

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Kwartety smyczkowe Władysława Żeleńskiego

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest przedstawienie twórczości polskiego kompozytora Władysława Żeleńskiego (1837–1921) na obsadę kwartetu smyczkowego, w kontekście jego biografii. Omówiona w pracy część twórczości kompozytora obejmuje następujące dzieła:

1. *Wariacje na oryginalny temat g-moll* op. 21 (1869);
2. *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28 (1875);
3. *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 (po 1880).

W rozwiązaniu niniejszej problematyki można wyróżnić dwa etapy. Pierwszy dotyczy omówienia stanu, istniejącej wyłącznie w języku polskim, literatury przedmiotu na ten temat, która jest uboga i przeważnie ogranicza się do ogólnych uwag stylo-krytycznych, nie zawsze słusznych. Brakuje prac, które by w sposób całościowy szczegółowo omawiały wszystkie utwory należące do twórczości kameralnej Żeleńskiego. Niniejsza praca jest zatem pierwszą próbą w tym zakresie. Drugi etap dotyczy analizy muzycznej, w wyniku której omówione zostały: forma, technika kompozytorska, strona wyrazowa oraz recepcja.

W utworach na kwartet smyczkowy Żeleńskiego dominuje liryczna kategoria wyrazowa. Wiodącą rolę odgrywa faktura, w której współdziałanie instrumentów ciągle zmienia się we wzajemnych relacjach. Kolejną właściwością zasługującą na uwagę są nawiązania do polskiej muzyki ludowej. Przejawia się to w stosowaniu charakterystycznych kwart lidyjskich i kwint burdonowych. Nadto kompozytor wprowadza stylizacje tańców niepolskich *siciliany* i *tarantelli*, co ma miejsce w *Wariacjach na oryginalny temat* op. 21. Mniejszą rolę w kształtowaniu narracji odgrywa harmonika. Nie zawiera ona nowatorskich rozwiązań, zwłaszcza w dwóch pierwszych dziełach. Między kwartetami *F-dur* op. 28 a *A-dur* op. 42 miała miejsce ewolucja techniki kompozytorskiej, co zaowocowało w drugim z utworów – pogłębionym rozwojem harmoniki dur-moll, silnym zróżnicowaniem faktury i wprowadzeniem partii wirtuozowskich.

Styl Żeleńskiego w kwartetach smyczkowych reprezentuje nurt klasycyzujący. Stanowi syntezę klasycznych form z neoromantycznym kształtowaniem narracji muzycznej. Dzieła na kwartet smyczkowy Żeleńskiego reprezentują wysoką wartość artystyczną, tworząc zarazem podwaliny polskiej kameralistyki w II połowie XIX wieku.

Słowa kluczowe: kwartet smyczkowy, polska muzyka kameralna XIX wieku, Władysław Żeleński.

Muzyka kameralna Władysława Żeleńskiego w polskim piśmiennictwie muzykologicznym

Polskie piśmiennictwo muzykologiczne dotyczące twórczości Żeleńskiego jest bardzo rozproszone i niejedolite. Na pierwszy plan, co do liczebności, wysuwają się biogramy encyklopedyczne i leksykalne oraz opracowania syntetyczne historii muzyki polskiej. W wymienionych publikacjach wielokrotnie powielane są te same informacje i uwagi stylo-krytyczne. Artykuły i uwagi w pracach syntetycznych, będące próbą podsumowania dorobku twórczego autora *Goplany*, ukazały się już za życia kompozytora¹. Muzykologiem, który już wówczas, w latach międzywojennych, opublikował sporo uwag na temat spuścizny Żeleńskiego, był Zdzisław Jachimecki, autor licznych prac syntetycznych z historii muzyki polskiej i artykułów publikowanych w różnych periodykach. W obszernej pracy *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, wydanej w 1914 roku, w rozdziale VII kreśli jego sylwetkę:

Nestor dziś muzyków polskich, Władysław z Żelanki Żeleński jest w sztuce swojej eklektykiem stylu polsko-włoskiego Moniuszki i pseudo-klasycznego i romantycznego Mendelssohna i Schumanna. Twórczość Żeleńskiego odznacza się imponującą wszechstronnością. Dzielny technik kompozycji, opanował Żeleński wszystkie formy, wypowiadając się w każdej z równą swobodą².

Cytat powyższy, określający ogólną postawę twórczą kompozytora, jest istotny, gdyż powinowactwa twórcze Żeleńskiego ze stylem niemieckich romantyków akcentowało wielu późniejszych autorów. Jachimecki podkreśla, że najbardziej właściwym terenem jego wypowiedzi była pieśń, kompozytor jest „liirykiem z istoty swego talentu”. O twórczości kameralnej kreśli zaledwie pół zdania:

poważną zdobycz polskiej muzyki komnatowej stanowią kwartety i Trio Żeleńskiego [...]³.

Pierwszą poważniejszą pracą monograficzną o Żeleńskim była wydana w 1928 roku w warszawskiej oficynie Gebethner & Wolff książeczka autorstwa ucznia kompozytora, Felicjana Szopskiego. Autor najwięcej miejsca poświęca biografii twórcy oraz jego osobowości. W części biograficznej tylko okazjonalnie wymienia komponowane na danym etapie życia utwory. Szopski wielokrotnie podkreśla niechęć kompozytora do prądów nowatorskich, którym Żeleński nigdy nie hołdował. O dorobku kameralnym w drugiej części pracy skreślił jeden, ogólnikowy akapit:

¹ Taką publikacją był artykuł Adolfa Chybińskiego z okazji 75-lecia urodzin Żeleńskiego, opublikowany we lwowskim tygodniku społecznym i literackim „Kronika Powszechna” w 1912 roku. Treść tej wypowiedzi miała na celu wypuklenie „szlachetności i staranności stylu”, miała charakter panegiryku, wysławiającego zalety twórczości Żeleńskiego.

² Z. Jachimecki, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Piwarski i Sp., Kraków 1914, s. 144.

³ Tamże.

W muzyce kameralnej wydaje się zadaniem Żeleńskiego zbudowanie form doskonałych, przeprowadzenie swoich myśli przez piękne harmonie i kombinacje polifoniczne. Czyni to z rezultatem znakomitym, a ze stosunkowo małym staraniem o wydobyć 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 kameralnej⁴.

Autor słusznie podkreśla dbałość o przejrzystą, klarowną formę, elementy polifonii, bo te czynniki wysuwają się w dziełach kameralnych Żeleńskiego na pierwszy plan. Jednakże zarzut małej dbałości o stronę kolorystyczną jest pochopny, zwłaszcza w odniesieniu do kart komponowanych formą wariacyjną. W latach 30. ponownie zabiera głos Zdzisław Jachimecki, który – jak pisze w swej monografii z początku lat 50. – ok. 1930 roku zainicjował zespołową pracę młodszych badaczy w Instytucie Muzykologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego nad wybranymi gatunkami twórczości Żeleńskiego⁵. Jachimecki już wówczas wyraził nadzieję, że powstanie naukowej monografii o kompozytorze „stanie się realną możliwością”⁶. Jak wiadomo, nadzieja ta aż do tej pory nie spełniła się, pomimo kontynuacji dalszych badań. Te jednak miały zawsze charakter przyczynkarski. Wróćmy jeszcze do wypowiedzi Jachimeckiego, który – kreśląc w kolejnej syntetycznej pracy sylwetki wybranych kompozytorów (analogicznie jak w książce *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*) – przypisuje Żeleńskiemu w gatunku kameralistyki rolę inicjatora:

Był on istotnie pierwszym kompozytorem, który stworzył podwaliny pod uprawę polskiej muzyki kameralnej, dostarczywszy miłośnikom jej utworów, jakich brak przedtem tak silnie dawał się odczuwać⁷.

Jachimecki, jak i późniejsi autorzy ujęć syntetycznych (Włodzimierz Poźniak, Irena Poniątkowska, Józef Chomiński) – już to z racji charakteru swych opracowań – poprzestawał na podaniu tytułów utworów, miejsca wydania, ewentualnie jednostkowych uwag o cechach kompozycji. W okolicznościowym artykule opublikowanym w lwowskim miesięczniku „Orkiestra”, poświęconym krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych, Jachimecki pisze o dziełach kameralnych Żeleńskiego nieco bliżej, w zestawieniu z uwagami o utworach fortepianowych:

Począwszy od dzieła 20-go, *Sonaty e-moll* na fortepian, snuje się w twórczości Żeleńskiego długi szereg wielkich, poważnych kompozycji. Zaraz następnym opus były wa-

⁴ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, red. M. Gliński, seria: Biblioteka Muzyczna, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928, s. 42.

⁵ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, PWM, Kraków 1987, s. 47.

⁶ Tamże.

⁷ Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, red. A. Brückner, t. 3, Księgarnia Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1930, s. 903.

riacje na kwartet smyczkowy na własny temat, potem nastąpiło *Trio fortepianowe E-dur* (op. 22), niebawem powstał *Kwartet smyczkowy* op. 28 i wreszcie świetna – nieco Schumannowska – sonata na skrzypce i fortepian op. 30. W następnych dziełach komnatowych styl Żeleńskiego przechylił się ku Brahmsowi, co widać już w kwartecie op. 42, przede wszystkim zaś w kwartecie fortepianowym op. 61⁸.

W 1937 roku powstała praca magisterska Wandy Michalskiej pt. *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego wydane drukiem*, napisana pod kierunkiem Z. Jachimeckiego. Jest to jedyna praca omawiająca prawie wszystkie dzieła kameralne kompozytora (praca niepublikowana, znajduje się w zbiorach Biblioteki Instytutu Muzykologii w Krakowie)⁹. Michalska prezentuje w układzie chronologicznym analizy wszystkich opusów kameralnych, w tym miniatur skrzypcowych i wiolonczelowych. W pierwszym rozdziale wzmiankuje o kompozycjach kameralnych, pisanych przez Żeleńskiego jeszcze podczas studiów w Pradze, a których rękopisy nie zachowały się. Autorka koncentruje się na dogłębnej analizie formalnej, zakończonej zawsze podsumowaniem. Od *Wariacji* na kwartet smyczkowy op. 21 wyznacza nowy, znaczący okres jego twórczości kameralnej. Dojrzałą fazę twórczości rozdziela – za Jachimeckim – na dwa okresy:

- 1) epokę schumannowską (*Wariacje* op. 21, *Trio* op. 22, *Kwartet* op. 28, *Sonata* op. 30, *Berceuse* op. 32),
- 2) epokę wpływów Brahmsa (*Kwartet* op. 42¹⁰, *Kwartet* op. 61).

Wanda Michalska zauważa:

Trudno jest ustalić dokładne daty tych epok. Epoka wpływów Schumanna rozpoczyna się od op. 21, a kończy na *Berceuse* op. 32¹¹. Obejmuje zatem studia paryskie i kilkanaście lat pobytu w kraju (około 1866 do ok. 1883)¹².

Oprócz dokładnych analiz Michalska omawia stronę wyrazową, cytując fragmenty XIX-wiecznych recenzji na temat wykonanych badanych utworów, a także przedstawia własną ocenę ich wartości. W kolejnym rozdziale pracy, zatytułowanym *Część syntetyczna*, prezentuje wnioski ogólne dotyczące formy, melodyki, rytmiki, określając przy tym momenty przełomowe:

W twórczości kameralnej wypowiada się Żeleński w różnych formach. W formie sonatowej ewolucja idzie w sonacie op. 30. Tu już możemy mówić o grupach tematycznych. Przetworzenia dłuższe niż w Kwartecie op. 28 stają się bogaciej wypracowane i odbiegają od dosłownego powtarzania tematów¹³.

⁸ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński. W dziesiątą rocznicę śmierci*, „Orkiestra” 1931, nr 3, s. 36.

⁹ W ramach zainicjowanych przez Jachimeckiego badań nad wybranymi gatunkami powstało 7 prac magisterskich dotyczących dzieł operowych (*Konrad Wallenrod*, *Stara Baśń*), pieśni solowych, utworów fortepianowych. Trzy spośród tych prac powstały w okresie powojennym.

¹⁰ Michalska z powodu niedostępności materiału nutowego nie podaje niestety analizy tego kwartetu.

¹¹ Utwór na wiolonczelę i fortepian.

¹² W. Michalska, *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego wydane drukiem*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Z. Jachimeckiego, maszynopis, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1937, s. 13.

¹³ Tamże, s. 60.

Wnioski porównawcze są tu szczególnie ważne, gdyż uwypuklają proces ewolucji języka twórcy i kierunek jego przemian. W melodyce Żeleńskiego Michalska wyróżnia następujące odmiany: melodykę opartą na skali oraz trójdźwiękową, melodykę będącą kombinacją dwóch poprzednich oraz ornamentálną. W tonalności natomiast wymienia tzw. „tonacje moll-durowe lidyjskie i doryckie”. Odczytuje w kształtowaniu tego wiodącego u Żeleńskiego elementu wpływy aż pięciu kompozytorów: Beethovena, Schumanna, Chopina, Moniuszki i Brahmsa¹⁴.

Tuż przed wybuchem II wojny światowej do dyskursu o Żeleńskim włączył się Józef W. Reiss. Reiss związany był ze środowiskiem krakowskim. Barwny szkic o Żeleńskim zamieścił w *Almanachu muzycznym Krakowa 1780–1914* (Kraków 1939, s. 104–112), który nie zawiera jednak uwag o kameralnym dorobku twórcy. Swego czasu bardzo popularna jego praca *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, wydana tuż po wojnie, w 1946 roku (wznawiana w 1958 i 1984 roku), zawiera biogram kompozytora, w którym jeden z akapitów poświęcony został interesującemu nas gatunkowi:

Liryzmem zabarwione są również instrumentalne kompozycje Żeleńskiego [...]. Zapomnieniu uległy niesłusznie kompozycje na skrzypce i fortepian [...]. Muzykę kameralną wzbogacił Żeleński sonatami fortepianowymi i skrzypcowymi, dwoma kwartetami smyczkowymi, A-dur i F-dur, jednym *Trio fortepianowym E-dur* i *Kwartetem fortepianowym c-moll*, którego temat przypomina melodię pieśni „Zawód”; pierwiastkiem kontemplacyjnym i techniką konstrukcji zbliża się ten kwartet do kameralnych dzieł Schumanna i Brahmsa. Finały swych kompozycji kameralnych utrzymuje zazwyczaj Żeleński w ścisłej formie polifonicznej, kanonie lub fudze¹⁵.

