

Michał JACZYŃSKI
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu



Ryc. 1. Władysław Żeleński (1868), rysunek autorstwa Artura Grottgera, przyjaciela kompozytora z czasów paryskich

Źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 115, s. 176.

W czasach największej aktywności kompozytorskiej i koncertowej Władysława Żeleńskiego, która przypadła na okres od lat 70. XIX wieku do wybuchu I wojny światowej, Wiedeń pozostawał stolicą tzw. Przedlitawii – austriackiej części wielonarodowej monarchii konstytucyjnej, Austro-Węgier. Jako twór wielonarodowościowy, Austro-Węgry narażone były na wewnętrzne konflikty już od początku swego istnienia¹. Powszechnie wiadomo, iż austriaccy Niemcy stanowili tylko nieco ponad 20% populacji monarchii; w podobnej sytuacji de-

¹ Na króla Węgier koronował się Franciszek Józef I w czerwcu 1868 roku, nazwę „Austro-Węgry” wprowadzono urzędowo 14 listopada tegoż roku.

mograficznej byli Węgrzy. Nic więc dziwnego, iż ze strony Czechów, Polaków, Ukraińców, a także Chorwatów, Rumunów, Słowaków, Serbów, Słoweńców, czy wreszcie Włochów wysuwane były niemal nieustannie żądania dotyczące zwiększenia znaczenia danej grupy etnicznej w strukturze państwa. Od czasu do czasu przeradzały się one w otwarte dążenia narodowo-wyzwoleńcze. Deklarowana w tzw. ustawach zasadniczych² Przedlitawii równoprawność wszystkich grup i języków narodowych nie miała wiele wspólnego z rzeczywistością – oficjalnie używany był wyłącznie język niemiecki; idee równościowe przekreśliło ostatecznie odrzucenie w drugiej połowie lat 90. XIX wieku rozporządzeń językowych rządu Kazimierza Badeniego, które zakładały zrównanie języka czeskiego z niemieckim w Czechach i na Morawach³.

Trudna, pełna politycznych i społecznych napięć na linii Niemcy-Słowianie, sytuacja kulturowa nie pomagała polskim kompozytorom zaistnieć w Wiedniu – mieście, które w powszechnej świadomości było muzyczną stolicą środkowej Europy i które, poprzez działalność wpływowych krytyków muzycznych, m.in. słynnego Eduarda Hanslicka, kształtowało gusta i nowe mody artystyczne. Według Magdaleny Dziadek, „muzyka polska nie zaistniała nigdy w Wiedniu jako produkt narodowej mniejszości”, czego powodem miał być brak w tym ośrodku mniejszości narodowej zorganizowanej na tyle, by aktywnie wspierać rodzimą kulturę i pielęgnować własną narodową tożsamość⁴, oraz fakt, iż osiadli w Wiedniu polscy twórcy (wirtuozi, śpiewacy) wykazywali raczej tendencję do asymilacji – to działalność w duchu „kosmopolitycznym” przybliżyć ich miała do sukcesu.

Próbę „zdobycia” publiczności wiedeńskiej podjął w latach 70. XIX wieku – mimo świadomości powyższego biegu spraw słowiańskich w stolicy – Władysław Żeleński. Być może ośmielił go fakt, że był już wtedy dość znany w Pradze – mieście, które, ze względu na odgrywaną rolę ośrodka dwukulturowego, jak również pochodzącą jeszcze z czasów Mozarta sławę miasta muzycznego, znacznie lepiej wypadało w konkurencji z Wiedniem niż rodzinne miasto Żeleńskiego – Kraków.

Próbując sprostać wymaganiom wiedeńskich przedsiębiorców koncertowych, którzy od słowiańskich twórców oczekiwali dostarczania niemal wyłącznie drobnych utworów muzycznych, najlepiej instrumentalnych (na „słowiańską” symfonię nie było zapotrzebowania, podobnie jak na operę i twórczość pieśniową w językach narodowych), Władysław Żeleński zainicjował swą obec-

² Österreichische Staatsgrundgesetze, ogłoszone 21 grudnia 1867 roku.

³ K. Kasza, *Sytuacja polityczna i narodowościowa w Austro-Węgrzech w latach 1848–1918*, <http://historia.org.pl/2009/09/03/sytuacja-polityczna-i-narodowosciowa-w-austro-wegrzech-w-latach-1848-1918> [dostęp: 9.11.2015].

⁴ Wyjątkiem miał być okres I wojny światowej, gdy w Wiedniu znalazła się duża grupa imigrantów z Galicji – inteligencji i dobrze sytuowanej szlachty. Zob. M. Dziadek, *(Nie)gościenny Wiedeń*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny” 2015, nr 3(100), s. 26–27.

ność w stolicy Przedlitawii, prezentując opus fortepianowe. 22 grudnia 1871 roku na „wieczorze nowości” (Novitäten-Soirée), zorganizowanym przez wydawcę specjalizującego się w nowościach – i równocześnie kompozytora – Gottharta, pianistka Auspitz-Kolar wykonała jego 6 *Charakterstücke* op. 17⁵. Niedługo potem (w marcu 1872 roku) pieśń *Kukulka* ze zbioru 5 *śpiewów do rękopisu królowodzorskiego* zabrzmiała w nieznanym wykonaniu na koncercie, który odbył się w 10 rocznicę założenia wiedeńskiego stowarzyszenia śpiewaczego Slawisches Gesangverein, specjalizującego się – jak sama nazwa wskazuje – w propagowaniu muzyki słowiańskiej⁶. Tuż po ukończeniu studiów Żeleński z powodzeniem zadebiutował w Wiedniu właśnie jako autor tego cyklu pieśni (śpiewała je kilka razy publicznie działająca tam polska śpiewaczka Helena Zawiszanka). Od tego momentu założone przez Czecha Arnosta Förchgotta Tovačovskiego Slawisches Gesangverein niemal rokrocznie wykonywało pieśni, a nawet utwory symfoniczne Żeleńskiego. Nie należy jednak zapominać, że działalność stowarzyszenia stanowiła typową etniczną niszę – nie pretendowało ono, z oczywistych przyczyn politycznych, do zajęcia wybitnej pozycji w życiu muzycznym Wiednia. Niezależnie od kontaktów ze Slawisches Gesangverein Żeleński starał się więc o kontakty z tamtejszymi instytucjami reprezentującymi krąg oficjalny – niemieckojęzyczny.

W kwietniu 1875 roku miało miejsce wykonanie „ładnego kanonu” (ein hübsches Canon) – jak go określono w prasie – na kolejnym „wieczorze nowości” zorganizowanym przez wspomnianego wyżej Gottharta. Utwór ten – nie odnotowany w istniejących spisach dzieł Żeleńskiego – miał odnieść sukces. Grała pianistka Gabriele Joel, a koncert odbył się w Sali Bösendorfera⁷.

Jako kompozytor poważnej muzyki kameralnej zadebiutował Żeleński w Wiedniu 5 grudnia 1878 roku *Triem E-dur* op. 22 na fortepian, skrzypce i wiolonczelę⁸. Był to debiut z udziałem znakomitych wykonawców: działającego od 1849 roku Kwartetu Josefa Hellmesbergera (był on uznawany za czołowy tego typu zespół wiedeński – spadkobiercą Kwartetu Schuppanziga, z którym współpracował sam Beethoven⁹) oraz pianisty Juliusa Epsteina, profesora kon-

⁵ Inf.: *Theater und Kunst*, „Fremden-Blatt”, 24.12.1871, s. 5. Wiosną 1872 roku utwór ten ukazał się drukiem w wydawnictwie Gottharda z dedykacją dla pani Auspitz-Kolar (inf.: F. Schelle, *Feuilleton, Musikalische Neuigkeiten*, „Die Presse”, 23.04.1872, s. 3).

⁶ Inf.: *Kleine Chronik*, „Wiener Sonn-und Montagszeitung”, 18.03.1872, s. 3. W następnych latach Żeleński podtrzymywał kontakt ze Słowiańskim Związkiem Śpiewaczym, czego skutkiem było kilka dalszych prezentacji pieśni solowych bądź chóralnych (zob. dalej).

