkcjami – melodyczną, harmoniczną i dynamiczną. W rezultacie często prowadzi to do powstania w partii orkiestry dwóch warstw – melodycznej i harmonicznnej, albo wyłącznie tła harmonicznego. Z doświadczeń kompozytorów romantyzmu Żeleński zaczerpnął eksponowanie instrumentów *solo* i wykorzystanie ich dla celów wyrazowych, co świadczy o jego wrażliwości na barwę (na przykład wyeksponowanie harfy przed pojawieniem się Goplany w pierwszej scenie I aktu, rożka angielskiego związanego z postacią Aliny, czy trąbek w scenie z orszakiem myśliwskim Kirkora – akt I scena 3).

Felicjan Szopski, uczeń Żeleńskiego, pisząc o instrumentacji uwertur koncertowych, stwierdził, że nie była ona szczególnie pomysłowa, co wynikało z niewielkiego wgłębiania się kompozytora we właściwości poszczególnych instrumentów¹⁵. Ale przyczyna mogła być też inna, bardziej prozaiczna, a mianowicie

¹⁵ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928, s. 42.

– brak zawodowej orkiestry symfonicznej. Często powtarzano słowa Żeleńskiego, który mówił:

Jakże mam pisać *divisi* altówek, kiedy jest tylko jedna?¹⁶.

W *Goplanie* orkiestra podporządkowana jest partiom wokalnemu, które wysunięte zostają na plan pierwszy. Najważniejszym środkiem wyrazu staje się melodia, co wynika z postawy twórczej kompozytora. W swoim podręczniku, zatytułowanym *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Żeleński pisał:

Melodia to następstwo dźwięków muzycznych gładko do ucha wpadających, a ujętych w pewien porządek rytmiczny. [...] Podstawą jej zawsze był głos ludzki i dlatego przedstawicielką jest głównie uczuć serca. [...] Właściwością muzyki wokalne jest ścisłe połączenie ze słowami, które jej nadają wyraz i charakter [...] [głównym bowiem celem sztuki muzycznej] jest uplastycznienie muzyką myśli, zawartych w słowach¹⁷.

Dodać do tego należy, że partie wokalne w *Goplanie* przepojone są liryzmem, który cechuje wiele dzieł Żeleńskiego, nie tylko tę operę, i stanowi *differentia specifica* całej twórczości kompozytora.

Technika tematów przypomnieniowych

Niektórzy autorzy – Tomkowicz, Biernacki, Poliński, Kański¹⁸ – wspominają o motywach przewodnich w operze Żeleńskiego, doszukując się cech wspólnych z dramatem Wagnera. Mylnie jednak utożsamiają technikę, jaką stosuje Żeleński, z techniką motywów przewodnich¹⁹. W *Goplanie* występują różne jednostki formalne (nie tylko motyw), które odpowiadają określonym tematom w sensie treściowym. Tematy te wiążą się z osobami i przedmiotami oraz w niewielkim stopniu z uczuciem i sytuacją. Pełnią one jedynie rolę przypomnienia, przyczyniając się do integracji muzyki w dramacie, ale nie tworzą nieprzerwanego toku muzyczno-dramaturgicznego, jak to ma miejsce u Wagnera. Z tego powodu trafniejsze wydaje się użycie terminu **technika tematów przypomnieniowych**, a nie technika motywów przewodnich. **Tematom** odpowiadają w *Goplanie* nie tylko **motywy i frazy**, ale **całe melodie**, a nawet **piosenki**. Żeleński często powtarza je dosłownie lub z niewielkimi zmianami, w całości lub fragmentarycznie. Modyfikuje melikę,

¹⁶ Tamże, s. 43.

¹⁷ W. Żeleński, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898, ss. 4, 5.

¹⁸ S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 670, s. 366, nr 671, s. 379–383; S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1896, nr 363, s. 449–463; M. Biernacki, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 746, s. 26–30; A. Poliński, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 3, s. 53–55; J. Kański, *Władysław Żeleński – Goplana*, [w:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków 1978, s. 320–323.

¹⁹ Problematyką leitmotywów w *Goplanie* zajmują się również: G. Zieziula i M. Jaczyński (G. Zieziula *Wokół opery...*; tegoż, *Wstęp...*; M. Jaczyński, dz. cyt.).

rytm, zmienia tonację, metrum, aparat wykonawczy. Zawsze jednak zasadniczy rys tematu jest zachowany i wyraźnie czytelny. Tematów jest znacznie więcej, niż do tej pory podawano. Pojawiają się przede wszystkim w partii wokalne lub wokalo-instrumentalne. Pod tym względem można podzielić je na cztery grupy:

- I. występujące wyłącznie w partii instrumentalnej;
- II. występujące wyłącznie w partii wokalne;
- III. po raz pierwszy ukazane w partii wokalne, a w dalszych wystąpieniach w partii instrumentalnej lub wokalne;
- IV. po raz pierwszy ukazane w partii wokalne i instrumentalnej, a w kolejnych wystąpieniach prezentowane albo na tej samej zasadzie, albo wyłącznie w partii wokalne lub wyłącznie w partii instrumentalnej.