Prawdziwym jest stwierdzenie o dominacji wyrazowej kategorii lirycznej w utworach kameralnych. Reiss, wymieniając obydwie kwartety smyczkowe, pomija *Wariacje na oryginalny temat na kwartet smyczkowy* op. 21, utwór bardzo ważny w dorobku kompozytora. Ostatnie zdanie natomiast jest błędne. O ile Żeleński stosował technikę kontrapunktyczną w swych utworach kameralnych (np. *fugato* w *Kwartecie A-dur*, polifoniczną finałową wariację w op. 21), to czynił to fragmentarycznie, stosował ją jako środek techniki przetworzeniowej lub wariacyjnej, ale żadna z finałowych części komentowanych utworów nie jest ani kanonem, ani fugą.

Ponownie powracamy do Jachimeckiego, który był drugim po Felicianie Szopskim monografistą Żeleńskiego. Wydana w 1952 roku w „Roczniku Krakowskim”, a 7 lat później przedrukowana w serii „Biblioteka Słuchacza Koncertowego” i wznowiona w 1987 roku, mała monografia nie różni się objętościowo od książeczki Szopskiego. Poświęca jednak więcej miejsca twórczości, ilustrując tekst przykładami nutowymi. Szerzej omawia *Wariacje* op. 21, ocenia je w kontekście wcześniejszych kwartetów innych kompozytorów:

¹⁴ Tamże, s. 60–66.

¹⁵ J.W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, PWM, Kraków 1984, s. 145–146.

Tworząc ten kwartet, był już w pełni panem techniki stylu kwartetowego. W stosunku do wcześniejszych prób kwartetowych kompozytorów polskich, Moniuszki i Feliksa Ignacego Dobrzyńskiego, był ten kwartet Żeleńskiego zjawiskiem znacznie wyższego znaczenia artystycznego¹⁶.

O każdym kolejnym utworze kameralnym czyni istotne uwagi, nieco dokładniejsze o *Kwartecie F-dur* op. 28, natomiast drugi z kwartetów smyczkowych, *Kwartet A-dur* op. 42, tylko wymienia.

Bardzo ważną pozycją bibliograficzną, na którą powołują się wszyscy autorzy podejmujący badania nad polską muzyką kameralną II połowy XIX wieku, jest praca Włodzimierza Poźniaka *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, zamieszczona w obszernej i bardzo wartościowej merytorycznie pracy zbiorowej *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*¹⁷. Autor dokonuje przeglądu polskiej twórczości kameralnej całego XIX wieku i początku XX w porządku chronologicznym. Na podstawie przeprowadzonych badań Poźniak informuje, że spora część utworów rękopiśmiennych zaginęła i znane są tylko ich tytuły, dlatego całokształt polskiej kameralistyki można przedstawić tylko fragmentarycznie¹⁸. Omówienie dorobku kameralnego Żeleńskiego jest tu już bardziej dokładne. Oprócz wyliczeń utworów podaje istotne cechy języka dźwiękowego, budowy formalnej. Sporo miejsca poświęca *Wariacjom na oryginalny temat* op. 21, które uważa za pierwszego „reprezentanta” twórczości kameralnej kompozytora. Upatruje w nich powinowactwa ze stylem Mendelssohna, zauważa zaawansowany poziom techniki kompozytorskiej:

W tej pierwszej zachowanej kompozycji wykazuje już Żeleński poważne opanowanie techniki kameralnej, przejawiające się w samodzielnym, chociaż na ogół homofonicznym prowadzeniu instrumentów. Partie polifoniczne są nieliczne, lecz stosowane w nich środki kontrapunktyczne dość skomplikowane, czego przykładem może być zastosowanie w wariacji 8. kontrapunktu podwójnego. Można twierdzić, że jest to chyba pierwsza wybitniejsza pozycja w naszej muzyce kwartetowej, posiadająca jeszcze i dzisiaj – oprócz wartości historycznej – wiele walorów artystycznych¹⁹.

Zarówno Jachimecki, jak i Poźniak podkreślają wysoką rangę tej kompozycji. O *Kwartecie F-dur* op. 28 Poźniak podaje tylko informacje wydawnicze, zwraca uwagę na wariacyjną część II, natomiast drugiemu *Kwartetowi A-dur* odmawia większej wartości, powołując się tylko na zdawkową recenzję z jego wykonania:

Mniejsze znaczenie ma *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 [...]. Kompozycja ta zawiera pewne nawiązania do stylu Brahmsa. Po usłyszeniu utworu tak pisał o nim T. Hanicki: „[...] koncert rozpoczął *Kwartet smyczkowy A-dur* o tematach charakterystycznych i po

¹⁶ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, s. 102.

¹⁷ W. Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, red. Z. Szweykowski, PWM, Kraków 1966.

¹⁸ Tamże, s. 479.

¹⁹ Tamże, s. 483.

mistrzowsku rozwiniętych”. Lakoniczność wzmianki jest niewątpliwie proporcjonalna do stosunkowo niewielkiego znaczenia tej kompozycji w twórczości kompozytora²⁰.

Trudno zgodzić się tutaj z podejściem autora, który orzeka o wartości utworu podług „długości” recenzji, publikowanej w wielotematycznym periodyku, jakim było w XIX wieku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, a w którym zapewne ze względów czysto technicznych recenzje były zdawkowe. Pożniak najwyżej ocenia ostatni utwór kameralny Żeleńskiego, *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61. *Słownik muzyków polskich*, wydany w 1967 roku, publikuje biogram kompozytora, opracowany przez Katarzynę Swaryczewską. Największym jego walorem jest bardzo szczegółowy wykaz utworów. W zwięzłej charakterystyce stylu autorka przeciwstawia źródła inspiracji liryki wokalne i dzieł instrumentalnych w następującym zdaniu:

Rzecz znamienna, że choć Żeleński był kontynuatorem w utworach wokalnych polskiej tradycji narodowej, w muzyce instrumentalnej wzorował się na zdobyczach kompozytorów niemieckich, w szczególności Mendelssohna²¹.

Czytając powyższą uwagę o odmiennym stanowisku Żeleńskiego w tych dwóch gatunkach, przypominają się słowa Adolfa Chybińskiego, wypowiedziane we wspomnianym na początku artykule:

Przedziwnie splatają się w jego muzyce pierwiastki klasyczne, romantyczne, narodowe i jakby kosmopolityczne²².

Omawiając literaturę przedmiotu w chronologicznym porządku, należy nadmienić artykuł Tadeusza Przybylskiego *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego i Żeleńskiego*, opublikowany w pracy zbiorowej poświęconej postaci Ignacego Jana Paderewskiego. Przybylski podejmuje rozważania o wariacjach na kwartet smyczkowy, skomponowanych przez wymienionych w tytule twórców. *Wariacje* op. 21 Żeleńskiego bliżej omawia w końcowym fragmencie artykułu. Powołuje się na uwagi Jachimeckiego, Michalskiej i Poźniaka, nie wnosi własnych spostrzeżeń, kompilując wypowiedzi wcześniejszych badaczy²³. Literatura dotycząca spuścizny Żeleńskiego istnieje przede wszystkim w rozdziałach prac historycznych i w opracowaniach leksykalnych. Rzadko podejmowano tematykę szczegółową, zorientowaną na wybrane dzieła lub gatunek utworów.

²⁰ Tamże, s. 484.

²¹ K. Swaryczewska, *Żeleński Władysław*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, red. J.M. Chomiński, t. 2: M–Z, Instytut Sztuki PAN, PWM, Kraków 1967, s. 313.

²² A. Chybiński, *Władysław Żeleński (W 75 rocznicę urodzin)*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 48, s. 375.

²³ T. Przybylski, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego i Żeleńskiego*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. W.M. Marchwica, A. Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 1991, s. 157–159.

Z dalszych opracowań syntetycznych należy wspomnieć o tekstach Ireny Poniatowskiej, Józefa M. Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej. Kompilacyjne prace Ireny Poniatowskiej dotyczące polskiej muzyki kameralnej tamtego okresu powtarzają ustalenia dokonane przez Jachimeckiego i Poźniaka, sprowadzają się do leksykalnych wyszczególnień tytułów utworów i podania głównych cech stylistycznych²⁴. Na potwierdzenie tego wniosku przytoczmy komentarz o kwartetach smyczkowych Żeleńskiego z 5 tomu *Historii muzyki polskiej*:

Kwartet smyczkowy F-dur op. 28 nagrodzony został w 1875 roku w konkursie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a wydany także u Kistnera w tym samym czasie, co *Wariacje*. W II części zastosował kompozytor wariacje na temat o charakterze elegijnym. *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 wydany we Wrocławiu przez Hainauera ma mniejsze znaczenie, natomiast *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61 stanowi cenną pozycję w twórczości kameralnej²⁵.

Z racji syntetycznego charakteru prace tego typu nie mogą uwzględniać analiz szczegółowych, wobec faktu wysokiej liczebności kompozytorów i ich dzieł. Są jednak bardzo dobrym przewodnikiem po rozległych obszarach muzyki w różnych gatunkach. Ważnym jest to, że mniej znane kompozycje kameralne Żeleńskiego figurują w tekstach prac historycznych i – przynajmniej w piśmiennictwie – nie zostały zapomniane.

Chomińscy w *Historii muzyki polskiej* (cz. 2) zauważają, że na skutek braku w Polsce stałych orkiestr w ostatnich dekadach XIX wieku nie było warunków dla rozwoju twórczości symfonicznej, toteż kultywowano muzykę kameralną. Tradycyjnie ustalają czołowe miejsce Żeleńskiego i Noskowskiego, jako głównych przedstawicieli tej gałęzi twórczości. Wydają nawet tego typu stwierdzenie:

Utwory ich zyskały większe uznanie za granicą niż w kraju. Ukazywały się w poważnych europejskich firmach...²⁶

Kreślą wybiórcze uwagi o kwartetach obydwu twórców, przeplatając je odniesieniami do innych kompozytorów. Jedno z tych zdań budzi wątpliwości merytoryczne:

Późne kwartety Żeleńskiego, szczególnie *Fortepianowy c-moll* op. 61, wskazują na zainteresowanie muzyką Brahmsa²⁷.

²⁴ Por. I. Poniatowska, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*, [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, PWN, Warszawa 1980, s. 228–237; teźże, *Romantyzm. Część 2 A, 1850–1900. Twórczość muzyczna*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. 5, Sutkowski Edition, Warszawa 2010, s. 257–258.

²⁵ Tamże, s. 258.

²⁶ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996, s. 68.

²⁷ Tamże.

Użycie liczby mnogiej jest nieprawidłowe. Otóż nie istnieją „późne kwartety” Żeleńskiego, oprócz wymienionego *Kwartetu fortepianowego c-moll*, który faktycznie koresponduje z brahmsowskim stylem wypowiedzi. Po kwartetach smyczkowych F-dur i A-dur Żeleński nie skomponował już żadnego kwartetu smyczkowego. W kolejnych zdaniach przytaczane są spostrzeżenia przejęte od Poźniaka.

Obszerne biogramy kompozytora w dwóch ważnych pozycjach leksykalnych ostatnich lat utrwalają wcześniejsze opinie o muzyce kameralnej Żeleńskiego²⁸.

W 2014 roku ukazała się cenna monografia Julii Gołębiowskiej *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*. Autorka w czterech rozdziałach swej pracy podejmuje następujące perspektywy badawcze: kontekst, repertuar, styl, estetyka. Gołębiowska wyszczególnia aż cztery generacje polskich twórców kwartetów smyczkowych według następującego kryterium:

Ponieważ zdecydowana większość autorów kwartetów smyczkowych wywodziła się bądź związana była z warszawskim szkolnictwem muzycznym, za kryterium podziału materiału [...] zdecydowano przyjąć kolejne pokolenia kompozytorskie, obejmujące twórców, których łączyła wspólna postać nauczyciela kompozycji lub to samo środowisko muzyczne i zbliżony czas aktywności zawodowej²⁹.

Władysława Żeleńskiego umieściła w trzeciej generacji kompozytorów, urodzonych w latach 30. i 40. XIX wieku. Zastosowane przez autorkę kryterium „wspólnoty edukacyjnej” jest bardzo trafne. Twórczość Żeleńskiego rozpatruje (zapewne pod wpływem wcześniejszych prac syntetycznych) łącznie z muzyką kameralną Noskowskiego, „ze względu na duży wpływ, jaki kompozytorzy ci wywarli na rozwój muzyki polskiej, także w zakresie gatunku kwartetu smyczkowego”³⁰.

Noskowski i Żeleński w zakresie edukacji kompozytorskiej posiadali „wspólną drogę” studiów zagranicznych (Noskowski w Berlinie u Friedricha Kiela, Żeleński w Pradze u Aleksandra Dreyschocka i Józefa Krejčiego, później u Bertolda Damckiego w Paryżu). Z badań autorki wynika wniosek, że zagra-

²⁸ Por. M. Negrey, *Żeleński Władysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, cz. w-ż, PWM, Kraków 2012, s. 392–401; M. Dziadek, *Żeleński Władysław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 1132–1137. Śledząc polską myśl muzykologiczną dotyczącą rodzimej muzyki kameralnej doby późnoromantycznej, należy zwrócić uwagę na artykuł Agnieszki Chwiłek *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza*, „Przegląd Muzykologiczny” 2012, nr 9, s. 147–157 (dostępny online: <http://www.zkp.org.pl>). Jak sugeruje tytuł, jest to publikacja o charakterze metodologicznym, która w jedenastu punktach przedstawia zakres zagadnień badawczych, będących wytycznymi zwłaszcza dla badaczy tego zakresu tematycznego.