⁷ Inf.: *Theater, Kunst und Literatur*, „Morgen-Post”, 24.04.1875, s. 4; *Konzerte*, „Neues Fremden-Blatt”, 24.04.1875, s. 13.

⁸ Utwór został napisany z myślą o konkursie ogłoszonym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne w 1873 r. (zob. G. Roguski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 412, s. 332), w Warszawie dzieło zaprezentowane zostało zaś po raz pierwszy na poranku muzycznym w Resursie Kupieckiej, który odbył się w 1881 roku.

⁹ Zob. *Fünfzig Jahre Hellmesberger-Quartett*, „Neues Wiener Journal”, 5.11.1899, s. 8.

serwatorium wiedeńskiego. Koncert odbył się w małej Sali Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w ramach serii wieczorów Hellmesberger-Quartett. Fakt opublikowania recenzji z tego koncertu przez czołowe wiedeńskie dzienniki, jak również przez niemieckie czasopisma muzyczne prowadzące rubrykę korespondencji, świadczy o tym, że było to wydarzenie o dużej randze, którą zapewniła mu obecność wybitnych wykonawców. Nie wiemy nic na temat kulis organizacji koncertu Żeleńskiego; niewykluczone, że jego protektorem był ktoś z polskiej arystokracji mieszkającej w Wiedniu. Opinie recenzentów wygłoszone po koncercie były jednak niekorzystne dla Żeleńskiego. Recenzent „Wiener Sonn-und Montags-Zeitung” napisał, iż utwór nie odznacza się szczególną inwencją i nie wywołuje głębszego wrażenia¹⁰, w dzienniku „Die Presse” znalazła się uwaga: „sądząc po tej pracy, nie śmiemy wierzyć, że Żeleński został powołany do wyższych rzeczy”¹¹, zaś czołowy wiedeński krytyk Eduard Hanslick, nie odmawiając Żeleńskiemu całkiem talentu, zaznaczył, iż jest on jakby „wymęczony, mało skoncentrowany i prawdopodobnie szczęśliwy jedynie w małych formach”. Przeanalizowawszy solidnie poszczególne części utworu, stwierdził, iż w każdej z nich znajdują się „luki, puste miejsca, które wyraźnie wskazują, iż kompozytor nie ma nam już nic do powiedzenia i doprowadza rzecz do końca jedynie za pomocą mechanicznego rozwijania i sztukowania”¹².

Cytowaną wyżej recenzję Hanslicka streścił warszawski „Przegląd Tygodniowy”, donosząc o wiedeńskim debiucie Żeleńskiego, jak i o samym – pochlebnym dla Żeleńskiego – fakcie, iż zechciał o nim napisać sam Hanslick. Na podstawie tego sprawozdania, zamieszczonego w felietonie redakcyjnym *Echa warszawskie* (jego autorem był Aleksander Świętochowski), można poznać szczegóły taktyki, jaką przyjmowali nieraz polscy krytycy, informując czytelników o zagranicznych sukcesach rodzimych kompozytorów. Wedle wersji polskiego felietonisty okazało się, że Hanslick napisał o talencie Żeleńskiego do małych form, pochwalił szczęśliwy wybór tematu, szlachetne zacięcie i melodyjność. Błędami miały być natomiast: brak wytchnienia, przerwy w narracji i zapełnianie ich wstawkami zupełnie obcymi wobec głównej myśli¹³.

¹⁰ „Besonderer Geistreichtum ist in diesem Trio eben nicht zu entdecken; man hört nicht ungern zu, ohne irgend einen tieferen Ausdruck zu empfangen oder fröhlich gestimmt zu werden”. Florestan, *Conzerte*, „Wiener Son-und Montags-Zeitung”, 9.12.1878, s. 3.

¹¹ „Nach dieser Arbeit zu urtheilen, glauben wir freilich nicht, das der Componist zu etwas höherem berufen sei”. E. Schelle, *Feuilleton. Concerte und Oper*, „Die Presse”, 11.12.1878, s. 2.

¹² „Talent spricht ohne Frage aus diesem Werk, allein ein leicht ermattendes, wenig conzertrirtes und wahrscheinlich in kleinen Formen glücklicheres Talent [...] In allen drei Satzen stellen sich aber ziemlich bald Lückenbützer eine leere Stellen, welche deutlich verrathen, das der Componist uns eigentlich nichts mehr zu sagen hat und die Sache nur mehr durch mechanisches Fortsetzen und Anstückeln zu Ende bringt”. Ed[uard] H[anslick], *Feuilleton, Musik*, „Neue Freie Presse” 1878, nr 5133, z. 10, s. 2.

¹³ [Aleksander Świętochowski], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 51, s. 583.

Do niemal identycznych jak Hanslick wniosków doszedł korespondent lipskiego tygodnika „Musikalisches Wochenblatt”, wyrażając się jeszcze bardziej dobitnie i nie szczędząc w konkluzji złośliwości:

Nowe Trio fortepianowe Żeleńskiego (niegdysiejszego studenta wiedeńskiego konserwatorium [sic!]) wydało się obok kwintetu Goldmarka stosunkowo małe i filisterskie, chociaż jest to w każdym razie utwór o muzycznym odczuciu i fakturze. Jako wzory nasuwają się tu Beethoven (szczególnie w swoich wielkich triach) i Schumann. Kompozytor nie deliberuje wiele, lecz ze zdrową radością tworzenia pisze to, co właśnie mu się nasunie; najbardziej interesująca jest część pierwsza z powodu bogatych harmonicznym kombinacji. Prof. Epstein zagrał partię fortepianową z wielkim uczuciem i precyzją. Wielki aplauz publiczności przypadł raczej wykonawcy niż kompozycji¹⁴.

Niemal piętnaście lat minęło nim wiedeńscy melomani zetknąć się mogli po raz kolejny z postacią Władysława Żeleńskiego. W rodzinnym kraju twórca zdążył już w tym czasie zapracować sobie na miano kompozytora wybitnego, do czego przyczyniła się podniesiona do rangi narodowego święta lwowska premiera opery *Konrad Wallenrod* z roku 1885. Kilka lat później nie tylko twórczość samego Żeleńskiego, ale muzyka polska w ogóle otrzymały wielką szansę zaistnienia na arenie międzynarodowej: latem i wczesną jesienią roku 1892 odbyła się bowiem w Wiedniu słynna Wystawa Muzyczno-Teatralna, nawiązywać miała ona do tzw. powszechnych wystaw znanych już z Londynu i Paryża, a jej celem było ukazanie dorobku Europy w dziedzinie muzyki i dramatu. Zaproszone do udziału w wystawie kraje Europy Środkowej i Wschodniej stanęły przed wyzwaniem skonstruowania programów artystycznych, które stanowiłyby o jakości ich kultur muzycznych. Wyzwanie podjęły m.in. Węgry, Czechy, Chorwacja, Bułgaria i Polska. Przed reprezentantami krajów koronnych stało niezwykle trudne zadanie sprostania gustom publiczności wiedeńskiej: wywiązała się z niego doskonale Węgrzy i Czesi, których propozycje świeciły triumfy¹⁵; niestety polskie *staggione* nie obroniło się przed wysokimi wymaganiami Austriaków¹⁶. W zaprojektowanym przez specjalną komisję programie polskiej

¹⁴ „Ein neues Claviertrio von Zelenski (einem ehemaligen Schüler des Wiener Conservatoriums) nahm sich neben dem Goldmark'schen Quintett ziemlich klein und spiessbürgerlich aus, doch ist es immerhin ein Stück musikalischer Empfindung und Faktur als Vorbilder sehen Beethoven (besonders in seinen grossen Trios), und Schumann heraus, der Componist grübelt nicht viel, sondern schreibt in gesunder Schaffenslust nieder, was ihm eben einfällt; das erste Satz ist in Folge einigen sinnreicher harmonischen Combinationen der interessanteste. Prof. Epstein spielte der Clavierpart des Zelenski'schen Trios mit Geist und Feinheit, der grosse Applaus des Publikums galt wohl noch mehr dem Vortragenden, als der Composition”. *Musikbrief. Wien (Fortsetzung)*, „Musikalisches Wochenblatt”, 14.02.1879, s. 92.