Tematy, ich zróżnicowaną postać architektoniczną i zastosowaną technikę przypomnień w sposób lapidarny prezentuje tabela 2.

Tabela 2. Technika tematów przypomnieniowych

Grupa	Temat	Jednostka architektoniczna	Technika przypomnieniowa	Miejsce wystąpienia
I	konkursu	motyw	motyw – powtórzenie dosłowne, poszerzone, skrócone, zmiany meliczne, rytmiczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 4, 5 Akt II scena 4 Akt III scena 1, 4, 7
	Baladyny	motyw	motyw – zmiany rytmiczne, tonalne, kolorystyczne	Akt II scena 4 Akt III scena 1
	rany po nożu	motyw	motyw – zmiany rytmiczne, tonalne	Akt II scena 4 Akt III scena 4
II	Cho-chlika	piosenka	całość – ograniczenie i zwiększenie ilości motywów, zmiany meliczne, rytmiczne, tonalne, kolorystyczne; fragment melodii – zmiany meliczne	Akt I scena 4, 5 Akt II scena 4 Akt III scena 7
	Goplany	aria	fragment melodii – zmiany metryczne, tonalne; poprzednik – powtórzenie dosłowne, następnik – zmiany meliczne, rytmiczne	Akt I scena 2 Akt II scena 2
III	malin	piosenka	całość – opuszczanie dźwięków, zmiany tonalne; zdanie – powtórzenie dosłowne, skrócone, zmiany melodyczno-rytmiczne, metryczne, tonalne, kolorystyczne; frazja – zmiany meliczne, rytmiczne, przekształcenia melodyczno-rytmiczne, zmiany metryczne, tonalne, dynamiczne, kolorystyczne	Akt II scena 4 Akt III scena 1, 4, 7
	Grabca	piosenka	fragment melodii – powtórzenie dosłowne, zmiany tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 1 Akt II scena 5 Akt III scena 1

Tabela 2. Technika tematów przypomnieniowych (cd.)

Grupa	Temat	Jednostka architektoniczna	Technika przypomnieniowa	Miejsce wystąpienia
IV	Aliny	melodia	całość – powtórzenie poszerzone, zmiany meliczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 4, 5
	wierzby	melodia	całość – zmiany tonalne; faza – powtórzenie dosłowne, zmiany rytmiczne, tonalne; motyw – zmiany rytmiczne, tonalne	Akt II scena 2, 4 Akt III scena 6, 7, 9 (praźródło: akt I scena 1)
	miłości Kirkora	romans z instrumentalnym wstępem	całość – redukcja poszczególnych dźwięków, skrócenie; fragment melodii – powtórzenie dosłowne, zmiany meliczne, melodyczno-rytmiczne, tonalne, kolorystyczne; motyw – powtórzenie dosłowne, zmiany meliczne, melodyczno-rytmiczne, metryczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 3, 4 Akt II scena 6 Akt III scena 1

Podsumowanie

Goplana należy do grona oper lirycznych²⁰, ale sam kompozytor określił ją mianem opery romantycznej, choć napisał ją pod koniec XIX wieku. Jej „romantyzm” przejawia się nie tylko w treści libretta, ale widoczny jest również w środkach muzycznych, które nie są nowatorskie. „Romantyczny” jest chociażby skład orkiestry i sposób jej potraktowania. Natomiast architektonika *Goplany* jest typem pośrednim między operą romantyczną a dramatem wagnerowskim. Żeleński z dramatu Wagnera przejmuje jedynie cechy zewnętrzne – to jest rezygnację z podziału na numery, ale w konstrukcji sceny pozostaje wierny tradycji opery romantycznej. To samo dotyczy leitmotywów. Z muzyki Wagnera przejęta zostaje sama idea łączenia opery materiałem tematycznym, a nie technika kompozytorska. Żeleńskiego od Wagnera różni także to, że technikę tematów przypomnieniowych stosuje przede wszystkim w partii wokalne i partiach wokально-instrumentalnych, a nie wyłącznie w partii instrumentalnej.

Edmund Walter w tekście jubileuszowym poświęconym Żeleńskiemu tak tłumaczył stosunek kompozytora do Wagnera:

Żeleński nie umiał [...] bezkrytycznie przyjąć wszystkiego od Wagnera – na to był zbyt inteligentny i zbyt Polakiem i zrozumiał, że zasady Wagnera nie dadzą się żywcem przeschęcić na glebę polską, że jest to muzyka mająca zbyt dużo pierwiastka czysto germańskiego, aby się na gruncie naszym należycie przyjąć. Rozumiał i odczuwał, że dusza pol-

²⁰ Zob. G. Zieziula, *Wstęp...*, s. 106–113.

ska zawsze łączyła do szerokiej kantyleny włoskiej, że nie lubi zbytku polifonii, która przeszkadza w bezpośrednim odczuwaniu melodii, i że lubuje się bardziej w zamkniętych, wyklarowanych formach, choćby z uszczerbkiem ciągłości dramatycznej²¹.