²⁹ J. Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2014, s. 8.

³⁰ Tamże.

niczne studia wycisnęły silne piętno na technice kompozytorskiej obydwu twórców. Komentarze Gołębiowskiej dotyczące kwartetów smyczkowych Żeleńskiego będą cytować w części analitycznej.

Najnowsza książka o Żeleńskim autorstwa Michała Jaczyńskiego, wydana w 2017 roku, poświęcona została problematyce recepcji twórczości kompozytora od momentu jego debiutu (1857) aż do wybuchu II wojny światowej (1939)³¹. Jest doskonałym przewodnikiem po obfitych źródłach czasopiśmienniczych (polskich i zagranicznych) omawianego okresu, zawierających recenzje z wykonan utworów Żeleńskiego. Dokładna analiza publikacji prasowych ukazuje szerokie spektrum poglądów krytyki muzycznej o dziełach tego twórcy.

Z powyższego przeglądu wynika wniosek o istnieniu sporej liczby publikacji poruszających tematykę kameralnego dorobku kompozytora, lecz dotyczących tego gatunku ogólnikowo. Najszerzej skomentowano (choć bez dokładnej analizy) pierwszą znaczącą kompozycję kwartetową, tj. *Wariacje g-moll na oryginalny temat na kwartet smyczkowy* op. 21, kolejne dwa kwartety smyczkowe właściwie nie doczekały się szerszej refleksji. Stąd wynika motywacja do szczegółowej prezentacji tych wartościowych artystycznie dzieł. Przyjmując wytyczne integralnej analizy dzieła jako podstawy metodologicznej, w niniejszym opracowaniu z przewagą uwag o formie, języku dźwiękowym i stronie wyrazowej, uwzględniłam w omówieniu każdego utworu kontekst biograficzny oraz jego recepcję³².

Twórczość kameralna Władysława Żeleńskiego w kontekście biograficznym

Pierwszym nauczycielem kompozycji w latach młodzieńczych Żeleńskiego był Franciszek Mirecki (1791–1862), który w latach 50. XIX wieku był w Krakowie szanowanym muzykiem, o bogatej muzycznej biografii, odnoszącym sukcesy na polu operowym i organizacji życia muzycznego. Szopski kreśli portret Mireckiego w następujących słowach:

[...] był powagą w świecie muzycznym Krakowa. Uczeń Hummła w Wiedniu i Cherubinięgo w Paryżu, pisał opery w stylu włoskim. Niektóre z nich dawano w Genui, Lizbonie, a nawet w mediolańskiej *La Scala*. Od roku 1838 do 1862 był kierownikiem szkoły śpiewu w Krakowie. 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 [...]³³.

³¹ M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017.

³² Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 19–65.

³³ F. Szopski, dz. cyt., s. 11.

Był przeciwnikiem wszelkiego postępu w sztuce. Autorka biogramu encyklopedycznego informuje nas o wstecznych poglądach Mireckiego, który nawet z oporami akceptował twórczość Beethovena³⁴. Pierwsze lekcje harmonii i kompozycji młody kompozytor odbywał zatem pod okiem muzyka niezwykle konserwatywnego. I w tym początkowym okresie nauki Żeleński – gimnazjalista ułożył dwa kwartety smyczkowe oznaczone początkowo jako op. 1 i op. 2, *Trio fortepianowe* op. 3 i *Sonatę fortepianową* op. 5, wydaną – zapewne za sprawą starań Mireckiego, posiadającego sporo kontaktów we Włoszech – w oficynie Ricordiego w Mediolanie³⁵. Powstał również pierwszy utwór orkiestrowy. Jak podaje Poźniak, obu pierwszych cyfr opusowych użył później Żeleński dla dwóch pieśni, a op. 3 przeniósł na fortepianowe *Tańce polskie*³⁶. Z lat nauki u Mireckiego zachowała się jedynie *Sonata fortepianowa g-moll*³⁷. W tym czasie młody twórca uczęszczał do gimnazjum św. Anny w Krakowie. Pierwsze próby kompozytorskie zaistniały więc na polu kameralnym, a nauka odbywała się najprostsza metodą. Szopski, jako uczeń Żeleńskiego, prawdopodobnie słyszał od samego kompozytora opowieści o początkach edukacji i opisuje to tak:

Gdy doszło do pisania kompozycji o większych nieco rozmiarach, sposób nauki Mireckiego nie bardzo był trafny. Uczeń szkicował pierwszy temat, a nauczyciel dyktował mu ciąg dalszy, nie dając przedtem żadnego pojęcia o formach. Tym sposobem zbudowało się dwa kwartety smyczkowe, trio i uwerturę, wykonaną w r. 1857 na popisie szkoły muzycznej³⁸.

Po ukończeniu gimnazjum Żeleński wstąpił na wydział filozoficzny uniwersytetu w Krakowie w celu pogłębienia wykształcenia ogólnego. Studia te kontynuował w Pradze, dokąd wyjechał w 1859 roku, również na dalsze studia muzyczne. Pedagogiem, który miał wpływ na ukształtowanie kompozytorskich wytycznych, był wspomniany już Józef Krejčí (1821–1881), organista i teoretyk. Jachimecki relacjonuje:

Nauka u Krejčíego była szkołą tzw. ścisłego kontrapunktu, opartego na formułach starego Josepha Fuxa z jego – w katechizmowym rodzaju utrzymanego – traktatu *Gradus ad Parnassum*, wydanego w r. 1725³⁹.

Surowe metody nauczania przytłaczające indywidualność ucznia mocno wniknęły w świadomość młodego adepta kompozycji, gdyż stały się również naczelną zasadą w jego późniejszej, ponad 50-letniej, aktywności pedagogicznej.

³⁴ B. Chmara-Żączkiewicz, *Mirecki Franciszek*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. m, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 279.

³⁵ M. Negrey, dz. cyt., s. 392.

³⁶ W. Poźniak, dz. cyt., s. 483.

³⁷ O tej sonacie w 1932 roku Z. Jachimecki opublikował krótki artykuł *Młodzieńcza sonata fortepianowa Władysława Żeleńskiego*, zob. „Orkiestra”, nr 10, s. 154–155, w którym pisze o wpływie wzorów Beethovenowskich na styl sonaty. Egzemplarz sonaty odnalazł w bibliotece w Wiedniu.

³⁸ F. Szopski, dz. cyt., s. 12.

³⁹ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 17.

W Pradze powstała kolejna kompozycja kameralna, *Sekstet smyczkowy* op. 9, którego rękopis również się nie zachował. Numer opusowy tegoż *Sekstetu* (z pewnością traktowanego przez uczącego się jako utwór ćwiczebny) został przeniesiony na fortepianowy *Valse – caprice*⁴⁰. Ostatnim etapem studiów kompozytorskich były studia prywatne u Bertholda Damckiego (1812–1875) w Paryżu, poprzedzone krótkim okresem nauki u pedagoga paryskiego konserwatorium – Napoleona Rebera. Kompozytor podjął je w 1866 roku⁴¹. Osobowość Damckiego bardzo odpowiadała Żeleńskiemu, który po latach określał go mianem „słynny pedagog”, a jego wskazówki nazywał „znakomitym kierunkiem”⁴². Z pewnością był to znakomity pedagog, gdyż pod jego pieczęcią narodził się pierwszy poważny utwór kameralny o trwałej wartości artystycznej – *Wariacje na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy* op. 21.

Wariacje na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy op. 21 (1869)

W niniejszym opracowaniu stosuję nazwę utworu zgodną ze stroną tytułową lipskiego wydania Friedricha Kistnera. Utwór ten w piśmiennictwie występuje także pod nazwą *Wariacje na temat własny*. Wydanie to datowane jest na przedział czasowy 1880–1885, czyli dzieło ukazało się po wielu latach od chwili powstania.

Jak widać, w górnej części pięknie zdobionej strony tytułowej *Wariacje* zostały dedykowane dyrektorowi konserwatorium wiedeńskiego, prymariuszowi „Kwartetu Hellmesbergera”, Josephowi Hellmesbergerowi⁴³. Klasycznie i jednocześnie z dużą finezją zbudowana forma tej kompozycji ukazuje wysoki już kunszt młodego kompozytora w posługiwaniu się fakturą kwartetową. Temat posiada budowę okresową, 16-taktową. Poprzednik zbudowany jest z dwóch zdań **a** i **b**. Pierwsze zdanie jest opadające, drugie powtarza frazę pierwszego i buduje odmienne zakończenie, modulując jednocześnie do tonacji paraleli B-dur. Następnik tworzą analogicznie dwa czterotaktowe małe zdania: pierwsze o falistym toku melodycznym, z sekwencyjnym powtórzeniem pierwszej frazy, drugie nawiązuje melodycznie do poprzednika i kształtuje nowe zakończenie, powracając do tonacji g-moll. Budowa tematu w schemacie przedstawia się następująco:



Schemat 1. Budowa tematu *Wariacji na oryginalny temat* op. 21

⁴⁰ W. Poźniak, dz. cyt., s. 483.

⁴¹ M. Negrey, dz. cyt., s. 392.

⁴² Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 25.

⁴³ Żeleński w 1865 roku spędził kilka miesięcy w Wiedniu, gdzie poznał dzieła Wagnera, zetknął się z wieloma tamtejszymi muzykami, tam też poznał Artura Grottgera, swego portrecistę, zob. Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 23–24.



Ilustracja 1. Strona tytułowa lipskiego wydania *Wariacji na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy* op. 21



Przykład 1. Władysław Żeleński, *Wariacje na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy* op. 21, temat, takty 1–16

Taka prosta budowa tematu w wariacjach na kwartet smyczkowy występowała również w analogicznych utworach innych polskich kompozytorów, którzy już po Żeleńskim podjęli ten rodzaj kompozycji (Paderewski, Stojowski, Stolpe). Julia Gołębiowska w swej monografii szeroko omawia pochodzenie owej formy tematu wariacyjnego. Otóż powyższy schemat formalny był typowy dla szkoły kompozytorskiej berlińskiego pedagoga Friedricha Kiela, u którego studiowało wielu polskich twórców, w tym Zygmunt Noskowski⁴⁴. Rozważania o pryncypiach szkoły Kiela Gołębiowska przytacza na podstawie pracy niemieckiej muzykolog Helgi Zimmermann, która poświęciła ją temu zagadnieniu. W jej komentarzu czytamy:

Budowa tematów w wariacjach na kwartet smyczkowy polskich kompozytorów jest także, prawie bez wyjątku, identyczna ze schematem formalnym charakterystycznym dla szkoły Kiela. Według tych zaleceń temat powinien składać się z dwóch ośmiotaktowych okresów, dzielących się na czterotaktowe zdania – poprzednik i następnik. Ponadto w następniku drugiego okresu należy powtórzyć pierwszą część poprzednika lub zastosować jego zmodyfikowaną wersję⁴⁵.

Temat Żeleńskiego dokładnie model ten reprezentuje. Ale wiadomo z biografii kompozytora, że u Kiela nie studiował. Z badań Helgi Zimmermann, które Gołębiowska relacjonuje, wysuwa się wniosek o silnym oddziaływaniu tej szkoły kompozytorskiej na inne ośrodki, toteż można postawić hipotezę, że znał ją też paryski pedagog Żeleńskiego, którego nasz twórca tak cenił. Temat *Wariacji* op. 21 posiada charakter ludowy (podkreślają to Jachimecki i Poźniak), kształt melodyki ewokuje ton lamentacyjny. Profil wyrazowy określa pierwsza fraza, która na początku zawiera charakterystyczną kwartę lidyjską (cis). Ludowość

⁴⁴ Noskowski, wykształcony pod jego kierunkiem, w swojej działalności pedagogicznej w Instytucie Muzycznym w Warszawie kontynuował metody nauczania swego mentora i utrwalił je w swym podręczniku kontrapunktu wydanym w 1907 roku. Każdy z uczniów Noskowskiego w trakcie nauki był zobligowany do opracowania wariacji na kwartet smyczkowy. Zob. J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 169.

⁴⁵ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 170. Autorka monografii nie poddaje bliższej analizie *Wariacji* op. 21 Żeleńskiego, przytacza tylko wycinki recenzji z wykonania utworu.

tematu podkreśla także podanie go *unisono* przez cały zespół. Jachimecki wręcz poetycko komentuje jego charakter muzyczny:

Tam nad brzegami Sekwany snuły się za Żeleńskim echa rodzinnych stron. Zawarł je w melancholijnym [...] temacie tych wariacji, którego zwroty przywodzą na pamięć melodię dudziarza z czwartego aktu *Halki*, przed sławną arią Jontka *Szumią jodły na gór szczycie*. Nie jest to wszakże reminiscencja wstępu Moniuszkowskiej opery, lecz jakby plemienna wspólność zasadniczego nastroju obu tych melodii⁴⁶.

Michalska z kolei zauważa silne podobieństwo do tematu *Kujawiaka a-moll* op. 3 nr 2 Henryka Wieniawskiego⁴⁷. I rzeczywiście stwierdzamy, że struktura interwałowa pierwszego motywu z kwartą lidyjską tematów Żeleńskiego i Wieniawskiego jest identyczna. Jest między nimi tylko różnica metro-rytmiczna.



Przykład 2. Henryk Wieniawski, *Kujawiak a-moll* op. 3 nr 2, początek tematu w partii skrzypiec

Dynamika tematu wzrasta, osiągając kulminację w powrocie początkowego motywu w następniku. Osiem wariacji utworu zestawianych jest według zasady kontrastu faktury, środków techniki wariacyjnej i charakteru muzycznego. Ze względu na stopień przekształceń można w nich wyróżnić trzy typy:

- 1) wariacje ornamentalne,
- 2) wariacje charakterystyczne,
- 3) typ pośredni: wariacje ornamentalno-charakterystyczne.