¹⁵ Z perspektywy tych sukcesów wiedeńscy krytycy ukazywali Czechów jako groźnego kulturalnego rywala Polaków (zob. Dr. h.p., *Feuilleton. Musik. Internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien*, „Wiener Zeitung”, 12.09.1892, s. 5–6).

¹⁶ Kulisy Wystawy Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu – zob. M. Dziadek, *Echa prasowe występów opery lwowskiej na Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu w 1892 roku*, „Musica Galiciana” 2008, t. 11, s. 39–48; tejsze, *Dyskusja wokół wiedeńskiej wystawy teatralno-muzycznej*

prezentacji, obok *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* Kurpińskiego, *Halki* i *Straszego dworu* Moniuszki, miały znaleźć się też ustępy z oper kompozytorów żyjących – Żeleńskiego (IV akt *Konrada Wallenroda*), Jareckiego (*Mindowe*) i Münchheimera¹⁷. Ostatecznie wiedeńska publiczność nie miała okazji usłyszeć fragmentów trzech ostatnich dzieł, o czym zdecydował najprawdopodobniej zakaz wzięcia udziału w wystawie nałożony na artystów warszawskich scen Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości przez rosyjskich zarządców owych teatrów¹⁸. Tym samym organizatorom (komitetowi przewodniczył Zygmunt Cieszkowski) pozostało jedynie zatrudnienie etatowych śpiewaków z zespołu opery lwowskiej; tymi jednak siłami wykonawczymi nie można było zrealizować wcześniejszych ambitnych założeń. Ze względu na kolejne obostrzenia: zakaz przyjazdu do Wiednia warszawskiego towarzystwa śpiewaczego „Lutnia” oraz narzucenie Polakom orkiestry wystawowej, nie zabrzmiały też inne pierwotnie zaplanowane do wykonania dzieła Żeleńskiego: uwertura *W Tatrach* i muzyka baletowa z *Goplany*, *Psalm* na chór męski i pieśń chóralna *Nasza Hanka*¹⁹. Nie doszła też do skutku zaplanowana przez komitet organizacyjny polskiego *staggione* (w którym notabene zasiadał Żeleński) wystawa rękopisów współczesnych polskich kompozytorów zgromadzonych przez Krakowskie Towarzystwo Muzyczne, na której miały być pokazane partytury naszego kompozytora²⁰. W końcu reprezentował go jedynie rysunkowy portret autorstwa Artura Grottgera²¹ oraz krótkie hasło biograficzne pióra Franciszka Bylickiego, które znalazło się w napisanej na okoliczność Wystawy popularyzatorskiej broszurce pt. *Die Musik in Polen*²².

Po „wiedeńskiej porażce” polskiego *staggione* anonimowy autor rubryki *Nasi artyści za granicą* „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” poinformował swych czytelników, iż planowane są właśnie w Wiedniu specjalne „koncerty rehabilitacyjne”, które miałyby niejako pomóc w odzyskaniu honoru przez polską sztukę i ukazaniu jej wreszcie w korzystnym świetle; w repertuarze miały się znaleźć również utwory Żeleńskiego²³. Paradoksalnie okazało się więc, iż kompromitacja sztuki polskiej na arenie międzynarodowej dała Władysławowi Żeleńskiemu ponowną szansę wypromowania się na scenie wiedeńskiej. Jak doniosło warszawskie „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” z 16 stycznia

z 1892 roku jako *antecedens porównawczej metody rozważania problemu narodowości w muzyce*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*, red. W. Nowik, Uniwersytet Muzyczny F. Chopina, Warszawa 2008, s. 93–105.

¹⁷ Zob. *Wystawa muzyczno-teatralna w Wiedniu*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1892, nr 450, s. 233.

¹⁸ M. Dziadek, *Dyskusja wokół wiedeńskiej wystawy teatralno-muzycznej...*

¹⁹ *Wystawa muzyczno-teatralna w Wiedniu...*

²⁰ Inf.: *Theater, Kunst und Literatur*, „Deutsches Volksblatt”, 6.03.1892, s. 7.

²¹ Inf.: *Von der polnischen Abteilung auf der Ausstellung*, „Die Presse”, 29.06.1892, s. 9.

²² Franz [!] Bylicki, *Die Musik in Polen*, Wiedeń 1892, s. 14–15.

²³ *Nasi artyści za granicą*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1892, nr 477, s. 550–551.

(28 stycznia czasu miejscowego) 1893 roku, „z powodzeniem” został wykonany w Wiedniu jego *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42²⁴. Krytycy wiedeńscy obeszlili się z utworem, zaprezentowanym na debiutanckim wieczorze nowo utworzonego kwartetu M. Druckera, łaskawiej niż z wykonanym w 1872 roku *Triem*. 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 indywidualność²⁵. Usatysfakcjonowany poczuciem formy Żeleńskiego był także krytyk „Montags-Zeitung”:

W sobotę 21 stycznia, dał pod kierownictwem pana kapelmistrza M. Druckera złożony z wymienionego pana (1 skrzypce) oraz panów J. Capauska (2 skrzypce), Fr. Jelinka (altówka) i R. Hillera (wiolonczela) w Sali Bösendorfera swój pierwszy koncert nowo utworzony Kwartet Druckera. Program składał się z *Kwartetu G-dur* Mozarta, *Kwartetu c-moll* op. 18 nr 4 Beethovena i *Kwartetu A-dur* op. 42 Władysława Żeleńskiego. [...] 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 namietności, by znaleźć w części ostatniej „Allegro molto vivace” skuteczne rozwiązanie²⁶.

Wkrótce potem – 26 lutego 1893 roku – odbył się w Wiedniu koncert monograficzny utworów Żeleńskiego. I w tym przypadku nie wiemy nic na temat osób, które były zaangażowane w jego przygotowanie. Sam fakt, że koncert się odbył, już był sukcesem – nie każdy kompozytor, zwłaszcza zagraniczny, mógł sobie pozwolić na zajęcie swoimi utworami całego wieczoru w Wiedniu i nie każdy mógł liczyć na publiczność. W przypadku koncertu Żeleńskiego liczone (jak nie mieszkała zauważyć austriacka prasa) głównie na publiczność polską – sugerowałoby to, że prawdopodobnie organizatorami byli przedstawiciele wiedeńskiej polonii. Jak doniosła polska prasa, nawet Klub Polski w Wiedniu przełożył swoje niedzielne posiedzenie, aby umożliwić członkom udział w wydarzeniu. A poprzedziła je intensywna kampania prasowa – o przygotowywanym

²⁴ *Nasi artyści za granicą*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 487, s. 43.

²⁵ *Theater, Kunst und Literatur (Compositions-Concert Ladislaus Zelenski)*, „Extrapost” 1883, nr 580, s. 4.

²⁶ „Samstag, den 21 Jänner gab das unter Leitung des Herrn Concertmeisters M. Drucker stehende aus dem genannten Herrn (1. Violine), ferner den Herren J. Capausek (2. Violine), Fr. Jelinek (Viola) und F. Hiller (Violoncell) bestehende, neugebildete Quartet Drucker im Bösendorfer Saale seinen ersten Kammer-Musik Abend. Das Programm bestand aus dem Quartett G-dur von Mozart, Dem Quartett c-moll op. 18 nr 4 von Beethoven und einen Quartett in A-dur op. 42 von Ladislaus Zelenski. [...] 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 steigert, um in letztem Satze «Allegro molto vivace» einen wirksamen Abschluss zu finden”. *Theater, Kunst und Literatur, Concerte*, „Montags-Zeitung”, 30.01.1893, s. 1.

koncercie informowały od połowy miesiąca wszystkie wiedeńskie dzienniki, zaś „Wiener Zeitung” zamieściła kilka dni wcześniej cały życiorys Żeleńskiego, z uwzględnieniem etapu praskiego, paryskiego (gdzie – jak podano – „pracował”) i polskiego. Zapewniono, że Wiedeń oczekuje na koncert „z wielkim zainteresowaniem”²⁷.