A sam kompozytor mówił:

Wagnera jako kompozytora cenię wysoko, w zdumienie mnie wprowadza jego wielkość, ale wagneryzmem nie zachwyca się wcale²².

Żeleński miał duszę romantyka. Uważał, że dzieło powinno być „z serca do serca płynące”²³. Dlatego cenił bardziej Verdiego niż Wagnera. O włoskim kompozytorze wypowiedział się w taki oto sposób:

[Verdi] znalazł drogę najwłaściwszą, działając na serca, wzruszając słuchaczy i budząc w nich czyste uczucia²⁴.

* * *

Goplana po triumfalnej prapremierze krakowskiej wystawiona została wkrótce na scenie lwowskiej i warszawskiej, gdzie również odniosła sukces. Postanowiono więc pokazać operę publiczności europejskiej. Podejmowano próby wystawienia dzieła w Wiedniu, Pradze, Zagrzebiu i Bratysławie, ale żadna z nich nie została zrealizowana²⁵. Podobnie było z innymi dziełami. Choć cieszyły się dużym uznaniem i bywały nagradzane, to swym oddziaływaniem nie wykroczyły nigdy szerzej poza granice ziem polskich, a na początku XX wieku zostały przyćmione przez osiągnięcia kompozytorów nowej generacji, z Karłowiczem i Szymanowskim na czele.

Dopiero w ostatnim okresie wzrosło zainteresowanie twórczością Żeleńskiego, w tym operą *Goplana*. Po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, ukazała się ona na deskach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie w październiku 2016 roku i została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem. A w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie prestiżową statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło na nowo odkryte. Spełniło się też marzenie Żeleńskiego – operę, dzięki transmisji internetowej i platformie streamingowej www.theoperaplatform.eu, mogła obejrzeć publiczność w całej Europie.

²¹ E. Walter, *Władysław Żeleński (sylwetka jubileuszowa)*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 274; cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 533.

²² W. Żeleński, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 72.

²³ Fa-sol, dz. cyt.

²⁴ W. Żeleński, *Józef Verdi*, „Przegląd Polski” 1901, t. 140, s. 258.

²⁵ G. Zieziula, *Wstęp...*, s. 71–87.

Bibliografia

Opracowania

- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Jaczyński Michał, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1–2, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939.
- Szopski Felicjan, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005.
- Zieziula Grzegorz, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [w:] *O Słowackim – „umysł ludzi różne”*, red. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, s. 127–148.
- Zieziula Grzegorz, *Wstęp*, [w:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 11–161.
- Zwierzycka Agnieszka, „Goplana” – opera romantyczna Władysława Żeleńskiego, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, „Zeszyt Naukowy” nr 81, red. E. Sasiadek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2001, s. 142–149.
- Zwierzycka Agnieszka, *Goplana Władysława Żeleńskiego*, [maszynopis pracy magisterskiej] Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Zwierzycka Agnieszka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016.
- Żeleński Władysław, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898.
- Żeleński Władysław, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 68–72.
- Żeleński Władysław, Roguski Gustaw, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899 (G. Gebethner i Spółka, Kraków 1899).

Artykuły

- Biernacki Michał Marian, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 746, s. 26–30.

- [Fa-sol], *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 968, s. 182.
- Poliński Aleksander, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 3, s. 53–55.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 670, s. 366, nr 671, s. 379–383.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1896, nr 363, s. 449–463.
- Żeleński Władysław, *Józef Verdi*, „Przegląd Polski” 1901, t. 140, s. 250–267.

Przewodniki, hasła encyklopedyczne

- Kański Józef, *Władysław Żeleński – Goplana*, [w:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 320–323.
- Negrey Maciej, *Żeleński Władysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 12: *W–Ż*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 392–401.

Agnieszka ZWIERZYCKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

***Goplana* by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera**

Abstract

In November 2016, the National Theatre in Warsaw staged *Goplana* by Władysław Żeleński for the first time after its long absence from the stage. The opera was received with great acclaim by the critics worldwide, and in May 2017 it was granted an award at International Opera Awards in London in the category “rediscovered work.” This surprised not only Polish music lovers but also musicians, as the belief that Żeleński was a conservative composer whose works are a remnant of a bygone era had become widespread. This view had been shared by several generations and could not be verified since the composer’s pieces were very rarely performed, perhaps with the exception of his early works – the concert overture *W Tatrach* [*In the Tatra Mountains*] and a few songs. It was only recently that research on his oeuvre has been undertaken. The present article is aimed at providing additional information concerning the composing technique of Władysław Żeleński.

Keywords: Władysław Żeleński, *Goplana*, lyric opera, opera in Poland.