Wariacje I i II reprezentują typ ornamentalny. Posiadają tę samą liczbę taktów, co temat i wyraźny z nim związek. W Wariacji I, *Istesso tempo*, temat z niewielkimi zmianami prowadzi altówka, a pozostałe głosy go kontrapunktują zwrotami gamowymi i figuracyjnymi, które są względem siebie rytmicznie komplementarne (wyróżnia się tu powtarzana *triola* szesnastkowa). Powstaje w ten sposób faktura polifonizująca, równoczesne zespolenie linii tematu z głosami wariacyjnymi przywołuje tutaj zasadę formalną *passacaglii*. Plan tonalny tematu zostaje zachowany bez zmian.

Wariacja II, *Un poco piu mosso e leggiero*, przyjmuje postać *fugato*. Przekształcony ornamentalnie temat (zachowuje bez zmian strukturę początkowego, lidyjskiego motywu ze skokiem o *tryton*) prowadzi wiolonczela. Kolejno następujące imitacje altówki, II skrzypiec są swobodne, wprowadzają zmiany, a linia I skrzypiec jest ornamentalna.

⁴⁶ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 101.

⁴⁷ W. Michalska, dz. cyt., s. 14.

Var. II.
Un poco più mosso e leggiero.

Przykład 3. Władysław Żeleński, *Wariacje na oryginalny temat g-moll* na kwartet smyczkowy op. 21, II wariacja, takty 34–39

Wariacja III, *Quasi Allegretto scherzando*, wnosi wyższy stopień przekształceń, ze struktury interwałowej początku tematu zachowany jest „zwrot lidyjski” w drobnych motywach ze zmianą kolejności interwałów.

Mamy tu przykład pracy motywicznej. Wiodący motyw *scherza* poddawany jest sekwencyjnym przesunięciom na tle motorycznych łamanych oktaw altówki. Jachimecki zauważa, że z tematu głównego w III wariacji pozostaje tylko „rytmiczna powłoka”, a jego zasadnicza idea „ukryła się gdzieś głębiej pod maską *scherzanda*”⁴⁸. Charakter *scherza* tworzą w tej wariacji triolowe figury oktawowe i zejścia gamowe, krótka artykulacja *spiccato leggiero* i nagłe kontrasty dynamiczne. Ale jednocześnie kompozytor zachowuje parzyste metrum, a jak wia-

⁴⁸ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 101.

domo, *scherzo* – jako specyficzny gatunek wyrazowy – było zawsze utrzymane w metrum trójmiarowym. I to właśnie owa „rytmiczna powłoka” tematu ulega tu zasadniczym przemianom, pomimo zachowania tej samej ramy metrycznej $\frac{2}{4}$. Zachowuje także tonację i liczbę taktów. Wariacja III należy do typu wariacji charakterystycznych, ze względu na znaczne przemiany pierwotnego wzorca. Wariacje I–III zachowują podział narracji na dwie części, jak w temacie, z repetycją każdej.

Var. III.
Quasi Allegretto scherzando.

Przykład 4. Władysław Żeleński, *Wariacje...*, porównanie pierwszego motywu tematu i pierwszego motywu *scherza*

Wariacja IV, *Grave*, pełni funkcję wolnego epizodu środkowego. Reprezentuje typ wariacji charakterystycznej. Główna myśl *molto cantabile* jest swobodną parafrazą tematu głównego. Przede wszystkim zmienia się tonacja na Es-dur, kompozytor rezygnuje z oznaczonego podziału na dwie repetycyjne części, ale zachowuje plan harmoniczny, z modulacją w połowie do tonacji B-dur (tonacja dominanta). Określenie Jachimeckiego „rozpływa się siatka rytmiczna, a rozwija się nastrojowy dwuspiew wiolonczeli i pierwszych skrzypiec” jest dla tej wariacji bardzo trafne⁴⁹. Ośmiotaktowy temat wiolonczeli jest zimitowany kanonicznie w oktawie przez I skrzypce. Powstaje odcinek szesnastotaktowy, który odpowiada pierwszej części tematu. Tak samo przeprowadzona jest druga część tematu. Dlatego kompozytor rezygnuje z repetycji każdej z części wariacji, ponieważ repetycję zastępuje imitacja, wydłużająca materiał do 16 taktów. Dialog

⁴⁹ Tamże.

skrajnych głosów toczy się na tle polifonizujących głosów środkowych. Wiolonczela w odcinkach tematycznych gra w wyższym rejestrze (w kluczu tenorowym), co powoduje, że kontrapunkty altówki i II skrzypiec są położone niżej od wiolonczeli, a to należy uznać, jako element kolorystyki brzmienia.

Wariacja V, *Con moto*, powraca do g-moll i ornamentalnego opracowania tematu. Zdobiona linia solowa prymariusza podaje silniejszy stopień rozdrobnienia rytmicznego i tym samym jest bogatsza strukturalnie niż w wariacjach początkowych. Zachowuje jednak w swym kształcie falisty łuk meliki tematu. Pauzowany akompaniament *pizzicato* ewokuje lekko taneczny charakter. Mamy tu dość silną transformację wyrazową, przekształcenie melodii w wariant taneczno-fineznyjny. Dlatego wariację tę należy sklasyfikować jako typ pośredni, ornamentalno-charakterystyczny.

The image shows a musical score for 'Var. VI. Siciliana'. It consists of two systems of four staves each. The top system includes a Violin I staff with a forte (f) dynamic and a five-fingered scale-like passage, a Violin II staff with a piano (p) dynamic and a 'dolce arco' marking, a Viola staff with a piano (p) dynamic, and a Cello/Double Bass staff with a piano (p) dynamic. The bottom system continues the piece with dynamics ranging from pianissimo (pp) to piano (p) and a 'dolce' marking. The score is in G minor and 6/8 time.

Przykład 5. Władysław Żeleński, *Wariacje...*, wariacja VI, *Siciliana*, początkowe takty, w partyturze takty 116–123

Wariacja VI, *Siciliana*, przywołuje dawny taniec włoski, jako czynnik stylizujący. Pomimo przyjęcia tak odległej od charakteru tematu wariacyjnej transformacji, należy tę wariację zaliczyć także do typu pośredniego, ze względu na bliskie pokrewieństwo struktur melodycznych tematu głównego i tematu *siciliany*. Stronę melodyczną prowadzą przez całą wariację I skrzypce, metrum ulega przekształceniu na $\frac{6}{8}$, na pierwszy plan wysuwa się charakterystyczny dla tego

tańca rytm punktowany. Ponadto między taktami umieszczone ligatury wprowadzają „dodatek synkopujący”, który nieco zaciera rytm punktowany. W ogólnej konstrukcji tonacja g-moll zostaje, a stosunek tonalny między poprzednikiem i następnikiem również zostaje zachowany na wzór tematu. Kompozytor stosuje tu łagodną chromatykę na dźwiękach przejściowych, rozszerzenia meliczno-ornamentalne odbywają się w ruchu drobno-interwałowym.

Wariacja VII, *Alla Polacca*, reprezentuje typ wariacji charakterystycznej. Obydwa okresy tematu są opracowane odmiennie. W pierwszym z nich unisonowa figuracja triolowa początku jest bezpośrednim odniesieniem do faktury tematu, z kontrapunktem I skrzypiec, wchodzącym w zakończeniu fraz i pełniącym funkcję figuracyjnej kadencji. Zawiera się w ośmiu taktach. W następniku faktura zmienia się: linię tematyczną prowadzą I skrzypce z kontrapunktem wiolonczeli, a instrumenty środkowe akompaniują w rytmie poloneza, który w poprzedniku pojawiał się tylko w kadencjach. Druga część wariacji jest rozszerzona do 25 taktów, przechodzi w toku rozwoju w swobodne parafrazowanie, bardziej zaawansowane przekształcenia (duże skoki interwałowe) tworzą fakturę polonizującą. Zakończenie wariacji kadencją zawieszoną na dominancie w ściszonej dynamice przygotowuje wejście wariacji finałowej.

Przykład 6. Władysław Żeleński, *Wariacje...*, wariacja VIII, takty początkowe, w partyturze takty 164–169

Wariacja VIII, *molto tranquillo*, utrzymana jest w jasnym G-dur. Jest polifonicznym finałem cyklu, odpowiednikiem fugi, często wieńczącej formy wariacyjnej. Żeleński stosuje tu technikę podwójnego kontrapunktu między partiami I skrzypiec i altówki, ze stałym kontrapunktem II skrzypiec. Narracja jest ciągła, przeplatają się w niej zwroty melodyczne z tematu. W początku wariacji motyw inicjalny tematu występuje w altówce, która rozpisana jest w wyższym rejestrze (w kluczu wiolinowym), w partii wiolonczeli uwagę zwracają kilkakrotnie zastosowane kwintowe brzmienia burdonowe.

Plan tonalny całego cyklu jest bardzo prosty i wyznacza ogólną makroformę:

Temat:	g-moll
War. I:	
g-moll	pierwsza grupa wariacji
War. II:	g-moll
War. III:	g-moll
War. IV:	Es-dur – funkcja wolnej części
War. V:	g-moll
War. VI:	
g-moll	druga grupa wariacji
War. VII:	g-moll
War. VIII:	G-dur – funkcja finału

Schemat 2. Plan tonalny *Wariacji na oryginalny temat* op. 21

Żeleński stosuje klasyczne środki harmoniczne, proste akordy dysonansowe i ich rozwiązania. Chromatyka stosowana jest w charakterze dźwięków przejściowych. Jedynie w *Siciliane* występują akordy durowe z wielką septymą, a także zestawienia akordów zmniejszonych. Wszystkie wariacje zakończone są taką samą klasyczną kadencją: D⁷–T. Harmonika nie odgrywa zatem większej roli w technice wariacyjnej tego utworu. Czynniki decydującymi o kształcie kolejnych opracowań są melorytmika i faktura, które są najaktywniejsze w *Wariacjach* op. 21. Wielokrotnie spotykamy zjawisko krzyżowania głosów, np. w ostatniej wariacji w głosach środkowych, w partii II skrzypiec i altówki. Poszczególne instrumenty traktowane są prawie równorzędnie, tylko nieznacznie dominuje głos I skrzypiec.

Wariacje op. 21 były bardzo dobrze przyjmowane przez krytykę. Niedługo po wydaniu utworu w szpalcie „Nowości Muzyczne”, poczytnego XIX-wiecznego tygodnika artystyczno-literackiego, ukazała się nota o czterech utworach Żeleńskiego, w tym o *Wariacjach* i *Kwartecie F-dur*. Sprawozdawca pisał:

Waryacje na temat oryginalny, na kwartet smyczkowy, ofiarowane Hellmesbergerowi. Jedno z najlepszych, najszlachetniejszych dzieł Żeleńskiego. Temat wysokiej piękności, wprowadza słuchacza w nastrój poważny i smutny. Waryacje płyną z prostotą, pełne oryginalnych kombinacji i pomysłów, zakończenie w G-dur tchnie poezją⁵⁰.

⁵⁰ [b. n. a.], *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 7, s. 76.

Warto dodać, że Żeleński tym utworem zapoczątkował serię cykliów wariacyjnych na kwartet smyczkowy w twórczości innych polskich kompozytorów II połowy XIX i początku XX wieku. Po nim tego typu utwory skomponowali: Antoni Stolpe, Zygmunt Noskowski (*Wariacje i fuga na temat G. Viottiego*), Michał Hertz, Ignacy Jan Paderewski, Antoni Rutkowski, Zygmunt Stojowski, Władysław Rzepko, Piotr Maszyński, Eugeniusz Pankiewicz, Henryk Bobiński i Ludomir Różycki⁵¹. W 2011 roku oficyna wydawnicza *Acte Préalable* z Warszawy opublikowała nagranie płytowe *Wariacji* op. 21 wraz z *Kwartetem fortepianowym c-moll* (AP0237) w wykonaniu zespołu *Four String Quartet*.

Kwartet smyczkowy F-dur op. 28 (1875)

Do 1870 roku trwała nauka Żeleńskiego w Paryżu. W liście do przyjaciela Juliana Łukaszewskiego pisze kompozytor, że kształcił się „dopóki mię wojna francusko-niemiecka nie wypędziła ze stolicy świata. Na tym skończyły się peregrynacje po świecie”⁵². Po studiach powrócił do Krakowa i tutaj z początkiem 1871 roku zorganizował swój koncert kompozytorski, na którym wykonano m.in. uverture *W Tatrach*, najbardziej znany utwór orkiestrowy Żeleńskiego. Zaraz potem kompozytor wyjechał do Warszawy. Jachimecki relacjonuje to następująco:

Warszawa przyjęła gościnnie Żeleńskiego. Muzycy warszawscy gorąco zachęcali go do osiedlenia się w stolicy. Przede wszystkim radził mu to Stanisław Moniuszko, jak gdyby w przeczuciu, że niedługo już miejsce jego – jako pierwszego wówczas kompozytora polskiego – zostanie opróżnione i może Żeleńskiemu wypadnie je zająć. Aleksander Zarzycki, który właśnie został dyrektorem świeżo założonego Towarzystwa Muzycznego, także zachęcał Żeleńskiego do zamieszkania w Warszawie⁵³.

Z końcem 1871 roku kompozytor osiadł w Warszawie. Po śmierci Moniuszki w 1872 roku Żeleński obejmuje stanowisko profesora kontrapunktu i harmonii w Warszawskim Instytucie Muzycznym, ponadto publikował recenzje w tygodniku „Kłosa” i wspólnie z Gustawem Roguskim opracował podręcznik *Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji*. W tym kontekście biograficznym powstał *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, którego datowanie określono na rok ok. 1875⁵⁴. Ukazał się w tej samej oficynie, co *Wariacje na oryginalny temat* – Friedricha Kistnera w Lipsku, ok. 1883 roku.

Kwartet F-dur posiada klasyczny układ czteroczęściowy: *Allegro*, *Andante con variazioni*, *Scherzo*, *Allegro con brio*, *Allegro molto con brio*. **I część**, **Allegro**, ujęta jest w przejrzystą formę sonatową. Otwierający ekspozycję pierwszy temat obejmuje 32 takty i jest rozdzielony na dwa człony pomiędzy partiami I i II skrzypiec. Wykazuje on jeszcze podział na mniejsze odcinki. Pierwsze jego

⁵¹ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 164.