Zainteresowanie to nie przełożyło się jednak na uznanie krytyki – wręcz przeciwnie – większość recenzji była wprost druzgocąca dla kompozytora. Co charakterystyczne, wśród negatywnych ocen koncertu znalazło się kilka z ewidentnym podtekstem politycznym – można mniemać, że Żeleński padł ofiarą panujących w stolicy nastrojów antypolskich i zarazem antysłowiańskich. Przyczyną tego stanu rzeczy mógł być fakt, że koncert został przygotowany przez, działające w Wiedniu od 1862 roku, wspomniane już Słowiańskie Towarzystwo Śpiewacze (Slavisches Gesangverein, *Slovanský zpěvácký spolek*). Oprócz chóru męskiego Towarzystwa (w czasach Żeleńskiego kierował nim Anton Buchta) o udział w koncercie poproszono czołową wiedeńską orkiestrę Konzertverein, a solistką była świeżo zatrudniona w operze wiedeńskiej sopranistka z Warszawy Lola Beeth. Drugim solistą był, również związany ze sceną dworską, Karl Grengg. Można więc powiedzieć, że miał Żeleński znakomitych wykonawców, co zresztą prasa podkreśliła.

Stosunkowo najpochlebniej wyraził się o zaprezentowanych na koncercie „rehabilitacyjnym” Żeleńskiego utworach anonimowy recenzent rubryki *Theater, Kunst und Literatur* w dzienniku „Extrapost”. Wzmocnił on nieco pozycję Żeleńskiego w oczach czytelników wiedeńskich, nazywając go „najbardziej znaczącym żyjącym kompozytorem polskim” oraz przypominając o odbytych przez niego studiach muzycznych u Jozefa Krejčíego w Pradze²⁸. Utrzymał krytyk opinię o silnie konserwatywnym stylu Żeleńskiego („stark conservatives Stil”), świadczącym o uważnym studium klasyków wiedeńskich; jedynie w uwerturze *Echa leśne* „dał się – jak pisał – poznać nowoczesny trend w postaci pełnej orkiestracji i wyrazistej charakterystyki” („wies in der vollen Orchestrierung und der scharfen Charakteristik moderne Züge auf”). Wskazane zostały również konkretne wpływy: Glucka (w arii z *Konrada Wallenroda*; chodzi o patos przypominający wzory Gluckowskie) oraz Bacha (o studiowaniu jego partytur ma świadczyć *Psalm 46*). Najbardziej znaczącymi punktami programu miały być tańce i pieśni, w których przebijać miał bezpośrednio i świeżo charakter narodowy („unmittelbar und frisch dem Nationalcharakter selbst entspringen”)²⁹. O wartości utworów miał więc decydować koloryt lokalny, co było zgodne z utartą w ośrodkach niemieckojęzycznych koncepcją dobrej muzyki

²⁷ *Kunst und Wissenschaft*, „Wiener Zeitung”, 12.02.1893, s. 5. Zob. także: *Theater und Kunstdachrichten*, „Neue Freie Presse”, 26.02.1893, nr 10242, s. 7.

²⁸ *Theater, Kunst und Literatur (Compositions-Concert Ladislaus Zelenskis)*, „Extrapost” 1893, nr 580, s. 4.

²⁹ Tamże.

narodowej jako łączącej niemiecką wiedzę ze słowiańskimi elementami materiałowymi. Do grona krytyków, którzy „ułaskawili” Żeleńskiego, należał także autor z „Montags-Zeitung”. Na początku wspomniał o wykonanym miesiąć wcześniej *Kwartecie A-dur* jako o „interesującej pracy („eine interessante Arbeit”)³⁰, następnie wydał dość kwaśną opinię na temat poszczególnych punktów programu: krótko zbył uwerturę *Echa leśne*³¹, o *Psalmie 46* napisał, iż jest jak najdalszy od idiomu muzyki religijnej – wręcz „świecki”, w pieśniach raziła go niezgodność wymowy tekstu i nastroju muzyki oraz to, że Lola Beeth śpiewała je po polsku – a więc w języku niezrozumiałym dla wiedeńskiej publiczności, a muzykę baletową określił jako trochę zbyt hałaśliwą („etwas allzulürende”). Ostateczny wniosek wypadł jednak na korzyść kompozytora: „znaczący kompozytor wykształcony na dobrej sztuce niemieckiej, który opanował różnorodne sposoby kompozycji muzycznej, nieubogi w melodię, w ogólności dzielnie instrumentujący”³². Najbardziej usatysfakcjonować musiała Żeleńskiego zamieszczona na końcu tekstu propozycja dla dyrektora opery dworskiej Victora Jajna, by wystawił całą operę Żeleńskiego, której próbek wysłuchano (tj. arii i chóru z *Konrada Wallenroda*), argumentując – już mniej pochlebnie dla polskiego twórcy – że ostatnimi czasy w Hofoper odbyło się wiele nieudanych premier drugorzędnych kompozytorów.

Obszerną recenzję z koncertu Żeleńskiego napisał Eduard Hanslick. Zaznaczyć należy, iż krytyk docenił Żeleńskiego przede wszystkim jako organizatora życia muzycznego, pedagoga, a dopiero na końcu jako kompozytora. Styl polskiego twórcy został oceniony przez niego jako konserwatywny i mający przypominać styl Mendelssohna, nie wykraczać zaś „w stronę moderny”³³. Hanslick podkreślił gruntowne wykształcenie kompozytora, jego bardzo dobre panowanie nad formami muzycznymi oraz środkami kontrapunktycznymi i harmonicznymi, a także doświadczenie w pracy twórczej; wszystko to jednak nie może, według autora, stanowić o genialności artysty (w domyśle – Żeleńskiego), jest jedynie narzędziem, którym ów geniusz może się posłużyć.

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

³⁰ *Theater, Kunst und Literatur*, „Montags-Zeitung”, 6.03.1893, s. 1.

³¹ Figurowała w programie pod niemieckim tytułem *Waldklänge*.

³² „bedeutender, in guter deutscher Art grossgezogener Compositeur, der die verschiedene Zweige der musikalischen Composition um Sicherheit beherrscht, nicht arm am Melodie ist, und im Allgemeinen brav instrumentirt”. Tamże.

³³ E. Hanslick, *Feulleton. Konzerte*, „Neue Freie Presse” 1893, nr 10251, s. 2.

– napisał Hanslick³⁴. Przy okazji pokusił się o sformułowanie wprost oczekiwań krytyki wiedeńskiej wobec muzyki polskiej:

Co ciekawe, we wszystkich tych utworach brakowało elementu, którego oczekiwaliśmy z największą pewnością – elementu narodowego. Nie ozdobił tych kompozycji nawet najmniejszy powiew polskiego ducha, mogły one zostać z powodzeniem skomponowane przez autora, który nigdy nie ruszał się z Lipska czy Braunschweigu [...] ³⁵.

Zaznaczyć należy, iż jedynym – spośród zaprezentowanych podczas koncertu – utworem, jaki zaciekał Hanslicka, była uwertura koncertowa *Echa leśne*. „Nieprzyzwoicie znudziła” go natomiast aria basowa z *Konrada Wallenroda* (chodziło z całą pewnością o arię Halbana), napisana w „staromodnym duchu” i dawnej formie (recytatyw, część wolna i szybka).

Na koniec krytyk zaproponował ogólną ocenę stanu polskiej kultury muzycznej, podejmującą znaną nam już kwestię wyższości kulturalnej Czechów i Rosjan i niepozostawiającą złudzeń pomoniuszkowskiemu pokoleniu polskich twórców:

Ostatnim genialnym i znaczącym polskim kompozytorem był Chopin. Utalentowany Moniuszko nigdy nie zdziałał nic poza własnym krajem i nie zdobył europejskiego znaczenia. Odtąd jest cisza. Czesi i Rosjanie zdobyli ostatnio w muzyce wielką przewagę nad Polakami ³⁶.