⁵² Cyt. za: Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 26.

⁵³ Tamże, s. 27–28.

⁵⁴ M. Negrey, dz. cyt., s. 393.

zdanie w II skrzypcach jest ósmiotaktowe i wykazuje cechy poprzednika w kształcie melodycznym. Drugi człon tematu, pełniący funkcję następnika, prowadzony przez prymariusza, jest rozbudowany do 23 taktów z dwukrotną kulminacją i rozszerzoną kadencją.



Ilustracja 2. Władysław Żeleński, Kwartet smyczkowy F-dur op. 28, strona tytułowa

Przykład 7. Władysław Żeleński *Kwartet smyczkowy F-dur*, I część, *Allegro*, pierwszy temat, takty 1–18

W drugiej części tematu do głównej treści melodycznej prowadzonej w rytmie punktowanym dołączają altówka i wiolonczela. Pierwszy temat jest rozbudowanym kompleksem melodycznym, w którym przeciwstawione są dwa kontrastujące plany rytmiczne: płynny ruch ósemkowy oraz ciąg fraz w rytmach punktowanych. Reprezentuje on typ tematu antytetycznego⁵⁵. W planie tonal-

⁵⁵ Termin wprowadzony przez Hansa Mersmanna dla dwuczłonowych tematów, w których drugi człon jest przeciwstawny materiałowo i wyrazowo w stosunku do pierwszego; zob. E. Mizerska-Golonek, J. Targosz, *Forma sonatowa*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 49.

nym posiada wychylenie do tonacji g-moll i powrót do F-dur. Zakończony jest wyraźną kadencją doskonałą. Łącznik składa się z gamowych sekwencji w ruchu triolowym, wnosi ożywienie rytmiczne i dynamiczne, modulując do C-dur.

Drugi temat wykazuje również budowę dwuczłonową. Pierwszy z nich to wznosząca linia chromatyczna (wiolonczela i II skrzypce), drugi tworzą sekwencje ósemkowe o charakterze kontrapunktującym, które w swym rozwoju prowadzą do kulminacji. Drugi temat dopełniony jest śpiewnym epilogiem.

Materiał w ekspozycji I części tego kwartetu jest jednolity w sferze wyrazowej, mieści się w kategorii lirycznej. Kompozytor różnicuje go tylko w melo-rytmice. Natomiast kontrasty materiałowe występują w obrębie samych grup tematycznych. Obydwe grupy tematyczne nie tworzą między sobą mocnego kontrastu, raczej uzupełniają się w ramach narracji pogodnej liryki. Przejścia między strukturalnie opozycyjnymi grupami w ekspozycji odbywają się płynnie w samych tematach (nowa struktura od nowego taktu) i za pomocą wyraźnej kadencji pomiędzy pierwszym tematem a łącznikiem. Modulacja z F-dur do C-dur bardziej łączy tonacje strukturalne, a druga grupa tematyczna zamyka przejście modulacyjne, które dokonało się w triolowych figuracjach kończących łącznik, wyartykułowanych *unisono* we wszystkich instrumentach. Ten chwyt fakturalny unisonowych pochodów figuracyjnych Żeleński wielokrotnie stosuje w swoich trzech utworach na kwartet smyczkowy w roli czynnika podkreślającego moment modulacji lub jako chwyt fakturalny podkreślający kadencję.

Przetworzenie w I części *Kwartetu F-dur* jest wyraźnie zaznaczone zmianą tonacji na As-dur. Posiada dwie fazy A i B: faza w As-dur i faza w F-dur. Najpierw następuje przetwarzanie początkowego członu pierwszego tematu. W dalszej kolejności operuje wyodrębnionym motywem punktowanym (faza A). Po przeróbce głównego tematu pojawia się nowa myśl kategorii lirycznej, która w toku rozwoju powraca do F-dur. Powrót głównej tonacji otwiera drugą fazę przetworzenia. Tu pojawia się materiał figuracyjny, korespondujący ze strukturami łącznika z ekspozycji oraz ewolucyjny rozwój nowego tematu przetworzenia. Następuje także w drugiej fazie wzmoczenie czynnika linearnego, polifonizującej faktury (faza B). Tonacja zasadnicza implikuje się w drugiej fazie.

W reprzyzie pierwszy temat inicjują I skrzypce dwie oktawy wyżej (czyli odmiennie niż w ekspozycji, w której pierwsze zdanie podają II skrzypce). Płaszczyzna tematu jest inaczej opracowana w fakturze. Opuszczony został drugi odcinek tematu. Materiał pierwszego tematu prowadzi bezpośrednio do drugiego tematu, z pominięciem łącznika. Drugi temat pozostaje w F-dur i sytuje się kwartę wyżej niż w ekspozycji (ponownie inicjuje go wiolonczela, altówka dopowiada drugie zdanie – w ekspozycji były to II skrzypce). Obydwa zdania tematu rozwijają partie skrzypcowe. Kompozytor dokonuje tutaj zmiany w dystrybucji treści melodycznych w poszczególnych instrumentach. Zmiany w przekazie materiału tematycznego w reprzyzie dokonują się oczywiście na bazie możliwości faktury kwartetu. Materiał figuracyjny łącznika wkracza dopiero po dru-

gim temacie. Zatem kompozytor przedstawia tu kolejność współczynników formy. W reprzyzie łącznik pełni funkcję przejścia do kody. Materiałem kody jest nowy temat z przetworzenia, opracowany oczywiście ze strukturalnymi zmianami w porównaniu z drugą fazą przetworzenia. Wynika stąd wniosek, że Żeleński zastosował w I części *Kwartetu F-dur* rodzaj reprzyzy integralnej, scalającej materiał tematyczny ekspozycji i przetworzenia. Podkreśla równorzędną rolę materiału przetworzenia w stosunku do zasadniczych tematów ekspozycji. Koda pełni rolę konkluzji, zakończenia. Wanda Michalska w swej pracy stwierdza, że „budowa tej części jest nieszablonowa”⁵⁶. Proporcje czasowe pomiędzy ogniwami są wyrównane:

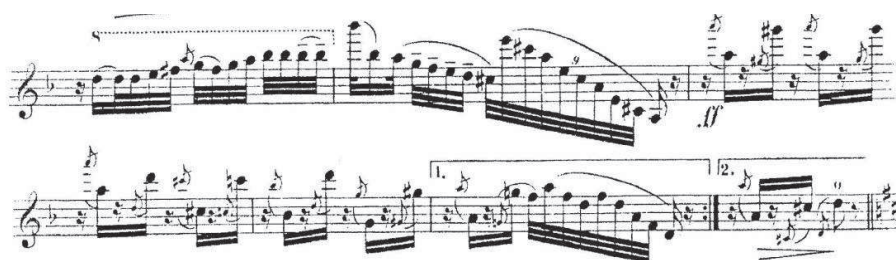
- ekspozycja – 115 taktów,
- przetworzenie – 121 taktów,
- reprzyza + koda – 140 taktów.

II część, *Andante con variazioni*, utrzymana jest w tonacji d-moll. Żeleński ponownie sięga po formę wariacyjną. 16-taktowy temat (a a₁ b c) tworzy rodzaj wielkiego okresu uzupełniającego z modulacją poprzednika do a-moll i powrotem do tonacji głównej w następniku. Melodyka lirycznego tematu posiada kształt falisty, z punktem kulminacyjnym w następniku i przewagą ruchu sekundowego. Zbudowany jest podobnie do tematu *Wariacji* op. 21, z tą różnicą, że posiada prostą i soczystą harmonizację:

Przykład 8. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, II część, *Andante con variazioni*, temat, takty 1–15

⁵⁶ W. Michalska, dz. cyt., s. 21.

Jachimecki temat ten określa jako „elegijny, o słowiańskim zabarwieniu”⁵⁷. Wariacja I w tonacji głównej jest ornamentalna, figuracyjna. Narrację podejmuje wiolonczela, w drugim zdaniu a₁ przejmują ją altówka, a w następniku rolę melodyczną prowadzą I i II skrzypce w polifonicznym dwugłosie. Opracowanie pierwszej i drugiej części tematu jest strukturalnie odmienne, co wynika z treści motywiczej tematu. Wariacja II, *Un poco meno mosso*, w tonacji głównej również prowadzi trzy ornamentalne linie figuracyjne na sposób komplementarny (z krótką artykulacją), stanowiące podkład do melodycznej parafrazy I skrzypiec w wysokim rejestrze. Obydwie wariacje posiadają tę samą liczbę taktów, co temat, zachowują też plan tonalny tematu. Wariacja III (*Molto sostenuto* w tonacji B-dur, 37 taktów) jest wariacją charakterystyczną. Utrzymana w wolnym tempie, pełni rolę lirycznego epizodu, analogicznie jak wariacja IV w *Wariacjach na oryginalny temat* op. 21. Każda z dwóch części tematu jest odmiennie opracowana. Melodyka pierwszej części jest reminiscencją, parafrazą linii głównego tematu, prowadzona jest przez I skrzypce. Druga część tematu wnosi zmianę faktury, prowadzi dwie linie ornamentalne głosów skrajnych na tle rytmicznego, motorycznego tła II skrzypiec i altówki. Faktura rozdziela się na dwa plany: wiodący, utkany z drobnych motywów oraz dwugłosowego tła. Wariacja IV, *Tempo I con grazia sonorita*, ponownie wraca do d-moll i do typu wariacji ornamentalnej. Temat w niemal niezmienionej postaci intonują II skrzypce i altówka w oktawach. I skrzypce wykonują ornamentalne arabeski na łamanych oktawach oraz szybkie pasaże. W drugiej części prowadzą linię ornamentalną w wysokim rejestrze. Podstawę basową „zapewnia” wiolonczela gamowymi figuracjami. Faktura złożona jest z dwóch planów: skrajnych ornamentalnych i środkowego tematycznego. Arabeski I skrzypiec, z finezyjnymi przednutkami oktawowymi i szybkimi opadającymi pasażami poza funkcją wariacyjną, spełniają wydatną funkcję kolorystyczną.



Przykład 9. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, II część, *Andante con variazioni*, wariacja IV, partia I skrzypiec, takty 105–110

Najdłuższa V wariacja (59 taktów), *Istesso tempo ma molto tranquillo*, w jednoimiennym D-dur, pełni rolę finału. Żeleński ponownie przeszczepia ko-

⁵⁷ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 102.

lejnny wzorzec z *Wariacji* op. 21 – wprowadza pogodną, durową wariację końcową. Przekształconą linię tematu prowadzą I skrzypce i wiolonczela, II skrzypce i altówka prowadzą figuracyjne dopełnienie harmoniczne. Partie instrumentów w toku wariacji wymieniają się swoimi funkcjami. We fragmencie końcowym pojawiają się pojedyncze motywy pierwszej frazy tematu w trybie durowym. Wariację zamyka prosta, klasyczna kadencja. Układ całej części tworzy czterofazowy plan, w którym można odczytać model cyklu sonatowego:

1. Temat i 2 wariacje ornamentalne
2. Epizod liryczny (III wariacja charakterystyczna)
3. Scherzo – IV wariacja ornamentalna
4. Rozbudowana V wariacja finałowa

Schemat 3. Model cyklu sonatowego w układzie wariacji II części *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 28

Z kolei plan tonalny jest następujący:

Temat: d-moll (16 t.)

Var. I: d-moll (16 t.)

Var. II: d-moll (16 t.)

Var. III: B-dur (37 t.)

Var. IV: d-moll (16 t.)

Var. V: D-dur (59 t.)

Schemat 4. Plan tonalny wariacji II części *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 28

Żeleński wiernie odwzorowuje układ tonalny oraz funkcje kolejnych wariacji z *Wariacji* op. 21 z centralną wariacją liryczną i finałową wariacją w durowym trybie.



Przykład 10. Władysław Żeleński, *Kwartet F-dur* op. 28, III część, *Scherzo, Allegro con brio*, temat, takty 1–16

III część, *Scherzo, Allegro con brio*, jest najkrótszą częścią *Kwartetu F-dur* o prostej konstrukcji A B A w tonacji B-dur. Temat 16-taktowy tworzą dwa zdania o odmiennej motywie. Prowadzą go I skrzypce. Pierwsze zdanie modu-

luje do tonacji dominanty F-dur, w drugim jest przesunięcie sekwencyjne motywu. Drugie zdanie pozostaje w F-dur. Po prezentacji tematu następuje jego rozwinięcie i krótkie przetworzenie (rozwińnięcie figuracyjne z techniką imitacyjną, transpozycje części motywicznych) o trzech odcinkach. W trzecim odcinku temat powraca oktawę wyżej.

W kadencjach występują charakterystyczne figuracyjne zejścia unisonowe wszystkich instrumentów. *Trio* (B), *Poco piu mosso e molto tranquillo*, wnosi nową tonację Ges-dur i zmianę charakteru wyrazowego. Treść jego wypełnia wyciszony dialog linii melodycznych (*con sordino*) w jednostajnym ruchu ćwierćnutowym; powstaje tu ściszone, polifoniczne *intermezzo sotto voce*. Są tu dyskretnie prowadzone imitacje. Polifoniczny klimat podkreśla długi dźwięk pedałowy wiolonczeli „des”. *Scherzo* posiada adnotację *da capo*.

IV część, *Allegro molto con brio*, w tonacji głównej F-dur jest żywiołowym finałem. Gołębiowska podaje, że temat ten,

poprowadzony unisono we wszystkich głosach obsady, dziewiętnastowieczna prasa muzyczna porównywała do finałowego tematu z *Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Schuberta⁵⁸.

Przykład 11. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, IV część, *Allegro molto con brio*, temat, takty 1–7

Finał utrzymany jest w formie sonatowej. Temat posiada charakter *tarantelli*. Wykazuje symetrię budowy (12 taktów) z modulacją pośrodku do C-dur i powrotem w drugim zdaniu do F-dur. Łącznik dwufazowy skonstruowany jest

⁵⁸ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 160.

z figuracyjnych sekwencji, przechodzących między instrumentami. Nieliczne zmiany chromatyczne tworzą wychylenia do pobliskich tonacji, a dopiero w końcówce łącznika następuje modulacja do A-dur, w której wchodzi liryczny temat drugi (*molto espressivo*), kontrastujący względem tematu pierwszego. Po raz pierwszy Żeleński stosuje tonację górnej medianty w temacie pobocznym. Zbudowany jest z opadających fraz, z wychyleniem do E-dur. Temat tworzy szeroką płaszczyznę z przetwarzaniem pojedynczych motywów. Po nim zgodnie z klasycznymi regułami kolejny łącznik prowadzi do epilogu. Do końca ekspozycji pozostaje tonacja A-dur. Przetworzenie powraca do tonacji F-dur z adnotacją *con gran vigore*. Wyróżniają się w nim dwie fazy. W pierwszej po nawiązaniu motywicznym do drugiego tematu następuje przetwarzanie pojedynczych motywów pierwszego tematu, głównie poprzez jego transpozycje. Stosuje *arpeggiowy*, figuracyjny akompaniament (I skrzypce), z zastosowaniem chromatyki i wychyleniem do odległych tonacji: es-moll i Ges-dur. W drugiej fazie tworzy przeciwstawne materiałowo *fugato*, którego temat oparty jest na motywie łącznika. W reprzyzie główny temat przedstawia się w nowej postaci, tym razem ukazuje się w prostej fakturze homofonicznej, w partii I skrzypiec, którym akompaniują pozostałe instrumenty kwartetu. Skróceniu ulega łącznik. Drugi temat, uzgodniony tonalnie w F-dur, także tworzy nowy wariant we wzajemnym ułożeniu fakturalnym głosów. Po drugim temacie powraca materiał obydwu łączników, a w kodzie kompozytor, podobnie jak w części I tego kwartetu, sięgnął po materiał przetworzenia w postaci *arpeggiowanych* figuracji I skrzypiec, z dopełnieniem harmonicznym pozostałych głosów. W końcowej kadencji na uwagę zasługuje podkreślenie obniżonego VI stopnia „des” *unisono* we wszystkich instrumentach. Proporcje czasowe w finale są odmienne niż w I części. Przetworzenie jest krótsze, ponieważ ekspozycja i reprzyza w swoim toku rozwoju stosują pracę motywiczną w ramach płaszczyzn tematycznych rozwijanych ewolucyjnie. Zestawienie długości trzech ogniw przedstawia się następująco:

- ekspozycja: 131 taktów,
- przetworzenie: 42 takty,
- reprzyza + koda: 147 taktów.

Faktura *Kwartetu F-dur* jest bardzo zróżnicowana. W homofonicznym ułożeniu głosów wiodącą, melodyczną rolę pełni głos prymariusza. Głosy środkowe tworzą plan kontrapunktujący i harmoniczny, czasami podejmują rolę melodyczną, jak w IV wariacji II części. Sporą inwencję wykazuje Żeleński w zakresie dystrybucji treści muzycznej w poszczególnych głosach, zwłaszcza w ich wzajemnej komplementarności. Harmonika operuje środkami klasycznymi. Wszystkie kadencje są doskonałymi (D^7-T), jedynie w II i IV części są poprzedzone składnikami subdominanty. Chromatyka stosowana jest w wychyleniach modulacyjnych i często w sekwencjach figuracyjnych dla dźwięków prowadzących. Niektóre „chwytaki fakturalne” służą uwypukleniu momentu rozwoju formy, jak np. unisonowy pochod figuracyjny wszystkich instrumentów, jako

zwieńczenie płaszczyzny tematycznej. *Kwartet F-dur*, skomponowany w Warszawie, został nagrodzony na konkursie zorganizowanym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne w 1875 roku. Fakt ten odnotowany został osiem lat później, w roku 1883 w czasopiśmie „Echo Muzyczne i Teatralne”. Autor zamieszczonej notatki daje zwięzłą, pozytywną ocenę kwartetu:

Op. 28 *Kwartet smyczkowy F-dur*. Dzieło pod względem wartości muzycznej nieustępujące pierwszemu [tzn. *Wariacjom* op. 21 – przyp. aut.], lubo mniej sympatyczne. Techniczna strona kompozycji wszędzie wyborna. Część 2-gą stanowią nader zajmujące wariacje. *Scherzo* poetyczne i oryginalne⁵⁹.

Pierwsze wykonania *Kwartetu F-dur* miały miejsce w 1877 roku w Warszawie. Michał Jaczyński w swych badaniach nad recepcją muzyki Żeleńskiego ustalił, że wówczas utwór przedstawiono publiczności dwukrotnie:

Podczas trzeciego z serii czterech koncertów kameralnych zorganizowanych w Resursie Kupieckiej przez grono zawodowych muzyków miejscowych i przyjezdnych [...], który odbył się 13 listopada 1877 roku, zaprezentowany został [...] *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28 Żeleńskiego. Nie była to z pewnością premiera dzieła, co potwierdził recenzent „Kuriera Warszawskiego”, wspominając, iż treść kwartetu uległa przekształceniom w stosunku do znanej już wersji pierwotnej – dokonane poprawki miały podnieść wartość artystyczną utworu⁶⁰.

Anonimowy opiniodawca „Kuriera Warszawskiego” wydał pochlebną opinię o dziele, podkreślał częste stosowanie polifonii, obfitość figuracji. W uwagach końcowych kreśli ogólne spojrzenie na twórczość Żeleńskiego w odniesieniu do powszechnie lansowanej w tamtych latach muzyki Ryszarda Wagnera, twierdząc, że

P. Żeleński należy [...] do grona muzyków emancypujących się spod doktrynerstwa wagneryzmu; wzięwszy z nowego kierunku to, co sztukę pchnęło na szlachetniejsze tory⁶¹.

Jaczyński zwraca uwagę też na drugą recenzję kwartetu po listopadowym koncercie, która ukazała się w „Przeglądzie Tygodniowym Życia Społecznego, Literatury i Sztuki”, ustalając autorstwo Aleksandra Świętochowskiego, związanego z tym periodykiem. Świętochowski wystawia *Kwartetowi F-dur* laurkę. Na początku tekstu pisze o wypełnionej publicznością sali Resursy Kupieckiej, uzasadniając wysoką frekwencję tak: „Tym razem siłę przyciągającą miał kwartet p. Żeleńskiego”⁶². Oceniając wartość utworu, krytyk kreśli swą opinię w słowach podniosłych. Świętochowski daje również świadectwo sobie, odnosząc się z niechęcią do innowacji harmonicznymi twórców postępowych. Przytoczmy jego myśli:

⁵⁹ [b. n. a.], *Nowości muzyczne*, s. 76.

⁶⁰ M. Jaczyński, dz. cyt., s. 41.

⁶¹ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877, nr 252, s. 3. Cyt. za: M. Jaczyński, dz. cyt., s. 42.

⁶² [Aleksander Świętochowski], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1877, nr 46, s. 525.

Pole twórczości p. Żeleńskiego należy do najtrudniejszych w przeprowadzeniu, gdyż myśli jego ze względu na ich sangwiczny charakter niełatwo dają się opanować i zamykać w szczegółach planu kompozycji. [...] Przy dzisiejszym zwrocie muzyki w kierunku modulacyjnych efektów [...] forma tworzenia p. Żeleńskiego, opartego przeważnie na wzorze szkoły Beethovena, sprawia wrażenie klasycznego spokoju i siły ześrodkowanej w pojedynczych momentach. Utrzymanie miary w fantazyi chroni pana Ż. od gorączkowości i dziwactw dzisiejszych kompozytorów⁶³.

O poszczególnych częściach *Kwartetu F-dur* pisze pochlebne epitety („temat do *Andante* poetycznie nastrojony”, „zgrabne i lekkie *Scherzo*”), czyni jedynie zastrzeżenia do „niedostatecznego spojenia” wszystkich ustępów dzieła. Również krakowski recenzent Franciszek Bylicki po kolejnym wykonaniu „docenił dzieło, twierdząc, iż pod względem lekkości i swobody ustępuje mu «niejeden kwartet nowy, nagrodzony przez Niemców»”⁶⁴. Gdy 9 lat później *Kwartet F-dur* został ponownie zaprezentowany w Warszawie, na wieczorze muzyki kameralnej w Instytucie Muzycznym, wpływowi krytyk Aleksander Poliński podkreślił piękno II części:

Forma tu jasna, niewykraczająca przeciw obowiązującemu kodeksowi dawnej – nieco wszakże rozszerzonej już formy muzycznej; treść przedstawia się zajmująco, równie jak i piękne pomysły harmoniczne – w których Żeleński celuje – oraz wyborne opracowanie tematyczne. Najlepszą częścią tego kwartetu stanowią śliczne wariacje, osnute na tle giętkiego, melodyjnego tematu, a przeprowadzone z tak wielką swobodą techniczną, że w nich prawie nie znać żmudnej, tematycznej roboty. Finału utrzymanego w duchu schubertowskim również z wielką słucha się przyjemnością⁶⁵.

Kwartet smyczkowy A-dur op. 42 (po 1880)

Drugi z kwartetów smyczkowych powstał po 1880 roku. Wydany został przez Juliusza Hainauera we Wrocławiu ok. 1890 roku⁶⁶. W 1880 roku Żeleński, będąc od dwóch lat dyrektorem artystycznym Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, złożył dymisję w obliczu piętrzących się trudności na tym stanowisku. O fakcie tym pisze Grzegorz Zieziula, powołując się na korespondencję kompozytora z tego okresu, adresowaną do Juliana Łukaszewskiego. Żeleński opisuje to tak:

Pensja nie tak znaczna 1000 rbs, a kłopotów i zajęcia niemało, nie tyle artystycznego. Ta instytucja na wadliwych statutach oparta, a których zmiana oprzeć się musi aż o Petersburg, chce mieć bądź jaką muzykę, aby jej było dużo i aby jak najmniej kosztowało. Nie wiem, czy się uda tę instytucję zreformować ku lepszemu, gdyby miało nadal tak pozostać, wątpię, żebym się mógł utrzymać na tym stanowisku⁶⁷.

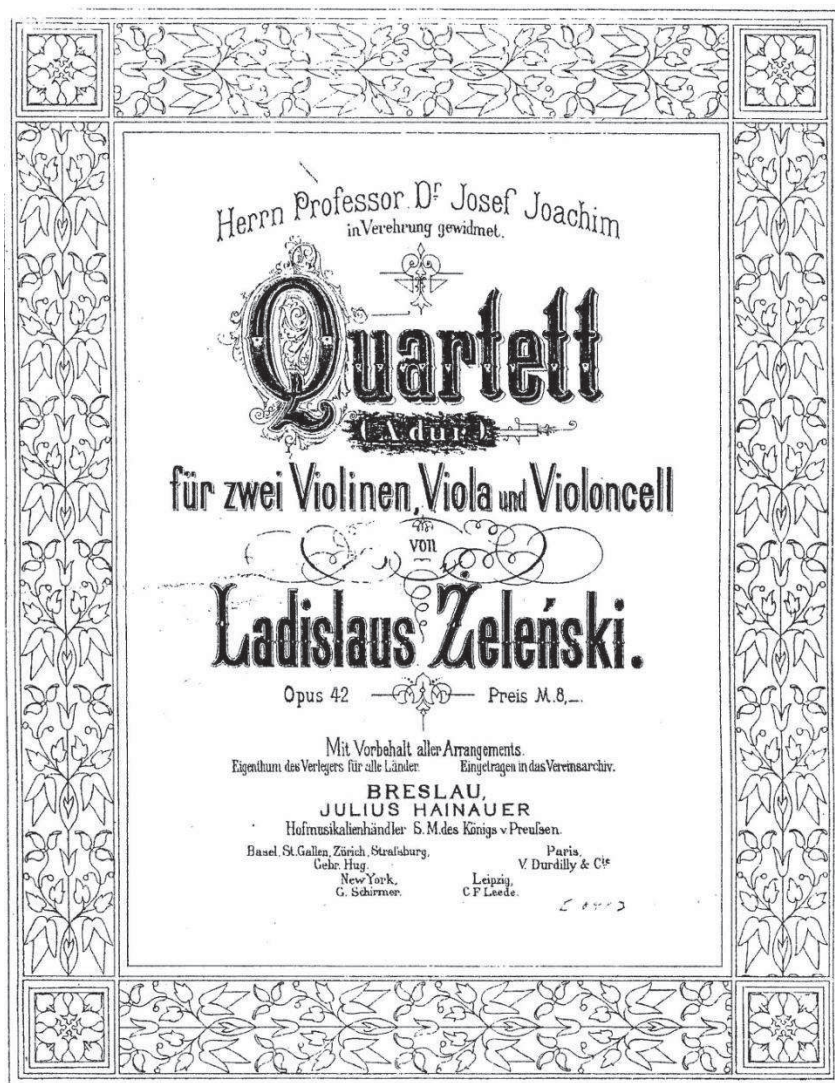
⁶³ Tamże.

⁶⁴ M. Jaczyński, dz. cyt., s. 42.

⁶⁵ Cyt. za: J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 80.

⁶⁶ Datowania po za: M. Negrey, dz. cyt., s. 394.

⁶⁷ List Żeleńskiego do J. Łukaszewskiego z dn. 9 V 1878 r., cyt. za: G. Zieziula, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” 2008, nr 4, s. 93.