Pozostałe opinie lokalnej prasy dotyczące koncertu Żeleńskiego w Wiedniu są – jak nadmieniliśmy wyżej – inspirowane typowo wiedeńskim poczuciem wyższości wobec kultur „mniejszych”, a nierzadko wręcz napastliwe. Pozostający pod pseudonimem autor dziennika „Weltblatt” stwierdził, iż wykształcenie i „solidna muzyka” nie wystarczą dla zaspokojenia gustów „rozpieszczonej publiczności wiedeńskiej”, która żąda oryginalności i indywidualizmu; a sam kompozytor może ją interesować wyłącznie jako twórca utworów narodowych ³⁷. Tego samego zdania był recenzent „Wiener Zeitung”, narzekał jedynie, iż Żeleński tego rodzaju utworów właściwie nie przedstawił:

³⁴ „Ein französischer Schriftsteller hat unlängst gesagt, Genie sei Arbeit und Geduld. Ein schönes Wort, das man auf jedes Manuscript von Beethoven setzen könnte. Wie hat sich dieser Mann geplagt, mit welcher Geduld an seiner Arbeit geschaffen und gebessert, bis er die Werke hervorbrachte die wir nicht genug bewundern können. Aber dieses Wort ist so hoch, das es auch nur auf solche Leute passt. Denn Arbeit und Geduld machen doch das Genie nicht aus; das tut nur der «göttliche Funke»”. Tamże.

³⁵ „Merkwürdigerweise fehlte in allen diesen Werken vollständig jedes Element, das wir am sichersten erwartet hatten: das nationale. Nicht der leiseste Hauch polnischen Musikgeistes streift diese Compositionen; sie könnten von einem Autor herrühren, der niemals aus Leipzig oder Braunschweig herausgekommen ist”. Tamże.

³⁶ „Das letzte geniale polnische Tondichter von bleibender Bedeutung war Chopin. Der talentvolle Moniuszko hat nie über sein Land hinausgewirkt und wird nie europäische Bedeutung erlangen. Seitdem ist alles still. Die Czechen und die Russen haben neustens in der Musik einen grossen Vorsprung über den Polen gewonnen”. Tamże.

³⁷ Alpha, *Konzerte*, „Weltblatt”, 5.03.1893.

dobrze i czysto zrobiona muzyka, w rodzaju, jaki uprawiano w latach 30. i 40. naszego stulecia. Nigdzie nie odczuwa się indywidualnego pierwiastka, co ciekawe, prawie nigdzie – z wyjątkiem jednej pieśni – nie brzmi polski narodowy rys³⁸.

Dla odmiany, rys narodowy pieśni Żeleńskiego docenił należycie współpracownik „Oesterreichische Kunst-Kronik”, rozpoczynając swoją recenzję spostrzeżeniem, że bohater koncertu jest jednym z nielicznych kompozytorów obcych („fernher”), którzy dostąpili zaszczytu monograficznego koncertu w Wiedniu. Pozostałe punkty programu skwitował jako stylistycznie zapóźnione (uwertura *Echa leśne*) bądź błędnie wykoncypowane (aria z *Konrada*), docenił zaś *Psalm 46*, ale z zaskakującej perspektywy – z typowym wiedeńskim akcentem wyższości pochwalił jego kompozytora za znajomość dawnej muzyki niemieckiej³⁹.

Jawne akcenty antypolskie i antysłowiańskie znalazły się w recenzji publikowanej w nacjonalistycznym piśmie „Deutsches Volksblatt”. Przez współpracownika pisma Żeleński został przedstawiony lekceważąco jako „kolega Słowianin” („slawische Genosse”), na którego koncert zmobilizowano wszystkich mieszkających w Wiedniu Polaków – co było niepotrzebne, bo muzyka i tak się nie obroniła. Dalej poznać można konkretne zarzuty: niezrozumiałe, po co kompozytor umieścił w stosunkowo najlepszej uwerturze 4-głosową fugę. *Psalm* jest właściwie muzyką świecką, tańce są „zbyt długie i przegadane” („zu grosse Länge und Geschwätzigkeit”), chóry męskie – „zimne”. Jedyne komplement, iż utwory chóralne w języku polskim miały autentyczną cechę narodową, neutralizuje sposób jego sformułowania: „oddychały nutą naprawdę obcą” („jedenfalls recht «fremd» Anmuthete”). Co znaczyło owo jadrowite słowo „fremd”, można się zorientować, zestawiając przytoczone zdanie z pochwałą faktu, iż aria z *Konrada Wallenroda* została zaprezentowana w języku niemieckim. Ostateczny „wyrok” to wyjątkowo negatywnie postrzegane ogólne określenie muzyki Żeleńskiego jako „roboty kapelmistrzowskiej” („Capellmeisterarbeit”)⁴⁰.

Tak więc talent Żeleńskiego został ukazany we wspaniałym świetle, ze wszystkich możliwych stron. Według mnie, tego mu akurat całkowicie brakuje –

– kończy się cytowana recenzja.

³⁸ „recht gut und sauber gemachte Musik in der Art, wie man in der Dreissiger und Vierziger Jahren unseres Säculums zu componiren pflegte. Nirgends ist ein persönlicher individueller Zug zu spüren, merkwürdigerweise klingt auch gar niemals ausser in einem der Lieder, ein national-polnischer Zug durch [...]”. Dr h.p., *Feuilleton. Musik (II)*, „Wiener Zeitung”, 12.04.1893, s. 23.

³⁹ Przy okazji autor poinformował czytelników, że już 400 lat temu sztuka polifonii była znana w Polsce dzięki działalności niemieckich kompozytorów (miał na myśli H. Fincka). *Musikalisches Chronik*, „Oesterreichische Kunst-Kronik”, 1.03.1893, s. 134–135.

⁴⁰ „Somit hätte sich Zelenski’s Talent in allen möglichen Facetten gezeigt. An herrlichen Lichtstrahlen fehlte es nach unserer Anschauung ganz und gar”. *Aus dem Concertsaal*, „Deutsches Volksblatt”, 4.03.1893, s. 2.

Kilka miesięcy później obszernie omówienie koncertu kompozytorskiego zostało opublikowane w wychodzącym w Lipsku tygodniku „Musikalisches Wochenblatt”, w ramach kilkunastoodcinkowej korespondencji z Wiednia. Zawiera ono wszystkie zarzuty wypowiedziane przez poprzednio cytowanych autorów, a ponadto ujawnia pewien pogląd wyrażony przez Żeleńskiego, a szokujący dla krytyka niemieckiego lat 90. – epoki, w której kwitł kult Wagnera:

Więszego znaczenia żadnemu z tych wydarzeń⁴¹ przypisać nie można. Pan Żeleński ukazał się na scenie, posługując się bogatymi środkami [tu wymienieni wykonawcy]. Słuchaliśmy Uwertury koncertowej (na próbie zapewnił nas pan Żeleński, że udało mu się ona bardziej niż Wagnerowi jego uwertury, jako że Wagner w ogóle nie rozumie, jak się prawidłowo pisze uwertury), arie i tańce z różnych oper koncertanta, *Psalm*, narodowe pieśni i chóry, wszystko cnotliwie skomponowane według reguł; uwertura najzupełniej prawidłowa, nawet więcej niż prawidłowa, to znaczy o wiele bardziej konwencjonalna niż uwertury Wagnera, ale nie posiadająca ani śladu indywidualnej siły twórczej. Mówimy o „muzyce kapelmistrzowskiej” – w przypadku większości dzieł Żeleńskiego moglibyśmy mówić o muzyce dyrektora konserwatorium, [szkolnej] pod względem roboty [kompozytorskiej], uwertura okazała się dziełem stosunkowo najbardziej udanym, jednak pod względem jakości myśli [muzycznych] okazała się tylko słabym naśladownictwem Beethovena, Mendelssohna i starego Isouarda (uwertura *Joconda*)⁴².

Prasa polska w charakterystyczny dla siebie sposób zareagowała na krytykę redaktorów z Wiednia. Po pierwsze, w ogóle nie komentowano wrogich kompozytorowi i krajowi, z którego pochodził, komentarzy o zabarwieniu politycznym, co można uznać za skutek obowiązywania cenzury. Spierano się natomiast o to, czy i w jakim sensie można mówić o sukcesie kompozytora. Anonimowy autor „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” niepowodzenie koncertu wytłumaczył faktem, iż sprawozdawcy zbyt późno otrzymali zaproszenia⁴³. Kuriozalną notatkę zamieścił „Tygodnik Mód i Powieści”: można się z niej dowiedzieć, iż to, że koncert okazał się klęską, było winą przedsiębiorcy koncertowe-

⁴¹ W korespondencji mowa o dwóch koncertach kompozytorskich, które odbyły się tuż po sobie – drugim był koncert kompozytora amatora z Odessy nazwiskiem Bajarski.

⁴² „Grosse Bedeutung kann man wohl Keiner der in Rede stehenden Aufführungen zu sprechen. Mit reichen Mitteln war die des Hrn Zelenski in Szene gezeit [tu wymienia wykonawców]. Zu hören gab es eine Concertouverture (von der Hr. Zelenski auf der Probe behauptet haben soll, sie sie ihm viel besser gelungen, als R. Wagner die seinigen, denn Wagner habe überhaupt nicht verstanden, eine „ordentliche“ ouverture zu schreiben!), Arien und Tänze aus verschiedenen Opern des Concertgebers, einen Psalm, nationale Chöre und Lieder, alle tadellos nach dem Regeln des Compositionslehre gesetzt, die Ouverture ganz ordentlich, vielleicht wirklich «ordentlicher», d.h. conventionellen zugeschnitten als jede Wagner'sche aber ohne eine Spur innerlicher, eigener Triebkraft. Wie man von Capellmeistermusik spricht, könnte man bei der Mehrzahl der Werke des Hrn Zelenski von Conservatoriumsdirectormusik sprechen. In der Arbeit erschien die Concertouverture noch als das verhältnissmässig wertvollste Stück, in den Gedanken erwies sie sich als ein schwacher Abklatsch Beethoven's, Mendelssohn's und des alten Isouard (ouverture zu «Joconda»)”. Dr Theodor Helm, *Tagesgeschichte. Musikbriefe. Wien (Fortsetzung)*, „Musikalisches Wochenblatt” 10.08.1893, s. 460.

⁴³ *Nasi artyści za granicą*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 492, s. 101.

go Guttmanna, który miał zniechęcać publiczność do zakupu biletów⁴⁴. Z kolei kronikarz czasopisma „Świat” obwieścił sukces materialny koncertu Żeleńskiego i przekazał, iż obecnych było na nim 1500 osób⁴⁵, co w konfrontacji z informacjami przekazywanymi przez wspomniane wcześniej tytuły prasowe – jednocześnie obwieszczające niską frekwencję podczas wydarzenia – wydaje się całkowicie niewiarygodne. Tym razem jednak ze sprawozdań prezentujących opinie zaczerpnięte z czasopism wiedeńskich nie wykluczono tych, które miały wydźwięk negatywny; czytelnik „Echa...” mógł więc przeczytać, iż Żeleński – jako „erudyta muzyczny” – komponuje w stylu konserwatywnym, jego utwory są „szkolne”, brakuje im oryginalności i „ciepła”, które mogłoby porwać audytorium⁴⁶. Wanda Żeleńska nie odniosła się w swojej korespondencji do opisanych tu spraw. W liście do swojej przyjaciółki Izabeli Zbiegniewskiej napisała jedynie:

Jedziemy do Wiednia z mężem, gdzie pysznie brzmiały jego orkiestralne dzieła, wykonane przez filharmoniczną orkiestrę. Chóry słowiańskie po polsku śpiewały *Psalm*, *Chór do Wilii* i *Strzelców*, a primadonna opery, Polka, Lola Beeth, śpiewała pieśni Mickiewicza, Zaleskiego i nad program *Łaskawą dziewczynę* – to była wielka uroczystość [...]⁴⁷.

W następnych latach Żeleński nie rezygnował z walki o uzyskanie pozycji w Wiedniu, do czego być może zachęcały go stale odnoszone sukcesy w Pradze, z którą utrzymywał kontakty do końca życia. Jeszcze w roku pamiętnego monograficznego koncertu z 1893 roku w sławnej oficynie Doblintera ukazał się *Prelude Caprice* op. 43 Żeleńskiego na fortepian⁴⁸, a trzy lata później w Wiedniu zabrzmiał kolejny utwór kameralny – *Wariacje na kwartet smyczkowy* op. 21, w ramach wieczoru kwartetowego Tyberga (14 i 24 marca 1896)⁴⁹. Anonimowy autor rubryki *Ruch artystyczny i literacki* krakowskiego „Czasu” z 6 maja 1904 roku zamieścił informację dotyczącą kolejnego – ostatniego już – pobytu Władysława Żeleńskiego w Wiedniu. Kompozytor miał wówczas odwiedzić miasto „w celach natury artystycznej”, a konkretnie odegrał – podczas przyjęcia w salonie słynnego pedagoga fortepianu polskiego pochodzenia Teodora Leszetyckiego – *Koncert fortepianowy Es-dur* swego autorstwa⁵⁰. Dzieło zostało wykonane z towarzyszeniem drugiego fortepianu i wywrzeć miało „wielkie wrażenie”. Polski kronikarz poinformował też, że obecna na spotkaniu „wykwintna publiczność” (artyści i przedstawiciele kultury muzycznej Wiednia) odnalazła w *Koncertcie* Żeleńskiego same zalety, co miałyby pomóc w planowanej prezen-

⁴⁴ M.S., *Nowiny artystyczne*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1893, nr 12, s. 91.

⁴⁵ *Kronika*, „Świat” 1893, nr 6, s. 136.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej. Cyt. za: G. Zieziula, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” 2008, nr 4, s. 99–100.

⁴⁸ Inf.: *Österreichische Bibliographie. Musikalien*, „Österreichisches Buchhändler-Correspondenz”, 7.10.1893, nr 40, s. 524.

⁴⁹ *Theater, Kunst und Literatur*, „Deutsches Volksblatt”, 22.02.1896, s. 10.

⁵⁰ *Ruch artystyczny i literacki (Z muzyki)*, „Czas” 1904, nr 105, s. 3.

tacji utworu podczas koncertu publicznego⁵¹. Niestety, do owego publicznego wykonania *Koncertu* nie doszło.

Pozostałe fakty związane z recepcją muzyki Żeleńskiego w Wiedniu dotyczą jego kontaktów ze środowiskiem polskim i słowiańskim. Pieśni Żeleńskiego kilkakrotnie rozbrzmiewały na „koncertach słowiańskich” organizowanych przez Slawisches Gesangverein (1885, 1886, 1893, 1897)⁵², pojawiały się na imprezach organizowanych przez wiedeńską polonię⁵³ oraz w programach mieszanych wykonywanych przez polskich artystów⁵⁴. Jak dowodzą publikowane w prasie listy gości hotelowych, Żeleński bywał w Wiedniu na wykonaniach swoich utworów.

Prasa wiedeńska donosiła oczywiście o premierach oper Żeleńskiego w Krakowie i Lwowie, jak również o wykonaniach jego utworów z okazji imprez o charakterze państwowym i społecznym (np. otwarcie nowego teatru i otwarcie wystawy przemysłowej we Lwowie), były to jednak prawie wyłącznie suche, urzędowe notatki.

W okresie I wojny światowej w Europie pojawił się nowy element życia muzycznego – koncerty na rzecz inwalidów wojennych. Wiele takich koncertów na rzecz rannych polskich legionistów zorganizowano w pierwszych latach wojny w Wiedniu z udziałem polskiej publiczności, jako że schroniła się tam na czas wojny duża część galicyjskiej arystokracji i inteligencji. Były one realizowane pod protektoratem władz austriackich, a ich program muzyczny bądź ograniczał się do muzyki Chopina, bądź otrzymywał postać tradycyjnych „skła-

⁵¹ Tamże.

⁵² W 1885 roku chór Slawisches Gesangverein wykonał pieśń *Nasza Hanka* (w języku niemieckim – jako *Unser Hannchen*) (inf.: *Theater und Kunst*, „Das Vaterland”, 8.03.1885, s. 9), w 1886 – pieśń chóralną *Do morza* (inf.: *Theater und Kunst*, „Das Vaterland”, 2.12.1886, s. 12), w 1893 pieśń chóralną *Do Wilii* oraz *Psalm 46* (inf.: *Vereinschronik*, „Das Vaterland”, 15.03.1893, s. 15). W 1897 roku zaprezentowano uverture *W Tatrach* (inf.: *Theater und Kunst*, „Das Vaterland”, 25.04.1897, s. 7, oraz *Musik*, „Das Vaterland”, 19.05.1897, s. 9).

⁵³ 23 kwietnia 1884 na koncercie muzyki polskiej zorganizowanym przez stowarzyszenie studenckie Ognisko zabrzmiał pod batutą Josepha Hellmesbergera *Polonez koncertowy* (inf.: *Theater und Kunstnachrichten*, „Die Presse”, 24.04.1884, s. 10). 5 maja 1893 roku to samo stowarzyszenie zorganizowało koncert z okazji polskiego święta Konstytucji 3 maja, a w programie znalazły się pieśni Żeleńskiego oraz *Romans g-moll* na skrzypce (wyk. M. Drucker) (*Vereinschronik*, „Das Vaterland”, 5.05.1893, s. 6). Wybiegając nieco w przyszłość – w czerwcu 1908 roku odbył się w Wiedniu koncert dobroczynny zorganizowany przez kolonię polską pod protektoratem księżnej Marii Lubomirskiej, udział wziął w nim znany pianista chopinista Theodor Pollack oraz śpiewaczka Wanda von Listing, która wykonała m.in. pieśni Żeleńskiego (inf.: *Wohltätigkeitskonzert*, „Neues Wiener Journal”, 24.11.1908, s. 7).

⁵⁴ 21 marca 1882 pianistka Maria Majewska w programie mieszanym umieściła jako nowość *Mazurek op. 41* Żeleńskiego (inf.: *Theater, Kunst und Literatur*, *Morgen-Post*”, 20.03.1882, s. 4). W marcu 1894 roku odbył się koncert pieśni słowiańskich w wykonaniu Bronisławy Wolskiej – wśród nich też pieśni Żeleńskiego (inf.: *Theater und Kunstnachrichten*, „Die Presse”, 18.03.1894, s. 11). Z późniejszych wydarzeń – w marcu 1911 roku w ramach debiutu polskiej śpiewaczki Eugenii Jastrzębskiej również zabrzmiały pieśni Żeleńskiego (inf.: *Theater und Musik*, „Sport und Salon”, 1.04.1911, s. 12).

danek” prezentujących muzykę polską w przekroju od Chopina do Karłowicza. Mieściła się w nim oczywiście także muzyka Żeleńskiego – głównie pieśni i pojedyncze ustępy z oper. Mocno nagłośniono koncert, który odbył się 11 listopada 1915 roku. Protektorat nad nim objęła księżna Zyta, a dyrygentem był Czech Oskar Nedbal, który pracował w Wiedniu już od 1909 roku i wiele zdziałał na rzecz propagowania tam muzyki słowiańskiej. O koncercie, na którym wykonano utwory Wagnera (uwertura *Polonia*), Chopina, Noskowskiego, Żeleńskiego (kilka pieśni i aria z *Konrada Wallenroda*), Karłowicza i Niewiadomskiego, poinformowały dzienniki wiedeńskie i czeskie⁵⁵. W czerwcu 1916 roku odbył się amatorski wieczór polski zorganizowany przez Elżę Bienenfeld. Program obejmował utwory od Chopina do Karłowicza i Szymanowskiego, w tym pieśni Żeleńskiego przetłumaczone na niemiecki (śpiewała Maria Wysocka)⁵⁶. W następnych latach wojny, wraz z pogarszaniem się sytuacji Austrii na frontach, dobroczynne akcje koncertowe osłabły.

Jak można się zorientować na podstawie zagranicznych kronik prowadzonych przez prasę fachową, po rozpadzie monarchii Austro-Węgierskiej utworów Żeleńskiego w Wiedniu już prawie nie wykonywano. Nie byli nimi zainteresowani ani austriacy, ani polscy organizatorzy koncertów. Po stronie polskiej oczywistą przyczyną była zmiana pokoleniowa – reprezentatywnymi twórcami, których utwory wybierano w okresie międzywojennym do programów oficjalnych koncertów muzyki polskiej firmowanych przez polskie władze, stali się przedstawiciele Młodej Polski, a następnie twórcy, którzy zdobyli pozycję w kraju po 1918 roku. Jedyny odnaleziony przeze mnie przykład włączenia utworu Żeleńskiego do tego rodzaju koncertu to koncert dobroczynny zorganizowany w Wiedniu w roku 1928 pod protektoratem małżonki polskiego posła, Zofii Baderowej⁵⁷.

Powyższe omówienie działalności koncertowej Władysława Żeleńskiego w Wiedniu, prócz wzbogacenia naszej wiedzy na temat zagranicznej recepcji twórczości tego kompozytora, adekwatnie obrazuje ówczesną sytuację muzyki słowiańskiej na rynku zachodnim: jej status jako twórczości „mniejszej”, ale i takiej, którą ocenia się jako zapóźnioną, konserwatywną, mało zaawansowaną warsztatowo. Żeleński, choć we własnym kraju wybijał się – szczególnie pod względem warsztatu twórczego – spośród całej rzeszy twórców dyletanckich, nie mógł sprostać wymaganiom publiczności wiedeńskiej, przy czym nie chodziło jedynie o wspomniane wyżej nacjonalistyczne uprzedzenia ze strony Austriaków (jakkolwiek i one wpłynęły na recepcję muzyki Żeleńskiego w naddunajskiej stolicy), ale i – przede wszystkim – o oprotestowany przez wiedeńskich krytyków rys konserwatywny jego twórczości oraz uprzedzenie do wszelkiego

⁵⁵ *Theater und Kunst*, „Fremden-Blatt”, 12.10.1915, s. 9; *Theater und Kunstnachrichten*, „Neue Freie Presse”, 8.10.1915, s. 12; J.P., *Polsko-český koncert ve Vidni* (rubryka: *Divadlo a hudba*), „Národní Listy”, 17.10.1915, s. 5.

⁵⁶ Inf.: *Theater und Kunstnachrichten*, „Neue Freie Presse”, 5.06.1916, s. 10.

⁵⁷ *Kronika (Muzyka polska za granicą)*, „Muzyka” 1928, nr 2, s. 45.

rodzaju nowych rozwiązań. Obie cechy utrwaliły w Wiedniu wizerunek Żeleńskiego jako „kompozytora archaicznego”, co w konsekwencji skutecznie uniemożliwiło mu karierę w „muzycznej stolicy Europy” czasów C.K. Austrii.

Bibliografia

Źródła:

- Alpha, *Konzerte*, „Weltbatt”, 5.03.1893.
Aus dem Concertsaal, „Deutsches Volksblatt”, 4.03.1893.
Bylicki F[ranciszek], *Die Musik in Polen*, Wiedeń 1892.
Dr h.p., *Feuilleton. Musik (II)*, „Wiener Zeitung”, 12.04.1893.
Dr. h.p., *Feuilleton. Musik. Internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien*, „Wiener Zeitung”, 12.09.1892.
Dr Theodor Helm, *Tagesgeschichte. Musikbriefe. Wien (Fortsetzung)*, „Musikalisches Wochenblatt”, 10.08.1893.
Florestan, *Konzerte*, „Wiener Son-und Montags-Zeitung”, 9.12.1878.
Fünzig Jahre Hellmesberger-Quartett, „Neues Wiener Journal”, 5.11.1899.
Hanslick E[duard], *Feuilleton. Konzerte*, „Neue Freie Presse” 1893, nr 10251.
H[anslick] Eduard., *Feuilleton. Musik*, „Neue Freie Presse” 1878, nr 5133, z. 10.
J.P., *Polsko-český koncert ve Vidni* (rubryka: *Divadlo a hudba*), „Národní Listy”, 17.10.1915.
Kleine Chronik, „Wiener Sonn-und Montagszeitung”, 18.03.1872.
Konzerte, „Neues Fremden-Blatt”, 24.04.1875.
Kronika (Muzyka polska za granicą), „Muzyka” 1928, nr 2.
Kronika, „Świat” 1893, nr 6.
Kunst und Wissenschaft, „Wiener Zeitung” 12.02.1893.
M.S., *Nowiny artystyczne*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1893, nr 12.
Musik, „Das Vaterland” 19.05.1897.
Musikalische Chronik, „Oesterreichische Kunst-Kronik”, 1.03.1893.
Musikbrief. Wien (Fortsetzung), „Musikalisches Wochenblatt”, 14.02.1879.
Nasi artyści za granicą, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1892, nr 477.
Nasi artyści za granicą, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 487.
Nasi artyści za granicą, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 492.
Österreichische Bibliographie. Musikalien, „Österreichisches Buchhändler-Correspondenz”, 7.10.1893, nr 40.
Roguski G[ustaw], *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 412.
Ruch artystyczny i literacki (Z muzyki), „Czas” 1904, nr 105.
Schelle E., *Feuilleton. Concerte und Oper*, „Die Presse”, 11.12.1878.
Schelle E., *Feuilleton, Musikalische Neuigkeiten*, „Die Presse”, 23.04.1872.
[Świętochowski Aleksander], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 51.

- Theater und Kunst*, „Das Vaterland”, 2.12.1886.
Theater und Kunst, „Das Vaterland”, 25.04.1897.
Theater und Kunst, „Das Vaterland”, 8.03.1885.
Theater und Kunst, „Fremden-Blatt”, 12.10.1915.
Theater und Kunst, „Fremden-Blatt”, 24.12.1871.
Theater und Kunstmachrichten, „Die Presse”, 18.03.1894.
Theater und Kunstmachrichten, „Die Presse”, 24.04.1884.
Theater und Kunstmachrichten, „Neue Freie Presse”, 26.02.1893.
Theater und Kunstmachrichten, „Neue Freie Presse”, 5.06.1916.
Theater und Kunstmachrichten, „Neue Freie Presse”, 8.10.1915.
Theater und Musi, „Sport und Salon”, 1.04.1911.
Theater, Kunst und Literatur (Compositions-Concert Ladislaus Zelenskis), „Extrapost” 1883, nr 580.
Theater, Kunst und Literatur (Compositions-Concert Ladislaus Zelenskis), „Extrapost” 1893, nr 580.
Theater, Kunst und Literatur, „Morgen-Post”, 24.04.1875.
Theater, Kunst und Literatur, „Deutsches Volksblatt”, 22.02.1896.
Theater, Kunst und Literatur, „Deutsches Volksblatt”, 6.03.1892.
Theater, Kunst und Literatur, „Morgen-Post”, 20.03.1882.
Theater, Kunst und Literatur, „Montags-Zeitung”, 6.03.1893.
Theater, Kunst und Literatur, Konzerte, „Montags-Zeitung”, 30.01.1893.
Vereinschronik, „Das Vaterland”, 15.03.1893.
Vereinschronik, „Das Vaterland”, 5.05.1893.
Von der polnischen Abteilung auf der Ausstellung, „Die Presse”, 29.06.1892.
Wohltätigkeitskonzert, „Neues Wiener Journal”, 24.11.1908.
Wystawa muzyczno-teatralna w Wiedniu, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1892, nr 450.

Opracowania:

- Dziadek Magdalena, *Dyskusja wokół wiedeńskiej wystawy teatralno-muzycznej z 1892 roku jako antecedens porównawczej metody rozważania problemu narodowości w muzyce*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*, red. Wojciech Nowik, Uniwersytet Muzyczny F. Chopina, Warszawa 2008.
- Dziadek Magdalena, *Echa prasowe występów opery lwowskiej na Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu w 1892 roku*, „Musica Galiciana” 2008, t. 11.
- Dziadek Magdalena, *(Nie)gościnnie Wiedeń*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny” 2015, nr 3 (100).
- Kasza Karol, *Sytuacja polityczna i narodowościowa w Austro-Węgrzech w latach 1848–1918*, <http://historia.org.pl/2009/09/03/sytuacja-polityczna-i-narodowo-sciowa-w-austro-wegrzech-w-latach-1848-1918> [dostęp: 9.11.2015].
- Zieziula Grzegorz, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” 2008, nr 4.

Abstrakt

Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu

Ciekawym, całkowicie dziś nieznanym wątkiem w biografii Władysława Żeleńskiego (1837–1921) były liczne próby zdobycia przez tego kompozytora uznania na arenie międzynarodowej. Jednym z głównych ośrodków muzycznych, w którym działania te były realizowane, okazał się, obok czeskiej Pragi, Wiedeń – miasto w powszechnej świadomości pozostające „muzyczną stolicą” Europy Środkowej, politycznie zaś będące stolicą Przedlitawii (austriackiej części Austro-Węgier). Artykuł poświęcony został wiedeńskim wykonaniom utworów muzycznych Władysława Żeleńskiego, a za początek opowieści przyjął autor premierę *Sechs Charakterstücke* op. 17 na fortepian, która miała miejsce 21 grudnia 1871 roku. W artykule wyjaśnione zostały przyczyny ewidentnej klęski, jaką poniosła polska muzyka – a wraz z nią Władysław Żeleński – na słynnej Wystawie Muzyczno-Teatralnej, która odbyła się latem i wczesną jesienią roku 1892. Zrelacjonowane zostały też – będące bezpośrednią reakcją na owo niepowodzenie – tzw. „koncerty rehabilitacyjne” kompozytora z roku 1893, omówiona została również obecność utworów tegoż twórcy na estradach wiedeńskich w czasie I wojny światowej oraz w okresie międzywojennym. Niejako na marginesie przedstawione zostały oczekiwania zachodniej krytyki wobec muzyki polskiej (a szerzej: słowiańskiej). Niniejszy tekst pozwala zrozumieć trudną sytuację kompozytorów słowiańskich pragnących osiągnąć artystyczny i komercyjny sukces w Wiedniu w okresie istnienia imperium austro-węgierskiego.

Słowa kluczowe: muzyka polska przełomu XIX/XX wieku, twórczość kompozytorów polskich, muzyka w Wiedniu, muzyka w Austro-Węgrzech, muzyka słowiańska.

Abstract

Władysław Żeleński and the performances of his musical pieces in Vienna

Very interesting yet utterly unknown threads in the biography of Władysław Żeleński are his numerous attempts to gain the international recognition (1837–1921). One of the major musical centers in which Żeleński was promoting his musical output turned out to be, apart from Prague, Vienna – the city which was remaining, in the popular consciousness, “the musical capital” of Central Europe and politically – the capital of Cisleithania (the Austrian part of Austria-Hungary). The article is devoted to the performances of Władysław Żeleński’s musical pieces in Vienna. The author has adopted as the beginning of the story the premiere of *Sechs Charakterstücke* Op. 17 for piano, which took place on December 21, 1871. The essay explains the causes of the manifest failure of Polish music (as well as Władysław Żeleński’s one) at the famous Exhibition for Music and the Drama, which took place during the summer and early autumn 1892. It deals also with his so-called “rehabilitative concerts” dating from 1893 and being the direct reaction to this failure, as well as with the presence of his works on Viennese stages during the World War I and the interwar period. Further on are mentioned, as a sort of peripheral comment, the expectations of Western critics towards Polish (and more broadly: Slavic) composers. The article enables us to understand the difficult situation of those Slavic composers who decided to achieve artistic and commercial success in Vienna in the period of the Austro-Hungarian empire.

Keywords: Polish music on the turn of 19th/20th century, output of Polish composers, music in Vienna, music in Austro-Hungarian Empire, Slavic music.