Ilustracja 3. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, strona tytułowa wydania Hainauera

Ponadto kompozytor piastował stanowisko profesora harmonii i kontrapunktu w Instytucie Muzycznym, gdzie z kolei miał miejsce konflikt z ówczesnym dyrektorem tej placówki, Apolinarym Kątskim, o czym donosił w tej samej korespondencji. Żeleński podczas swego 9-letniego pobytu w Warszawie utrzymywał kontakty ze środowiskiem muzycznym Krakowa, w roku 1877 wystąpił tam z koncertem kompozytorskim. W 1880 roku odbył dwie podróże do Drezna i Pragi, po czym ostatecznie w roku 1881 zamieszkał w swym rodzinnym mieście Krakowie. Tu kontynuował pracę pedagogiczną w Szkole Muzycznej To-

warzystwa Muzycznego, tu też w 1888 roku założył Konserwatorium Muzyczne. Działał także jako publicysta i pianista⁶⁸. Skoro data powstania drugiego z kwartetów została ustalona na lata po 1880 roku, to najprawdopodobniej utwór powstał z początkiem okresu krakowskiego. Wymowna jest dedykacja kwartetu: „Herrn Professor Dr. Josef Joachim”. Słynny w całej Europie węgierski wirtuoz – skrzypek, przyjaciel J. Brahmsa, adresat wielu dedykacji koncertów skrzypcowych, koncertował dwukrotnie w Krakowie: 5 lutego 1880 i 3 stycznia 1882 roku. Znany był również na estradach europejskich, założył *Joachim-Quartett*, z którym koncertował aż do śmierci⁶⁹. Prawdopodobnie Żeleński był obserwatorem tych występów, może nawet miał osobisty kontakt z Joachimem, co może sugerować owa dedykacja.

W języku dźwiękowym *Kwartetu A-dur*, w porównaniu z *Kwartetem F-dur*, widoczny jest wyraźny postęp w stronę bardziej swobodnego kształtowania myśli muzycznych i przełamywania konwencji klasycznych. Świadczy o tym już budowa pierwszego tematu **I części**, *Allegro con brio*, który rozwija się w płaszczyźnie o asymetrycznej budowie zdań. Bardzo „nieklasyczny” i nietypowy jest molowy tryb pierwszej frazy oraz charakterystyczna kwarta lidyjska:

Przykład 12. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, I część, *Allegro con brio*, temat pierwszy, takty 1–4

Ewolucyjny rozwój tematu polega na wysnuwaniu pokrewnych fraz, wariantowaniu struktury interwałowej motywów. Melodyka postępuje w ruchu wznoszącym, dążąc do kulminacji w drugiej połowie. Łącznik zaznacza wyraźnie swój początek zmianą ruchu rytmicznego na szesnastkowy, po czym włącza sekwencje z motywów tematu. Drugi temat w E-dur ukazuje wiolonczela, w wyższym rejestrze, w miarowych wartościach rytmicznych. W rysunku melodycznym jest bardzo prosty.

⁶⁸ M. Negrey, dz. cyt., s. 393.

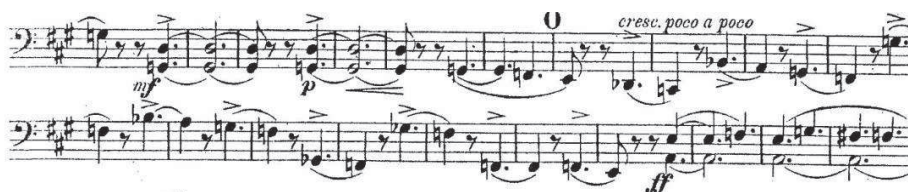
⁶⁹ A. Sitarz, *Joachim József*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. h i j, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 461.



Przykład 13. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, I część, *Allegro con brio*, temat drugi w partii wiolonczeli, takty 50–66

Następny łącznik nawiązuje do motywów pierwszego tematu, przekształca je. Żeleński nie wprowadza w zakończeniu ekspozycji epilogu. Przetworzenie inicjuje zmiana tonacji. Pracy przetworzeniowej poddana jest pierwsza faza drugiego tematu, pojedyncze wątki pierwszego tematu i materiał figuracyjny łącznika. Zmiany tonalne są częstsze niż w analogicznych ogniwach *Kwartetu F-dur*, następuje tu większa chwiejność tonalna. Wraz z niestabilnością tonalną strona ekspresyjna przetworzenia nabiera rysów bardziej dramatycznych. Repryzę rozpoczyna pierwszy temat, lecz wstępuje on od drugiego zdania. W toku rozwoju następują silniejsze niż w ekspozycji zmiany tonalne i przekształcenia motywiczne. Zmiany materiałowe dotyczą także struktur figuracyjnych łącznika. Drugi temat jest w następstwie horyzontalnym bitonalny, ponieważ rozpoczyna się w F-dur, a w trakcie rozwoju ustala tonację główną, ponownie brzmi w wysokim rejestrze wiolonczela, melodyka przechodzi do I skrzypiec. Płaszczyzna drugiego tematu jest rozbudowana, poszerzona figuracyjnym rozwinięciem, które staje się materiałem kody. W partii wiolonczeli wyróżniają się w tej części wielokrotnie zastosowane burdony kwintowe, co J. Gołębiowska komentuje:

Pomimo braku bezpośrednich nawiązań do folkloru muzycznego kwartety Żeleńskiego cechują się ludowym zabarwieniem, które związane jest z częstym wykorzystaniem przez kompozytora współbrzmień burdonowych [...] – wielokrotnie pojawiają się we wszystkich częściach *Kwartetu A-dur* op. 42⁷⁰.



Przykład 14. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, I część, *Allegro con brio*, burdony w partii wiolonczeli w repryzie, takty 327–346

Proporcje czasowe ogniw formy sonatowej w I części są wyrównane:
— ekspozycja: 118 taktów,

⁷⁰ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 159.

- przetworzenie: 112 taktów,
- reprzyza: 150 taktów.

II część, *Intermezzo, Allegro non troppo e scherzando*, utrzymana w tonacji d-moll, pełni funkcję *scherza*, umiejscowionego na drugim miejscu cyklu. Posiada kontemplacyjną aurę *intermezza*, jako romantycznego idiomu wyrazowego, natomiast w narracji nie odczytujemy charakteru *scherza*, zaznaczonego w określeniu wyrazowym. Melodyka tematów mieści się w pastoralno-lirycznej kategorii wyrazowej. Część przyjmuje formę A B A₁ z wewnętrznym podziałem każdego ogniwa. Ogniwo A jest trójdzielne (a a₁ a') w konstrukcji. Jednolity materiałowo 16-taktowy temat posiada, pomimo „okresowej” liczby taktów, niesymetryczny podział w swej składni. Fakturalnie jest rozdzielony między wiolonczelę i I skrzypce.

Przykład 15. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, II część, *Intermezzo*, temat, takty 1–16

Temat jest powtórzony ze zmianami melodycznymi i wychyleniem do G-dur. Dalszy rozwój w odcinku a₁ polega na jego przetwarzaniu z zastosowaniem pracy motywicznej (transponowanie motywu do różnych tonacji, wariantowanie interwałowe, wysnuwanie motywów pochodnych i ich progresywne przesunięcia). W trzecim odcinku – a' – temat powraca ze zmianami melodycznymi oraz z ugrupowaniem kadencyjnym. Ogniwo B, *Un poco piu mosso*, w tonacji B-dur oparte jest na sielankowym, synkopującym temacie, wyrastającym z jednego motywu (II skrzypce i przejście przez I skrzypce). Rozdzielanie tematu pomiędzy dwa głosy to często stosowany przez Żeleńskiego chwyt techniczny. Temat łącznie obejmuje 20 taktów. Ogniwo B ma dwudzielną konstrukcję.

cję c¹. Po prezentacji tematu następuje jego przetwarzanie. Trzecie ogniwo – A₁ – powraca do materiału tematycznego ze zmianami tonalnymi i z zachowaniem trójczłonowej konstrukcji. W *Intermezzu* w każdym ogniwie dużą rolę odgrywa praca przetworzeniowa. W proporcjach czasowych najdłuższe jest ogniwo ekspozycyjne (178 taktów), a najkrótsze ogniwo środkowe (78 taktów). Repryza A₁ jest nieco krótsza od ekspozycji (159 taktów).

III część, *Molto cantabile* w F-dur, posiada nietypową formę repryzową A B A₁ B₁. Odnacza się spoistością i ciągłością narracji. Ogniwo A, o tradycyjnej, trójczłonowej konstrukcji a b a₁, emanuje soczystym brzmieniem. Spokojny, liryczny temat obejmuje 18 taktów z asymetrycznym szeregowaniem fraz.

The image shows the first eight measures of the third movement, 'Molto cantabile', in F major. It is a string quartet score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time. The Violin I part leads with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Przykład 16. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, III część, *Molto cantabile*, temat, takty 1–8

Główną narrację prowadzą I skrzypce, po nich kantylenę przejmuje wiolonczela, która intonuje temat „b”. W ewolucyjnym rozwinięciu kompozytor znów zastosował trzymany dźwięk burdonowy na pustej, najniższej strunie, nad którą rozwijają się figuracje gamowe. Ogniwo B w tonacji g-moll, *Molto appassionato*, wnosi kontrast wyrazowy i agogiczny, tworzy dramatyczny epizod. Temat skrzypcowy w dużych skokach interwałowych i z ostrym rytmem punktowanym inicjuje tok o znacznym zróżnicowaniu rytmicznym i gęstej fakturze. Towarzyszą jej częste zmiany chromatyczne i chwiejność tonalna, a głosy akompaniujące tworzą plan figuracyjno-kontrapunktujący.

The image shows measures 61-71 of the third movement, 'Molto appassionato', in G minor. It is a single-staff score for Violin I. The music is in 3/4 time and features a highly rhythmic and chromatic melody. Performance instructions include 'cresc. sempre e string.', 'ff', and 'p espress.'. The tempo is marked 'Molto appassionato' with a metronome marking of 104.

Przykład 17. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, III część, *Molto cantabile*, temat ogniwa B, głos I skrzypiec, takty 61–71

Repryza A₁ B₁ scala materiał obydwu ogniwi. Powraca temat główny a w e-moll, konstytuuje nową postać fakturalną. Głosy środkowe zachowują intensywny

ruch rytmiczny, trzydziestodwójkowy, który znamionował ogniwo B (II skrzypce, altówka). W porównaniu z ekspozycją następuje tu całkowita zmiana faktury. Materiał tematyczny pierwszego ogniwa zespala się z materiałem kontrapunktującym ogniwa B. Zespolenie treści obydwu ogniw powoduje transformację wyrazową. Kanon liryczny tematu o spokojnym toku przekształca się w odcień bardziej mistyczny, do czego przyczynia się również przeniesienie tematu do wysokiego rejestru skrzypiec i przetransponowanie do tonacji e-moll⁷¹. Proporcje czasowe ogniw zakładają dominację ogniwa A (A – 59 taktów, B – 30 taktów, A₁ B₁ – 36 taktów).

IV część, *Allegro molto vivace*, powraca do tonacji A-dur. Tok dźwiękowy w metrum *alla breve* posiada charakter taneczny, pulsuje motoryczną rytmiką. Ujęty jest w formę sonatową, opartą na dwóch płaszczyznach tematycznych. Pierwszy temat poprzedza kilkunastotaktowy wstęp, harmonicznie osadzony na molowej subdominancie. Pierwszy temat wtopiony jest w motoryczny tok, wyróżnia się wyrazistym, synkopującym motywem. Ukształtowany został w postaci otwartej myśli, przechodzącej w ewolucyjny rozwój w postaci figuracyjnego snucia.



Przykład 18. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, IV część, *Allegro molto vivace*, wstęp I temat w głosie I skrzypiec, takty 1–14

Cała płaszczyzna obejmuje 50 taktów. Łącznik polega na wymianie prostych motywów, przesuwanych sekwencyjnie z wychyleniami modulacyjnymi. Wejście do tonacji drugiego tematu E-dur poprzedza motyw na molowej subdominancie, podobnie jak na początku części. Drugi temat, *cantabile*, odznacza się prostotą melorytmiczną (rozłożone trójdźwięki i postępy gamowe). W rozszerzeniu dąży do kulminacji. Narrację melodyczną prowadzą I skrzypce, z kontrapunktem II skrzypiec i motorycznym dopełnieniem altówki. Na wzór poprzednich części o budowie sonatowej przetworzenie otwiera zmiana tonacji. Pracy przetworzeniowej poddane są motywy wstępu, struktury obydwu tematów i łącznika. Częste modulacje prowadzą do pobliskich tonacji. W reprzyzie Żeleński wprowadza pewne innowacje, mianowicie nie uzgadnia tonalnie obydwu tematów, drugi z nich podaje w C-dur, eliminuje też łącznik między tematami. Szeroko rozpracowany drugi temat prowadzi do żywiołowej kody, nawiązującej do faktury pierwszego tematu. Proporcje czasowe są podobne do I części kwartetu:

⁷¹ Postać takiej reprzyzy występuje np. w *Nokturnie c-moll* op. 48 F. Chopina.

- ekspozycja: 161 taktów,
- przetworzenie: 99 taktów,
- reprzyza + koda: 189 taktów.

W *Kwartecie A-dur* następuje ewolucja techniki kompozytorskiej Żeleńskiego w zakresie kształtowania płaszczyzn tematycznych. Budowa melodycznych rdzeni tematów w układzie fraz jest asymetryczna. Tworzy dłuższe płaszczyzny, zawierające cechy przetworzeniowe. Zachowany jest kontrast materiałowy i wyrazowy między tematami, a myśli poboczne oparte są na najprostszych strukturach melodycznych. Często płaszczyzny rozwoju tematu wykraczają poza główną tonację. Wcześniej cytowana opinia Włodzimierza Poźniaka⁷² o mniejszym znaczeniu *Kwartetu A-dur* nie jest słuszna, gdyż utwór prezentuje bardziej zaawansowany poziom techniczny od *Kwartetu F-dur* i zawiera już cechy neo-romantycznego typu kształtowania (np. praca przetworzeniowa w płaszczyźnie tematycznej) oraz innowacje formalne. Harmonika również jest bardziej zaawansowana, wraz z rozbudową techniki przetworzeniowej staje się aktywniejszym elementem. Częste zmiany tonalne i chromatyka pojawiają się już w głównych motywach tematycznych. Kompozytor stosuje dysonanse na mocnych częściach taktów oraz przejściowe pochody na gamach chromatycznych.

Kwartet A-dur był pozytywnie oceniany po wykonaniach w kraju i za granicą. W 1893 roku został wykonany w Wiedniu. Michał Jaczyński relacjonuje:

Jak doniosło „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” z 16 stycznia (28 stycznia czasu miejscowego) 1893 roku, „z powodzeniem” został wykonany w Wiedniu jego *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42. Anonimowy autor rubryki *Theater, Kunst Und Literatur* w dzienniku „Extrapost” uznał *Kwartet* za utwór w „najściślejszym stylu klasycznym”, nadmieniając, że za pośrednictwem dzieł kameralnych Żeleński najlepiej ukazuje swą indywidualność⁷³.

Krytyk innego pisma wiedeńskiego, „Montags-Zeitung”, uznał dzieło za „interesującą pracę”. Kolejne części opatrzył następującym komentarzem:

Das zum ersten Male in Wien aufgeführte Zelenski'sche Quartett ist eine sehr interessante Arbeit, welche im ersten Satze „Allegro con brio” wohl noch etwas verworren klingt, im zweiten Satze „Intermezzo” sich bereits klarer herausarbeitet und im dritten Satze, einem sangvollen „Molto Cantabile” sich schön entwickelt Und zu ergreifender Leigenschaftlichkeit Stengert, um In letztem Satze „Allegro molto vivace” einen wirksamen Abschluss zu finden

(Wykonany po raz pierwszy w Wiedniu kwartet Żeleńskiego jest całkiem interesującą pracą. Jej pierwsza część „Allegro con brio” brzmi jeszcze trochę zawile, druga część „Intermezzo” jest już opracowana klarowniej, a w części trzeciej, śpiewnym „Molto Cantabile” rozwija się pięknie, wznosząc się do poruszającej namiętności, by znaleźć w części ostatniej „Allegro molto vivace” skuteczne rozwiązanie – tłum. M. Jaczyński)⁷⁴.

⁷² Prawdopodobnie autor nie miał dostępu do materiału nutowego utworu.

⁷³ M. Jaczyński, *Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna”, z. 10, red. M. Popowska, Częstochowa 2015, s. 168–169.

⁷⁴ Cyt. za: M. Jaczyński, *Recepcja twórczości...*, s. 97–98.

Przypomnijmy ponownie słowa krytyka warszawskiego zamieszczone w tygodniku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, o których nadmieniał Włodzimierz Poźniak. T. Hanicki informuje nas o wykonaniu *Kwartetu A-dur* w ramach koncertu kompozytorskiego, który odbył się wiosną 1896 roku. Koncert określił mianem „prawdziwej uczyty”, a utwory Żeleńskiego jako „tchnące prawdą i szczerością”. Jednocześnie dokonuje ich porównań, w wyniku czego *Kwartet A-dur* „ustąpił” miejsca *Sonacie skrzypcowej F-dur* op. 30. Hanicki pisze:

Koncert rozpoczął kwartet smyczkowy A-dur o tematach charakterystycznych i po mistrzowsku rozwiniętych, odegrany dzielnie przez pp. Barcewicza, Jakowskiego, Noskowskiego i Cinka. Wyżej jednak od tego utworu, zarówno pod względem koncepcji, jak i umiejętnego stopniowania [...] stawiam sonatę na fortepian i skrzypce⁷⁵.

Wnioski końcowe

Styl Żeleńskiego zaliczany jest przez muzykologów do nurtu konserwatywnego. Klasyfikacja ta wynikała z jednej strony z przywiązania kompozytora do klasycznych form, a z drugiej z cech języka harmonicznego. W istocie harmonika w analizowanych tu kwartetach nie zawiera nowatorskich rozwiązań. Śledząc stronę tonalno-harmoniczną kwartetów, zauważamy w toku dźwiękowym wysoką częstotliwość stosowania molowej subdominandy, która poprzedza końcowe kadencje oraz występuje w trakcie tematycznych rozwinięć. To bez wątpienia indywidualny „mikroelement” harmoniki tych utworów (w finale *Kwartetu A-dur* inicjalna figura tematu osadzona jest na tej funkcji, por. przykład 18). Plan tonalny całego cyklu obydwu utworów porównawczo przedstawia się następująco:

<i>Kwartet F-dur op. 28:</i>	<i>Kwartet A-dur op. 42:</i>
I część F-dur	I część A-dur
II część d-moll	II część d-moll
III część B-dur	III część F-dur
IV część F-dur	IV część A-dur

Schemat 5. Porównanie planów tonalnych poszczególnych części *Kwartetów: F-dur* i *A-dur*

Z powyższego zestawienia wynika, że w środkowych częściach *Kwartetu F-dur* występują tonacje pobliskie tonacji głównej (paraleli i subdominandy), w *Kwartecie A-dur* odniesienia są już dalsze (do tonacji molowej subdominandy i submedianty).

Porównując trzy kompozycje kwartetowe, powstałe w kilkuletnich odstępach czasowych, stwierdzamy także gradację technicznej strony partii instrumentalnych, podnoszenie poziomu wymagań wykonawczych. Obydwa kwartety

⁷⁵ T. Hanicki, *Koncert kompozytorski Wł. Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 18 (657), s. 215.

smyczkowe doczekały się realizacji nagrania płytowego w oficynie wydawniczej *Acte Préalable (Four Strings Quartet, AP0236, 2011)*.

Kwartety smyczkowe Żeleńskiego, pomimo ujęcia w klasycznych wzorcach formalnych, zawierają jednostkowe cechy w kształtowaniu narracji przynależne nurtowi neoromantycznemu, takie jak: asymetria w budowie fraz, szerokie płaszczyzny tematyczne, integralne reprzyzy. Cechą melodyki (oprócz cech wymienionych przez W. Michalską), jej struktury jest przewaga ruchu sekundo-tercjowego, falisty rysunek i wyznaczanie punktu kulminacyjnego w drugiej połowie rozwoju tematu. Przeważa melodyka lirycznej kategorii wyrazowej. Harmonika opiera się na klasycznych pryncypiach, z tendencją do ich przełamania, stosowania dalszych odniesień tonalnych i częstszych zmian tonalnych, zwłaszcza w *Kwartecie A-dur*.

Najbardziej interesującym elementem we wszystkich utworach na kwartet smyczkowy Żeleńskiego jest faktura, która jest bardzo zróżnicowana. Obejmuje rodzaje od prostej homofonicznej, przez polifonizującą, do ściśle polifonicznej. We fragmentach wariacyjnych Żeleński stosuje ujęcie warstwowe, trzy plany materiałowe. Faktura w sensie obsady wykonawczej tworzy w utworach Żeleńskiego wielorakie układy:

- dominacja głosu melodycznego z akompaniamentem lub kontrapunktem pozostałych instrumentów;
- ujęcia unisonowe wszystkich głosów stosowane jako formuła kadencyjna;
- rozdzielanie tematów pomiędzy partie dwóch instrumentów;
- imitacje międzygłosowe oraz krzyżowanie głosów jako środek wyrazowy i kolorystyczny.

Współdziałanie instrumentów ciągle zmienia się we wzajemnych relacjach, które są najczęściej komplementarne. W *Kwartecie F-dur* dominuje partia I skrzypiec, w *Kwartecie A-dur* wzrasta rola głosów środkowych (II skrzypce, altówka), które częściej przyjmują funkcję melodyczną. *Kwartet A-dur* odznacza się większą gęstością harmoniczną, szerszym wolumenem brzmienia. Najbardziej zaawansowana pod względem techniki instrumentalnej jest partia I skrzypiec, zawierająca elementy wirtuozowskie, zwłaszcza w ornamentalnych wariacjach.

Kolejną właściwością kwartetów smyczkowych Żeleńskiego są akcenty folklorystyczne w postaci zwrotów melodycznych (kwarta lidyjska) i niskich kwintowych burdonów. Strona wyrazowa kwartetów jest wyrównana, z przewagą kategorii lirycznej, którą ewokuje nadrzędna rola melodyki. Poza nią kompozytor sięga po topos taneczny, *scherzandowy*, pastoralny i lekko dramatyczny.

Dorobek twórczy Władysława Żeleńskiego w zakresie kwartetu smyczkowego stanowi ważny wkład w polską kameralistykę. Omówione w niniejszym artykule trzy kompozycje reprezentują wysoki poziom artystyczny, dowodzą kunsztu kompozytora w operowaniu fakturą kwartetową. Potwierdzają tezy o pierwszorzędym znaczeniu twórczości kameralnej Żeleńskiego i o stworzeniu przez niego podwalin polskiej kameralistyki w II połowie XIX wieku.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Ladislaus Żeleński, *Variationen über ein Original – Thema, zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 21, Fr. Kistner, Leipzig, nr wyd. 6153, b.r.w.
- Ladislaus Żeleński, *Quartet F-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 28, Fr. Kistner, Leipzig, nr wyd. 6157, b.r.w.
- Ladislaus Żeleński, *Quartet für zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 42, J. Hainauer, Breslau, nr wyd. 3556, b.r.w.

Opracowania

- Bauman Jolanta, *Kwartet fortepianowy c-moll Władysława Żeleńskiego – przedstawienie*, [w:] *Muzyka fortepianowa VIII*, Prace Specjalne 4 Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1989, s. 149–153.
- Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996, s. 57–75.
- Gołębiowska Julia, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2014.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, red. A. Brückner, t. 3, Księgarnia Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1930, s. 890–904.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, PWM, Kraków 1987.
- Jachimecki Zdzisław, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Piwarski i Sp., Kraków 1914, s. 129–147.
- Jaczyński Michał, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017.
- Michalska Wanda, *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego wydane drukiem*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Z. Jachimeckiego, maszynopis, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1937.
- Mizerska-Golonek Ewa, Targosz Jacek, *Forma sonatowa*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Poniatowska Irena, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*, [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 225–238.
- Poniatowska Irena, *Romantyzm. Część druga 1850–1900. Twórczość muzyczna*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. 5, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.
- Poźniak Włodzimierz, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od oświecenia do Młodej Polski*, t. 2. red. Z.M. Szwejkowski, PWM, Kraków 1966, s. 482–485.

Przybylski Tadeusz, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego i Żeleńskiego*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. W.M. Marchwica, A. Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 1991, s. 149–160.

Reiss Józef W., *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, PWM, Kraków 1984.

Szopski Felicjan, *Władysław Żeleński*, seria: Biblioteka Muzyczna, red. M. Gliński, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928.

Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Encyklopedie, biogramy

Chmara-Żaczekiewicz Barbara, *Mirecki Franciszek*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. m, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 278–280.

Dziadek Magdalena, *Żeleński Władysław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 1132–1137.

Negrey Maciej, *Żeleński Władysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. w–ż, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2012, s. 392–401.

Sitarz Andrzej, *Joachim József*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. h i j, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 461–462.

Swaryczewska Katarzyna, *Żeleński Władysław*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, red. J.M. Chomiński, t. 2: *M–Z*, Instytut Sztuki PAN, PWM, Kraków 1967, s. 311–313.

Artykuły

[b.n.a.], *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 7, s. 76.

Chwiłek Agnieszka, *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza*, „Przegląd Muzykologiczny” 2012, s. 147–157.

Chybiński Adolf, *Władysław Żeleński (W 75 rocznicę urodzin)*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 48, s. 374–376.

Hanicki Tadeusz, *Koncert kompozytorski Wł. Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 18 (657), s. 215.

Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński. W dziesiątą rocznicę śmierci*, „Orkiestra” 1931, nr 3, s. 36–37.

Jaczyński Michał, *Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna”, z. 10, red. Marta Popowska, Częstochowa 2015, s. 163–180; <http://dx.doi.org/10.16926/em.2015.10.09>.

[Świętochowski Aleksander], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1877, nr 46, s. 525.

Zieziula Grzegorz, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” 2008, nr 4, s. 89–102.

String Quartets by Władysław Żeleński

Abstract

The main aim of the article is to present the works for string quartet of the Polish composer Władysław Żeleński (1837–1921) in the context of his biography. The part of the composer's output discussed herein includes the following works:

1. *Variations on an Original Theme in G Minor*, Op. 21 (1869);
2. *String Quartet in F major*, Op. 28 (1875);
3. *String Quartet in A major*, Op. 42 (after 1880).

Two phases can be distinguished in dealing with this issue. The first concerns the outline of the state of the literature on the subject, existing only in the Polish language, poor and usually limited to general stylistic-critical comments, which are not always correct. There are no papers that discuss in detail and in a comprehensive way all the music pieces belonging to Żeleński's chamber works. This paper is therefore the first attempt in this respect. The second phase concerns the musical analysis, as a result of which the following are discussed: form, compositional technique, expressive aspect and reception. The multifaceted analysis was carried out partly by referring to Nicolas Cooke's concept and using the comparative analysis.

Żeleński's compositions for string quartet are dominated by the lyrical category of expression. The key role is played by texture, in which the interaction of instruments is constantly changing within mutual relations. Another feature that deserves attention are references to Polish folk music. This is reflected in the use of the characteristic Lydian fourths and drone fifths. Moreover, the composer introduces stylizations of the non-Polish dances, *siciliana* and *tarantella*, which occurs in *Variations on the original theme*, Op. 21. Harmony plays a minor role in shaping the narration. It does not contain any innovative solutions, especially in the first two works. The compositional technique evolved between the quartets in *F major*, Op. 28 and *A major*, Op. 42, which resulted, in the second composition, in a deeper development of the major-minor harmonics, a fairly diversified texture and the introduction of virtuoso parts.

Żeleński's string quartets' style represents the Classicizing style. It is a synthesis of the Classicist forms with a Neo-Romantic shaping of the musical narrative. Żeleński's compositions for string quartet represent a high artistic value, laying at the same time the foundations for Polish chamber music in the second half of the 19th century.

Keywords: string quartet, Polish chamber music of 19th century, Władysław Żeleński.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła