

Michał Jaczyński

Wczesny okres twórczości Władysława Żeleńskiego w oczach polskich krytyków muzycznych

Aspekty Muzyki 4, 121-146

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MICHAŁ JACZYŃSKI

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego

ul. Westerplatte 10, 31-033 Kraków, + 48 12 663 16 70

michaljaczynski@ymail.com

Wczesny okres twórczości Władysława Żeleńskiego w oczach polskich krytyków muzycznych

Władysław Żeleński (1837–1921) był twórcą, o którym za jego życia pisano bardzo wiele. W samym tylko czasopiśmiennictwie z lat 1859–1939 (wyłączając dzienniki) znaleźć można prawie 850 artykułów i wzmianek prasowych o kompozytorze, jednak niespełna sto lat od śmierci Żeleńskiego recepcja jego twórczości nadal pozostaje niezbadana. Niniejszy artykuł przybliży zagadnienia związane z wczesną — przed-operową recepcją dzieł Żeleńskiego, liczoną od początku działalności kompozytora, aż do roku 1885, którą to granicę wyznacza premiera *Konrada Wallenroda*. W wyznaczonych granicach czasowych mieści się ciekawy, również dotąd niezbadany gruntownie okres rozwoju polskiej krytyki muzycznej. Odpowiada on dość dokładnie fazie pozytywizmu w polskiej literaturze. Czołowi krytycy muzyczni tamtych lat: Józef Sikorski, Jan Kleczyński, Władysław Wiślicki czy Władysław Górski, przejęli poglądy swoich współczesnych — autorów tzw. „młodej prasy”, o których pisze Barbara Skarga, że „przystąpili [...] do oczyszczeni[a] terenu z wszelkiego rodzaju przeżytków i mitów kulturowanych w społeczeństwie polskim. Źródło tych mitów widziano w romantyzmie [...]”¹. Omówiony w tej pracy etap piśmiennictwa

¹ Barbara Skarga, *Ogólne problemy pozytywizmu polskiego*, w: *Zarys dziejów filozofii polskiej*, red. Andrzej Walicki, Warszawa 1986, s. 135.

krytycznego stanowi analogiczny okres rozrachunków z polską kulturą muzyczną I połowy XIX wieku. Podobnie jak w literaturze walczy się tu z mitami i legendami i wprowadza ambitne projekty na przyszłość, dotyczące zarówno kwestii estetycznych, jak i codziennych spraw życia muzycznego. Przeżytkiem jest dla krytyków strywalizowana postać krajowej twórczości muzycznej, bazująca na zbanalizowanych wzorcach tzw. muzyki narodowej. Walczą oni również z mieszczańskimi formami kultury muzycznej w postaci koncertów amatorskich oraz występów wirtuozów, podejmując coś w rodzaju „pracy organicznej” na rzecz podniesienia poziomu gustów społeczeństwa. Przystarzałemu modelowi „krajowej” kultury muzycznej przeciwstawiają uniwersalny wzorzec europejski, oparty na pogłębionym sposobie obcowania z muzyką jako sztuką idealną, posiadającą wysokie walory duchowe. W kompleks tych właśnie zagadnień została wplątana przez polskich krytyków twórczość Władysława Żeleńskiego. Najciekawsze jest to, że konsekwentnie interpretowano ją od początku jako twór europejski, unikając do pewnego momentu wszelkich prób kojarzenia kompozytora ze sztuką narodową (a zwłaszcza z panującą wówczas w Polsce jej powszechną, ułomną postacią). Wpływ na to miała bez wątpienia postawa samego kompozytora, od chwili debiutu przejawiającego światowe ambicje. Pierwszy artykuł prasowy poświęcony Władysławowi Żeleńskiemu ukazał się w październiku 1859 roku, gdy kompozytor przebywał na studiach w Pradze. Żeleński był już wtedy autorem kilku opusów kompozytorskich, w tym jednego dzieła wydanego (w 1859 roku) w prestiżowej mediolańskiej oficynie Ricordi — *Sonaty fortepianowej* op. 5, którą zrecenzował w warszawskim „Ruchu Muzycznym” Józef Sikorski². Recenzja ta jest o tyle ważna, iż podnosi kwestie, które — z pewnymi modyfikacjami — będą przewijały się nieustannie w polskiej myśli krytycznej o Żeleńskim przez następne ćwierćwiecze. Jako że pogląd Sikorskiego na formę sonatową wynikał z jego dogłębnej znajomości sonat Beethovenowskich (w tym czasie miał już autor w dorobku pracę poświęconą twórczości tego kompozytora, nb. było to pierwsze oryginalne polskie studium o Beethovenie³), głównym zarzutem kierowanym w stronę młodego kompozytora jest brak w jego *Sonacie* materiału tematycznego o odpowiednim „ciężarze gatunkowym”, wykazującego indywidualność i siłę pomysłu, którą utożsamiał Sikorski z „przywiązaniem” od dawna do muzyki Beethovena pierwiastkiem wzniosłości⁴.

² Józef Sikorski, *Przegląd kompozycji*, „Ruch Muzyczny” 1859, nr 42, s. 364.

³ Idem, *Ludwik Beethoven*, „Księga Świata” 1855, część I, s. 69–84.

⁴ Por. Mary Sue Morrow, *Of Unity and Passion: The Aesthetic of Concert Criticism in Early Nineteenth-Century Vienna*, „19th Century Music” 1990, Vol. 13, No. 3, s. 193–206.

Wnioski płynące z obserwacji przez Sikorskiego zawartości ekspresyjnej *Sonaty* (co znamienne, ani razu nie używa on w tym kontekście słowa „liryzm”) na długi czas wpiszą się w krytyczną myśl o kompozytorze⁵. Znać w tekście Sikorskiego wpływ fundamentalnej dla XIX-wiecznej estetyki dyskusji „geniusz czy talent”. Jako początkującemu kompozytorowi przyznał autor oczywiście jedynie talent; podobnie odbierali młodego twórcę inni krytycy⁶. Niedostatek romantyzmu dostrzegł Sikorski również w pieśniach Żeleńskiego do słów poetów romantycznych (Mickiewicza i Zaleskiego) z op. 8⁷. Wadą tych utworów ma być też zbyt skupianie się kompozytora na szczegółach, co prowadzić ma z kolei do supremacji partii instrumentalnej. Ocena pieśni z op. 8 przynosi również konstatację Sikorskiego, jakoby dbałość o sferę formalną była najmocniejszą stroną warsztatu Żeleńskiego. Bardzo prędko zmienił Sikorski ton swoich wypowiedzi o Żeleńskim. W kolejnych tekstach poświęconych kompozytorowi ukazywał jego „uczoność” oraz „formalizm” jako zalety solidnej szkoły, jaką odebrał za granicą. Już w 1862 roku uznał, iż pomiędzy współczesnymi kompozytorami zajął Żeleński miejsce wybitne, wykazując zasługę, jaką miał młody kompozytor demonstrujący europejskie ambicje dla raczkującej muzyki polskiej:

[...] radzi jesteśmy, że pan Żeleński ma niezawisłe w świecie położenie — a tacy ludzie bardzo są potrzebni, żeby sztukę wyswabdzają z mierności, nacisku mody i wszystkich przeszkód, które swobodny jej postęp tamują⁸.

Powyższe zdanie o uniwersalizmie Żeleńskiego, zbliżającego się do ideału sztuki i komponującego tak „jak na świecie” należy kojarzyć z osobistymi pog-

⁵ Podobny pogląd wyraził m.in. Jan Kleczyński. Zob. idem, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1871, nr 13, s. 102.

⁶ Zob. np. Józef Sikorski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872 nr 228, s. 246. W swej rubryce w „Kłosach” Władysław Wiślicki sklasyfikował Żeleńskiego jako typ „talentu” (zob. idem, *Muzyka*, „Kłosy” 1872, nr 360 s. 357–358), zaś według Władysława Górskiego Żeleński łączy w sobie „natchnienie i naukę”, „zapał i świadomość”, „uczucie i kombinację” (zob. idem, *O muzyce*, „Niwa” 1872, nr 12, s. 306).

⁷ Józef Sikorski, *Ogłoszenie*, „Ruch Muzyczny” 1861, nr 14, s. 224. Identyczną ocenę *Sonaty* — jako dzieła niedojrzałego formułuje Jan Kleczyński (zob. idem, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1872, nr 20, s. 159). Krytyk pochlebniej ocenił zaś wydaną w Lipsku *Sonatę na fortepian* op. 20, która świadczyć ma o mistrzostwie techniki i „wyrobienia” kontrapunktycznego Żeleńskiego oraz stanowić cenne studium dla każdego muzyka; jednak nadal raczej w kategorii „rzemiosła”, nie „dzieła sztuki” (zob. *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1876, nr 45, s. 358).

⁸ Józef Sikorski, „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” 1862, nr 50, s. 799.

ładami Sikorskiego jako sympatyka tzw. polskiej szkoły heglianizmu. Szkoła ta, reprezentowana m.in. przez Karola Libelta i Augusta Cieszkowskiego, promowała właśnie uniwersalistyczną wizję kultury. Kultura narodowa miała być, jak to wyłożył Cieszkowski w swojej najbardziej znanej pracy *O drogach ducha*, jedynie stadium przejściowym, po którym nastąpi etap harmonijnego współżycia ludów. Oparciem dla tej wizji był uniwersalizm chrześcijański⁹. Na gruncie tej właśnie wizji systematycznie rosło uznanie Sikorskiego dla Żeleńskiego jako kompozytora, którego ambicje przekraczały „ciasne” założenia muzyki narodowej jako konwencji tamującej rozwój i sprzyjającej obracaniu się w kręgu kulturowych stereotypów.

Na początku swej działalności kompozytorskiej Władysław Żeleński znany był polskiej krytyce głównie za sprawą małych form, takich jak pieśni i utwory fortepianowe. Ich popularność potwierdził anonimowy krakowski korespondent „Bluszczu”, wzmiankując, iż w latach siedemdziesiątych XIX w. drobne utwory kompozytora pojawiały się na każdym niemal koncercie¹⁰. Co ciekawe, już na podstawie kilku wczesnych opusów, w szczególności zaś wspomnianej *Sonaty fortepianowej* op. 5, Jan Kleczyński docenił indywidualny charakter twórczości Żeleńskiego, zaliczając go jednocześnie do grupy nielicznych kompozytorów polskich działających w nurcie tzw. „muzyki poważnej” stojącej w opozycji do ówczesnej obiegowej twórczości salonowej, o znikomej wartości artystycznej¹¹. Ta konstatacja potwierdza nasze wstępne uwagi o pozytywnym nastawieniu ówczesnych polskich krytyków, znużonych wielką ilością odbywających się ówczesnie koncertów charakteryzujących się marną jakością artystyczną. Oddają to najlepiej słowa felietonisty „Przeglądu Tygodniowego”, a był nim sam Aleksander Świętochowski, przywódca obozu pozytywistów warszawskich:

O koncertach wolę nic nie mówić — mam już ich dość i myśląc, że zima jeszcze nie minęła i trwać będzie co najmniej cztery miesiące, taka męczarna rozpacz ogarnia i melancholia, że tracę wenę pisarską i dowcip felietonisty — i... wolę skończyć¹².

⁹ August Cieszkowski, *O drogach ducha*, w: „Roczniki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1863, s. 735–776.

¹⁰ *Korespondencja z Krakowa*, „Bluszcz” 1871, nr 10, s. 77. W promocję pieśni miała być zaangażowana śpiewaczka Maria Macenseffy (właśc. Paulina Rivoli).

¹¹ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1871, nr 13, s. 102.

¹² Aleksander Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 49, s. 421.

Ten sam autor wygłosił też apel, który uznać można śmiało za motto całego programu pozytywistycznego: „Dzieł znakomitych nam potrzeba, programów interesujących [...]”¹³. Mając na uwadze powyższe, nie dziwi, iż pierwszy koncert monograficzny Władysława Żeleńskiego zawierający, obok pieśni i drobnych utworów fortepianowych, także od dawna wyczekiwane przez krytyków dzieło symfoniczne (odbył się on 30 stycznia 1871 roku w Krakowie; przyświecał mu szczytny cel, mianowicie zbiórka funduszy na odrestaurowanie Sukiennic¹⁴), stał się wydarzeniem głośno komentowanym we wszystkich trzech zaborach. Jak podkreśla Zdzisław Jachimecki, koncert pozwolił Żeleńskiemu zająć od razu wysoką pozycję w polskim środowisku muzycznym¹⁵. W trakcie wieczoru wykonano uwerturę charakterystyczną *W Tatrach* op. 27, utwory chóralsne (*Pieśń myśliwska* op. 33 i *Pieśń do Wilii* op. 34), drobne dzieła fortepianowe (*Humoreska i gawot* op. 18) oraz liczne pieśni (m.in. *Mój kwiatek*, *Posyłka*, *Dzikie sny* oraz *Wianek*; ostatnia z *Rękopisu królowodzorskiego*). Czytając recenzje z tego koncertu, można sobie uzmysłowić, jak wielką przepaść dzieliła krytykę warszawską, dorównującą pod względem intelektualnym najnowszej postaci tamtejszej publicystyki naukowej i piśmiennictwo krakowskie — typowo amatorskie, obracające się w kręgu obiegowych formułek romantycznej teorii sztuki. Wykorzystane przez związanego z krakowskim „Czasem” literata Stefana Buszczyńskiego¹⁶ określenia, jak np. „czarodziejska rozkosz”, „morze harmonii”, „sploty tonów”, przypominają styl recenzji E. T. A. Hoffmanna. Poza tym spotykamy tam zwroty standardowe, m.in. „oryginalność”, „świeżość pomysłów”, „dogłębna znajomość muzyki”. Recenzent potwierdza przynależność kompozytora do kategorii twórczości „poważnej” — tu jednak w ujemnym kontekście braku melodii „wpadających prosto w serce” i przejawiania przez kompozytora postawy racjonalistycznej, będącej negatywem natchnienia. Warto zwrócić uwagę, iż recenzent nie znał jeszcze pojęcia „muzyki programowej” — omawiając uwerturę *W Tatrach* użył terminu „poemat ilustrowany”, tłumacząc, że malować ma on góry, obrazy, uplastyczniać uczucia, oddawać barwy oraz lokalny koloryt. Jednocześnie jednak Buszczyński zdradził się ze znajomością Wagnerowskiej formuлки „muzyka przyszłości” — za jej pomocą kurtuazyjnie komplementując Żeleńskiego. Nie wiadomo oczywiście, czy autor zastosował

¹³ Ibidem.

¹⁴ Maciej Negrey, „Żeleński Władysław”, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2012, t. 12, s. 392.

¹⁵ Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków 1959, s. 27.

¹⁶ Stefan Buszczyński, *Część literacko-artystyczna*, „Czas” 1871, nr 27, s. 1.

to określenie świadomie, czy też skorzystał z niego jako przejawu „nieświadomego życia języka” — jak nazwał potoczne czy nawet nieświadome użycia popularnych sformułowań Edward Boniecki, mając na myśli wyrażenie „naga dusza”, funkcjonujące w piśmiennictwie analogicznie jak „muzyka przyszłości”¹⁷.

Do głośnego aktualnie w całej Europie dyskursu wagnerowskiego nawiązała z pewnością świadomie krakowska recenzentka Maria Moimir (czyli Anna Maria Mycielska¹⁸) w recenzji zamieszczonej w „Przeglądzie Polskim”¹⁹. Początek tekstu Mycielskiej nawiązuje do współczesnego dyskursu dotyczącego ideału muzyki: stary ideał odnosi się do klasycznych ram formalnych, nowy zaś to ideał Wagnerowski (w tym kontekście zastosowane zostaje ponownie określenie „muzyka przyszłości”). Autorka deklaruje się jako zwolenniczka starej koncepcji. Na zasadzie lokalnego patriotyzmu porównuje Żeleńskiego do chluby polskiego malarstwa, Jana Matejki, które to porównanie pojawi się w piśmiennictwie krytycznym jeszcze raz, w roku 1879, gdy Władysław Górski — młody pedagog z Instytutu Muzycznego w Warszawie — dostrzeże pewne pokrewieństwo duchowe obu artystów, a co argumentował będzie łączącymi ich twórczość: siłą, wielością kontrastów i jaskrawością²⁰. Należy podkreślić, iż przywoływany tekst Mycielskiej jest pisany z perspektywy laika muzycznego; oprócz nuty lokalnego patriotyzmu wkrada się do niego przesadne wzruszenie — muzyka Żeleńskiego ma według autorki trafiać do „każdego polskiego serca”, a charakteryzuje ją „ogrom harmonii” i „trwoga serca”. Miarą niekompetencji jest naiwny zachwyt Mycielskiej, przy kompletnym braku zrozumienia przedmiotu własnych rozważań:

A jakie akompaniamenta jego śliczne, a jakie trudne! Nie każdemu próbować zyczyć. [...] Co to za głęboką posiadać musi kompozytor naukę, żeby taki nadmiar muzykalnych myśli w jedną złożyć całość i żeby w całości tej była harmonia, jedność, żeby jedna myśl drugiej nie szkodziła i przykrych nie wywoływała starć²¹.

Bardziej merytoryczne, jednak zarazem chłodniejsze opinie wygłosili na temat debiutanckiego koncertu Żeleńskiego w Krakowie tutejsi korespondenci prasy poznańskiej i warszawskiej, co pozwala nam na marginesie poznać mecha-

¹⁷ Edward Boniecki, *Struktura nagiej duszy. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 18.

¹⁸ Zob. Anna Maria Mycielska, <http://genealogia.grocholski.pl/> (dostęp: 22.01.2015).

¹⁹ Maria Moimir [Anna Maria Mycielska], *Koncert pana Władysława Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1871, z. 8, s. 336–338.

²⁰ Władysław Górski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 208, s. 388–389.

²¹ Maria Moimir, op. cit., s. 337.

nizm międzyzaborowej walki opinii krytycznych, jaka toczyła się na tym ogólnym forum bez udziału cenzury środowiskowej, a nawet, przynajmniej częściowo, politycznej (mowa bowiem o czasach, gdy antagonizmy między państwami zaborczymi umożliwiały publikowanie niecenzuralnych kwestii w organach zakordonowych). Korespondent „Tygodnika Wielkopolskiego” Józef Glinkiewicz odniósł się do recenzji z „Przeglądu Polskiego”, sugerując brak umiarkowania jej autorki w wygłaszaniu przychylnych ocen twórczości Żeleńskiego. Nie bez złośliwości skomentował korespondent fakt obwieszczenia przez Mycielską publicznego sukcesu koncertu, twierdząc, iż publiczność była wypelniona po brzegi rodziną i dobrymi znajomymi krakowskiego twórcy. Glinkiewicz zganił autorkę za brak kompetencji, w szczególności zaś za brak znajomości terminologii muzycznej. Podnoszenie utworów Żeleńskiego do rangi arcydzieł uznał za śmieszne i zwyczajnie naiwne, sam zaś określił je mianem *Sturm und Drang*, czyli dzieł młodzieńczych. Aktualny etap w twórczości kompozytora uznał ogólnie za „epokę chaosu”. Utwory fortepianowe nazwał bezwartościowymi; jedynym dziełem młodego twórcy godnym wzmianki była, jego zdaniem, uwertura *W Tatrach*, której odebrał jednak samodzielne znaczenie, nazywając utwór „potpourri”²². Dostrzegł w nim wpływy niemieckich klasyków, a w szczególności podobieństwo do Weberowskiego *Wolnego strzelca*; dowodem miał być wykorzystany przez Żeleńskiego pomysł, polegający na muzycznym zilustrowaniu tatrzańskej burzy, który to naśladować ma gromy z opery Webera.

O obecnych w twórczości Żeleńskiego wzorach klasycznej szkoły niemieckiej wspominał też w krótkiej relacji z omawianego koncertu kompozytorskiego nieznany z nazwiska korespondent warszawskiego „Bluszczu”²³. Jego z kolei zdaniem, uwertura *W Tatrach* nie ustępuje swym Beethovenowskim odpowiednikom, jednak jest raczej „rozumowaniem o uczuciu” niż czystym „liryzmem”, która to uwaga łudząco przypomina sformułowany wcześniej przez Sikorskiego zarzut zbytnej „deklamacyjności” i „technicyzmu”. Wzory niemieckie odnalazł w uwerturze *W Tatrach* kilka lat później Władysław Górski, wyróżniając dla odmiany mistrzostwo jej instrumentacji „à la Mozart”²⁴. Do instrumentacji uwertury odniósł się również — już przy innej okazji — Jan Kleczyński, znajdując w niej wielką przejrzystość, klarowność i niespotykaną liczbę

²² Józef Glinkiewicz, *Korespondencje: Z Krakowa*, „Tygodnik Wielkopolski” 1871, nr 9, s. 116.

²³ *Korespondencja z Krakowa*, „Bluszcz” 1871, nr 10, s. 77.

²⁴ Władysław Górski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 208, s. 388–389.

niuansów²⁵. Surowy krytyk docenił umiejętności Żeleńskiego w zakresie posługiwania się polifonią (fugowane opracowanie tańca góralskiego), a więc wyższą wiedzą muzyczną dostępną jedynie kompozytorom nurtu wysokiego²⁶.

Kolejny po Kleczyńskim przedstawiciel formacji pozytywistycznej, Władysław Wiślicki odnosi się do uwertury *W Tatrach* przy okazji omówienia koncertu zorganizowanego na dochód rodziny po zmarłym Janie Hornzielu, skrzypku Teatru Wielkiego w Warszawie²⁷. Ocenia on utwór jako bardzo porządną (zarówno pod względem formy, jak i instrumentacji) oraz klasyfikuje jako taki, który „ma wzbudzać efekt” (stąd odniesienie do malowniczości jako kryterium muzyki programowej), dostrzega też koloryt lokalny (góraliszczyna). Przy okazji Wiślicki nie szczędzi kompozytorowi złośliwości — uwertura ma być jedynym jego utworem będącym płodem „natchnienia”; pozostałe znane krytykowi dzieła Żeleńskiego cechować ma przerost środków. Na tym etapie widać już wyraźnie, że krytycy niechętni młodemu kompozytorowi zarzucili mu zespół wad składających się na postawę akademicką (uczoność kontra natchnienie, rzemiosło ponad inwencją). Zarzuty te można jednak odczytywać także w innym, bardziej współczesnym kontekście — dla obserwatorów z lat siedemdziesiątych XIX wieku, będących świadkami narodzin tzw. szkoły nowoniemieckiej, reprezentowanej przez Liszta, Berlioza i Wagnera — wspomniane cechy twórczości (w szczególności brak liryzmu) były niekiedy oczywistym dowodem na sympatyzowanie Żeleńskiego z ową szkołą, nie zaś — jak uważał Józef Sikorski — przejawem pewnej archaiczności jego twórczości (według Sikorskiego Żeleński był kompozytorem „starej daty”, co można odczytać: klasykiem). W tych czasach nie było jednak jeszcze wśród krytyków zgody na to, do której szkoły: „starej” czy „nowej” zaliczyć Żeleńskiego.

Zagadnienie to usiłował rozwiązać Jan Kleczyński w roku 1876. W jednym z odcinków *Ruchu muzycznego* wyłożył zamiar scharakteryzowania całej współczesnej twórczości muzycznej w Polsce według kierunków reprezentowanych przez kompozytorów. Chociaż krytyk nie zrealizował swego zadania, jego wywód odzwierciedla w części wstępnej typ świadomości historycznej

²⁵ Pretekstem do wygłoszenia owej opinii był kolejny koncert kompozytorski Żeleńskiego, który odbył się 19 kwietnia 1871 roku (zob. Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „*Błuszcz*” 1871, nr 18 s. 142).

²⁶ Uwaga ta nie dziwi w kontekście biografii kompozytora, który podczas studiów w Pradze dogłębnie zapoznał się z prawidłami kontrapunktu, według zasad Fuxowskich (zob. Zdzisław Jachimecki, op. cit., s. 17).

²⁷ Władysław Wiślicki, *Muzyka*, „*Kłosa*” 1871, nr 311, s. 377.

krytyków pozytywistycznych²⁸. Do kategorii „swojskości”, mającej związek z tzw. „małym romantyzmem”, zaliczył on sztukę niskich lotów, która traci wydźwięk negatywny jedynie wtedy, gdy odznacza się oryginalnością (jak np. w przypadku Chopina czy Moniuszki). Kierunkiem mniej „zdrowym” była według niego wspomniana szkoła nowoniemiecka (ocena ta ma związek z teorią schyłkowości, kryzysu; zapowiada modernistyczną tendencję do oceniania wszelkich przejawów nowoczesności jako „sztuki zwyrodniałej”). Za podwaliny współczesnej muzyki uznał Kleczyński niemiecki krąg klasyczny. Fakt zwrócenia uwagi przez krytyka na charakteryzującą dzieła Żeleńskiego zaawansowaną pracę formotwórczą, świadczyć może o skłonieniu się krytyka do umiejscowienia twórcy właśnie w tym nurcie. W kolejnych tekstach poglądy Kleczyńskiego na twórczość Żeleńskiego zarysowują się wyraźniej. W jednym z odcinków felietonu muzycznego publikowanego w „Tygodniku Ilustrowanym”²⁹ porównał on kompozytora do Beethovena — jako tego, który przemawia do ludzkości, szerzy idee, odwodzi zaś czytelnika od skojarzeń z Chopinem (jako twórcą intymnym), co wskazuje ponownie na chęć umieszczenia Żeleńskiego w europejskim kanonie (porównanie z Beethovenem było oczywiste w sytuacji, gdy Żeleński wystąpił z kolejnymi dziełami symfonicznymi i kameralnymi, a więc gatunkami reprezentującymi wysoki nurt muzyki europejskiej). Zależność kompozytora od klasycznej szkoły niemieckiej uwydatnił też w „Tygodniku Mód” Zygmunt Noskowski — jego rówieśnik i późniejszy rywal; dowodem była tym razem dogłębna znajomość przez Żeleńskiego harmonii i kontrapunktu³⁰. Kwestią zasadniczą dla Noskowskiego stała się odpowiedź na pytanie „czy Żeleński ulega wpływom wagneryzmu” (sam Noskowski był zdecydowanym przeciwnikiem Wagnera, którego oskarżał o upadek natchnienia i przerost efektu). Właśnie w kontekście uwag o Wagnerze rozważa krytyk uverture *W Tatrach*; ostatecznie jednak nie dostrzega w niej wpływów „zwyrodniałego” modernizmu. Co ciekawe, nie ocenia Noskowski uverture jako utworu programowego, a wręcz przeciwnie, próbuje go ukazać jako dzieło muzyki absolutnej. Na marginesie warto dodać, iż ukontentowany brakiem „malowniczości” uverture *W Tatrach* był również inny autor, Aleksander Walicki, który w przeglądzie muzycznym

²⁸ Jan Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz” 1876, nr 26, s. 207–208.

²⁹ Idem, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 212, s. 38.

³⁰ Zygmunt Noskowski, *Trochę prawdy z dziedziny muzyki*. „Tygodnik Mód” 1872, nr 25, s. 2–4. Co ciekawe, Noskowski nietrafnie powiązał w tym miejscu napisaną pod kierunkiem Franciszka Mireckiego *Sonatę* op. 5 Żeleńskiego ze stylem włoskim.

napisanym do „Wieńca”³¹ stanowczo sprzeciwił się ilustracyjności jako cesze Wagnerowskiej „muzyki przyszłości”; Żeleński miał według niego oddać w swej uwerturze wrażenia, jakie odcisnęły na jego duszy górskie szczyty.

Kategorią, według której rozważał Noskowski twórczość Żeleńskiego była także jej przynależność do nurtu sztuki narodowej. Jak ocenił, muzyka narodowa „nie leży w naturze talentu p. Żeleńskiego”, co okazało się jednak nie być wielkim artystycznym przewinieniem. Wypowiedź ta świadczy dobitnie o tym, iż polska myśl krytyczna zaczęła w okresie pozytywizmu odchodzić od romantycznej idei muzyki narodowej w kierunku idei uniwersalizmu. Dalsze przykłady tego zjawiska, odnoszące się do recepcji muzyki Żeleńskiego znajdziemy m.in. u Władysława Górskiego³²: na łamach „Niwy” oświadczył on, iż „silenie się” na narodowość nie zgadza się zupełnie z duchem kompozytora. Stopniowo więc utrwalał się w polskiej myśli krytycznej wizerunek Żeleńskiego — Europejczyka i Żeleńskiego — klasyka. Z drugiej jednak strony, nadal nie zabrakło w krytyce aluzji do faktu, iż kompozytor był mało romantyczny, nie dość pełen uczucia, nieskłonny do liryzmu. „W tym kierunku Muza jego dalej go prowadzić powinna” — radził Jan Kleczyński³³. Kolejni recenzenci niekiedy na wyrost dostrzegali rozwój Żeleńskiego polegający na pogłębianiu strony wyrazowej utworów. Był to m.in. Juliusz Stattler (pedagog w warszawskim Instytucie Muzycznym), który zapewniał, że opracowana przez Żeleńskiego nowa wersja uwertury *W Tatrach*, charakteryzująca się wzmożoną ekspresją, jest dowodem wielkiego rozwoju kompozytora³⁴. Potwierdził to również krakowski recenzent Maurycy Sieber, który w swojej relacji z koncertu Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego (odbył się on 17 grudnia 1884 roku) uznał, iż dzieło w nowej odsłonie zaliczyć można do najwybitniejszych w rodzimej literaturze muzycznej³⁵. Zmiany skomentował również Kleczyński, który nowy wyraz dzieła określił mianem „sielskiej poezji”³⁶. Jak można łatwo zauważyć, oceny uwertury *W Tatrach* były właściwie jednolite. Inna sytuacja miała miejsce w przypadku uważanej dziś za zaginioną *I Symfonii h-moll*. Jan Kleczyński pominął dzieło milczeniem w swojej stałej rubryce w „Bluszczu”, co można interpretować

³¹ Aleksander Walicki, *Przegląd muzyczny*, „Wieniec” 1872, nr 36, s. 337–339.

³² Władysław Górski, *O muzyce*, „Niwa” 1872, nr 12, s. 306.

³³ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszczy” 1875, nr 27, s. 213.

³⁴ Juliusz Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1879, nr 755, s. 397–398.

³⁵ Maurycy Sieber, *Przegląd artystyczny (Ruch muzyczny)*, „Przegląd Literacki i Artystyczny” 1884, nr 1, s. 11.

³⁶ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszczy” 1879, nr 53, s. 423.

jako wyraz największej nagany³⁷. Również dla Władysława Wiślickiego dzieło zdało się nieudane — „mgliste” i „pełne dziwactw”³⁸. Inny warszawski krytyk, Władysław Górski na łamach „Niwy” ocenił zaś *Symfonię* jako dzieło niemal doskonałe³⁹. Wśród zalet wymienił dobrą instrumentację oraz bogatą inwencję autora. W finale utworu dostrzegł jednak krytyk zbyt wielką ilość szczegółów, rozbijających jedność wyrazową tej części. Ciekawym głosem w dyskusji jest opinia recenzenta krakowskiego „Wieńca”, Aleksandra Walickiego⁴⁰. Potwierdza on zarzut Górskiego dotyczący przeładowania treściowego utworu. *Symfonię* określił on mianem „dzieła olbrzymiego”, a jej część *Andante* przypomniała mu podobną część z *Kwartetu fortepianowego Es-dur* Schumanna. Autor doszukuje się w tym dziele również wpływów Beethovena, szczególnie w ustępach charakteryzujących się przeprowadzeniami myśli tematycznych przez kolejne partie instrumentów dętych. Beethoven stawiany jest tu też za wzór dozowania napięcia, której to umiejętności Żeleński — zbyt długo kontemplujący momenty kulminacji napięcia — ma być pozbawiony. Powyższe uwagi zostały wygłoszone z okazji prawykonania utworu⁴¹ podczas koncertu monograficznego Żeleńskiego, który odbył się 19 kwietnia 1872 roku w Sali Resursy Obywatelskiej w Warszawie⁴². Miało to być pierwsze tak ważne wydarzenie muzyczne w mieście od czasów wystawienia opery *Mindowe* Jareckiego. Walicki odniósł się głównie do technicznej sprawności Żeleńskiego — biegłości w rozwijaniu przez niego pomysłów muzycznych oraz ponadprzeciętnej umiejętności w zakresie instrumentacji:

A rzadko kto z kompozytorów posiada tak dokładną i drobiazgową znajomość dźwięczności całej skali wszystkich instrumentów. [...] Wie on który ton, na którym instrumencie i w której oktawie wydobyty może mu udzielić koloryt do jego rysunku potrzebny. [...] władca armii potężnej!⁴³

Niejednolite, czasem wręcz sprzeczne były także oceny twórczości pieśniowej kompozytora. Sformułowana przez Józefa Sikorskiego ocena sześciu

³⁷ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1872, nr 20, s. 159.

³⁸ Władysław Wiślicki, *Muzyka*, „Kłosa” 1872, nr 360, s. 357–358.

³⁹ Władysław Górski, *O muzyce*, „Niwa” 1872, nr 12, s. 306.

⁴⁰ Aleksander Walicki, *Przegląd muzyczny*, „Wieniec” 1872, nr 36, s. 337–339.

⁴¹ Maciej Negrey, op. cit., s. 394.

⁴² Utwór wykonano również w 17 stycznia 1877 r. w Krakowie; część *Andante* bisowano (zob. Tremolo, „Przegląd Muzyczny” 1877, nr 2, s. 25).

⁴³ Aleksander Walicki, *Przegląd muzyczny*, „Wieniec” 1872, nr 36, s. 337–339.

pieśni wydanych w Krakowie nakładem Franciszka Grzybowskiego nie pozostawia wątpliwości: surowy krytyk w pełni już teraz docenia postępy kompozytorskie krakowianina (po chłodnej ocenie pieśni z op. 8). Żeleński przedstawiony zostaje jako „rasowy pieśniarz”, który potrafi oddać wiersz całościowo, stworzyć jednolity nastrój⁴⁴. Znamienne jest również porównanie go z Moniuszką jako twórcą o „szerokim stylu”, które to zestawienie będzie towarzyszyć Żeleńskiemu niemal do końca kariery kompozytorskiej⁴⁵. Całkowicie odmienne stanowisko dotyczące talentu pieśniowego kompozytora wyraził Zygmunt Noskowski. Krytyk stwierdził, że „lirnikiem trzeba się urodzić”, Żeleński zaś nie miał podobnego szczęścia⁴⁶. Najczęstszymi zarzutami wobec liryki kompozytora były błędy produkcyjne oraz zbyt duża rola partii instrumentalnej⁴⁷. Przychylność części krytyków zyskały wydane w 1875 roku w Lipsku, jako op. 25, *Pieśni Gabrieli* do słów Narcyzy Żmichowskiej. Jan Kleczyński dostrzega w nich wreszcie „natchnienie”, podoba się również przygrywka fortepianowa, która nie odwraca uwagi od partii wokalne, a która przypomina krytykowi tę z *Lirnika wioskowego* Moniuszki⁴⁸. Inny warszawski krytyk, Władysław Górski dostrzega w omawianych pieśniach charakter „na wskroś polski”; nie zauważa jednak wpływów Moniuszki i Chopina — dość tendencyjnie, jako że, jak twierdzi krytyk, ich kopiowanie jest plagą wśród ówczesnych polskich kompozytorów⁴⁹. Całkiem innego zdania był Juliusz Stattler, który wyznaczył logiczną linię rozwoju muzyki polskiej, przebiegającą od Chopina (jako poety fortepianu), poprzez Moniuszkę (tego, który czerpał ze skarbnicy pieśni ludowej) aż do Żeleńskiego (jego twórczości nie można zakwalifikować do konkretnego kierunku, jednak jest to twórczość „zdrowa”)⁵⁰. O dwóch pieśniach do słów Zygmunta Krasieńskiego *Ja błąkam się wszędzie* oraz *Zawsze i wszędzie* wyraził się krytyk, iż są to „klejnoty przybywające do skarbcza polskich utworów”, jak również, że coraz bardziej wrastają one „w grunt z którego wyszły”. Stattler jako pierwszy wpisał Żeleńskiego w mit kompozytora

⁴⁴ Józef Sikorski, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1865, nr 9, s. 35. Identyczne zestawienia pieśni Żeleńskiego spotkać można w wypowiedziach Jana Kleczyńskiego.

⁴⁵ Utwory obu twórców mają charakteryzować się oryginalnością, ekspresją i wielością pomysłów muzycznych (zob. *Pokłosie*, „Kłosy” 1879, nr 752, s. 346).

⁴⁶ Zygmunt Noskowski, *Trochę prawdy z dziedziny muzyki*, „Tygodnik Mód” 1872, nr 25, s. 2–4.

⁴⁷ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1873, nr 52, s. 413; Władysław Górski, *O muzyce*, „Niwa” 1872, nr 12, s. 306.

⁴⁸ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1875, nr 27, s. 213.

⁴⁹ Władysław Górski, *Ze świata muzycznego*, „Niwa” 1874, nr 12, s. 62–63.

⁵⁰ Juliusz Stattler, *Władysław Żeleński*, „Kłosy” 1880, nr 782, s. 404.

narodowego, czerpiącego z ludu i oddającego swą twórczość ludowi⁵¹. Swój koncept uzupełnił rozpoznaniem w pieśniach Żeleńskiego tradycyjnych typów wyrazowych (np. sielanka i elegia)⁵². Tak radykalną zmianę perspektywy spoglądania na twórczość kompozytora można wiązać z istotnymi przemianami myśli polskiej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, gdy zaczęła się ofensywa modernizmu, a wraz z nią odradzała się romantyczna filozofia narodu⁵³.

Z końcem listopada 1879 roku, kronikarze „Tygodnika Ilustrowanego” i „Kłósów” zawiadamiają o planowanym na 2 grudnia koncercie kompozytorskim Żeleńskiego, podczas którego mają zostać wykonane jego nowe dzieła: balada *Alpuhara* (wyjątek z planowanej opery *Konrad Wallenrod*) oraz orkiestrowe *Mazur i Polonez d-moll* (poświęcony Janowi Matejce), ponadto, wykonany dotychczas w Warszawie tylko raz, *Chór aniołów*⁵⁴. Nie powinna dziwić towarzysząca oczekiwaniu na koncert ekscytacja środowiska: już w roku 1872 Zygmunt Noskowski zapowiedział, iż najbardziej obiecującą cechą Żeleńskiego są jego próby pisania muzyki symfonicznej⁵⁵. Zapowiedzi były wyjątkowo zbieżne, jedna z nich podaje: „[Żeleński] nie szuka zysku, ale pragnie krajowi dowieść, iż na niwie ojczyznej kwitną kwiaty rodzime, choć tak słabo pielęgnowane przez ogół... muzykalny”⁵⁶. Inna zaś wspomina o polocie „prawdziwego” natchnienia twórcy, które „nie opuszcza dawnych rodzinnych szlaków”, a które przynieść może kompozytorowi sławę poza granicami kraju, nb. nie obawia się on nowych kierunków w muzyce⁵⁷. Władysław Górski swą relację z koncertu poprzedza wykładem dotyczącym ideałów sztuki kompozytorskiej⁵⁸. Reprezentują je, zdaniem krytyka, dwie biegunowe postaci: podążający za intuicją Chopin oraz Beethoven, który doszedł do perfekcji przez swą mozolną pracę. Żeleński ma według Górskiego kroczyć drogą wyznaczoną przez twórcę *Eroiki*. Zauważa recenzent wyraźny postęp kompozytora, co szczególnie widoczne ma być w wypracowaniu własnego stylu kompozytorskiego. Co ciekawe (i zarazem potwierdzające wyżej

⁵¹ Idem, *Przegląd muzyczny*, „Kłószy” 1881, nr 836, s. 6.

⁵² Idem, *Przegląd muzyczny*, „Kłószy” 1878, nr 682, s. 64.

⁵³ Zob. Barbara Skarga, op. cit., s. 135.

⁵⁴ Por. np. *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 204, s. 330.

⁵⁵ Zygmunt Noskowski, *Trochę prawdy z dziedziny muzyki*, „Tygodnik Mód” 1872, nr 23, s. 2–3.

⁵⁶ *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 205, s. 343.

⁵⁷ *Pokłosie*, „Kłószy” 1879, nr 752, s. 346.

⁵⁸ Władysław Górski, *Ze świata muzycznego.*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 208, s. 388–389.

skreślone uwagi o krystalizowaniu się nowego modelu kompozytora narodowego u schyłku pozytywizmu), definiuje Górski ów styl w kategorii narodowości:

Tak te, jak i powyżej oceniane utwory świadczą, że autor z kosmopolitycznego, stał się teraz narodowym. Sądzimy, że tak jemu, jak i sztuce powinszować tego można⁵⁹.

Opinii tej dowodzić ma, według Górskiego, *Mazur Żeleńskiego*, którego główną cechą jest obrazowość — istotny aspekt twórczości kompozytora; dzieło ma być poematem opiewającym staropolskie zapusty i wiejskie kuligi⁶⁰. Ilustracyjność *Mazura* dostrzega też Jan Kleczyński, który jednak używa innej metafory, pisze mianowicie o „parach tańczących na sali balowej i wybrzdękujących dzwoneczkami”⁶¹. Docenia też Kleczyński różnorodność instrumentacji, przez Górskiego krytykowanej za przeładowanie. Według Juliusza Stattlera, wspomniany już „typ miejscowy” widoczny jest również w *Polonezie*. Górski — we wspomnianej recenzji — dostrzega w tej kompozycji podobieństwo do *Poloneza As-dur* Chopina (szczególnie we wstępie do tria), Franciszek Bylicki z Krakowa uważa natomiast, iż twórca, przystępując do pracy, miał przed sobą ideał „dawnego poloneza” (pełnego melodii, spokoju, bez wyszukanych kontrastów)⁶². Tak Kleczyński, jak i Stattler wskazują na wzniosły styl, ilustracyjność oraz wysoki czynnik dramatyczny ballady *Alpuhara*. Stattler jest ponadto wyraźnie ukontentowany brakiem „anormalnych wybryków” wagnerowskich. W tekście Aleksandra Świętochowskiego w „Przeglądzie Tygodniowym”⁶³ Żeleński zostaje uznany za kompozytora predestynowanego do twórczości symfonicznej i operowej, a więc do uprawiania gatunków stojących na szczycie ówczesnej muzycznej hierarchii, narzuconej przez twórców niemieckich.

Niewiele wzmianek prasowych dotyczyło w omawianym okresie muzyki religijnej Żeleńskiego. Najistotniejszą bodaj jest ta, zamieszczona przez Gus-

⁵⁹ Ibidem, s. 388.

⁶⁰ O „charakterystycznej nucie narodowej” w nowych kompozycjach orkiestrowych Żeleńskiego pisze również Juliusz Stattler, który w stosunku do *Mazura* używa w swej recenzji identycznych porównań jak np. „kuligi”. Por. idem, *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1879, nr 755, s. 397–398.

⁶¹ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1879, nr 53, s. 423.

⁶² Franciszek Bylicki, *Korespondencja Echa muzycznego*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 1, s. 6–7.

⁶³ Aleksander Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 49, s. 590–592.

tawa Roguskiego w „Tygodniku Ilustrowanym”⁶⁴. Krytyk docenił tam utwór *Śpiew aniołów* na sopran, chór żeński i orkiestrę jako trafną realizację muzyki sakralnej, którą charakteryzować ma „prostota” i „szlachetność” oraz „wyższe natchnienia”⁶⁵. Nie sposób nie zauważyć, że za pomocą tych kategorii utwór Żeleńskiego został wpisany w kolejną wiodącą myśl epoki, która za ideał muzyki religijnej uznawała styl palestrinowski (jako źródło tego konceptu wymienimy oczywiście poczytną pracę Antona Thibaut *O czystości w muzyce*). Warto nadmienić, iż inna kompozycja religijna Żeleńskiego, *Salve Regina* na chór męski, wykonana została podczas nabożeństwa towarzyszącego wmurowaniu tablicy pamiątkowej ku czci Chopina w kościele św. Krzyża na Krakowskim Przedmieściu, gdzie 5 marca 1880 roku złożono serce kompozytora⁶⁶.

W roku 1879 Juliusz Stattler po raz pierwszy wspomniął o nowym dziele Żeleńskiego, mianowicie *24 preludiach* na organy, wydanych dwa lata później jako op. 38. Autor ocenił je bardzo wysoko wśród podobnych utworów o przeznaczeniu pedagogicznym⁶⁷. Wpisały się one w ówczesną dyskusję, będącą częścią sporu o niski poziom muzyki religijnej tamtego czasu, a miały być przykładem chlubnej twórczości tego rodzaju⁶⁸. Jan Kleczyński uznał preludia za „arcydzieła pod względem kontrapunktycznym”. Wspomniął również o wykorzystanych w nich, znakomicie przez Żeleńskiego opracowanych tematach pieśni *W żłobie leży, Anioł pasterzom mówił i Święty Boże*⁶⁹. Władysław Górski sprowadził zaś dyskusję o preludiach wyłącznie do zastosowania wspomnianych rdzenie polskich melodii, jak niesłusznie dodał, ludowych⁷⁰.

Ważnym aspektem działalności kompozytorskiej Władysława Żeleńskiego jest jego twórczość kameralna. Dziedzinę tę polscy twórcy zaniedbywali, a utwory tego typu nie były często wykonywane. Jednym z najczęściej recenzowanych utworów tego typu w latach siedemdziesiątych było z całą pewnością *Trio E-dur* op. 22 Żeleńskiego na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, zaprezen-

⁶⁴ Gustaw Roguski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 416, s. 395–398.

⁶⁵ Juliusz Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Kłósy” 1879, nr 755, s. 397–398.

⁶⁶ *Kronika*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 6, s. 47.

⁶⁷ Juliusz Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Kłósy” 1879, nr 720, s. 250. Krytyka wspomina również o innym przedsięwzięciu pedagogicznym Żeleńskiego, mianowicie o opracowaniu szkoły na fortepian Leberta i Starcka (zob. Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszczy” 1881, nr 34, s. 269).

⁶⁸ Juliusz Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Kłósy” 1881, nr 856, s. 335.

⁶⁹ Jan Kleczyński, *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne” 1881, nr 22, s. 173. O wydaniu tych utworów zob. również: idem, *Ruch muzyczny*, „Bluszczy” 1881, nr 46, s. 364.

⁷⁰ Władysław Górski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1882, nr 319, s. 78.

wane po raz pierwszy na porankach muzycznych w Resursie Kupieckiej⁷¹. Dewizie „vivos voco, mortuos plango, fulgura frango” odpowiadać mają trzy części dzieła, oddające niejako nastrój poszczególnych łacińskich haseł, choć — jak uważa Gustaw Roguski — nie jest to muzyka programowa⁷². Ilustracyjności doszukuje się za to w tym utworze Kleczyński, który dostrzega „płacz wiolonczeli” oraz imitowane przez fortepian „bicie dzwonu”⁷³. Krytyk uważa, iż szlachetność formy i ton uroczyste-poważny uwydatnia również zamiłowanie Żeleńskiego do tonacji starokościelnych. Obecności modalizmów doszukiwał się też Kleczyński w innym utworze kameralnym, mianowicie *Sonacie na skrzypce i fortepian* op. 30⁷⁴. *Trio* op. 22 zostało wykonane 5 grudnia tego roku w Wiedniu, a recenzję z tego koncertu napisał największy ówczesny autorytet wśród niemieckich krytyków muzycznych, Eduard Hanslick. Podstawowe tezy jego recenzji to: przekonanie o talencie Żeleńskiego do małych form, szczęśliwy wybór tematu, szlachetne zacięcie i melodyjność. Błędami miały być natomiast: brak wytechnienia, przerwy w narracji i wypełnianie ich wstawkami zupełnie obcymi wobec głównej myśli. Zważywszy, że Hanslick nie był entuzjastą środkowoeuropejskiej muzyki narodowej, należy przyznać, iż Żeleński zyskał niejakię uznanie w oczach krytyka i to jako twórca o horyzoncie uniwersalnym. Warszawski „Przegląd Tygodniowy” docenił fakt zainteresowania się Hanslicka polskim kompozytorem, zdając dokładne sprawozdanie z omawianej recenzji⁷⁵.

Z marca 1875 roku pochodzi pierwsza bodaj informacja o innym większym utworze kameralnym Żeleńskiego, *Sonacie na skrzypce i fortepian* op. 30⁷⁶. Widoczna jest po raz kolejny rozbieżność ocen warszawskich krytyków, szczególnie odnośnie traktowania przez Żeleńskiego partii skrzypiec — Juliusz Stattler dostrzega jej równorzędność w stosunku do partii fortepianu⁷⁷, Jan Kleczyński

⁷¹ Utwór został napisany z myślą o konkursie ogłoszonym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne w 1873 r. (zob. Gustaw Roguski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 412, s. 332).

⁷² Ibidem.

⁷³ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1876, nr 26, s. 207–208.

⁷⁴ Idem, *Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne” 1884, nr 17, s. 177.

⁷⁵ Aleksander Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 51, s. 583.

⁷⁶ Jan Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 378, s. 202.

⁷⁷ Krytyk popełnia błąd w podanej przez siebie obsadzie dzieła: twierdzi, iż jest to sonata na „forte-pian, skrzypce i wiolonczelę”. Nie wydaje się jednak, by chodziło o inny utwór, niż ten z op. 30, szczególnie, iż zgadza się podana przez Stattlera tonacja F-dur oraz miejsce wydania — Warszawa, F. Hoesick (zob. Juliusz Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1879, nr 706, s. 32).

zaś to, że pod względem trudności nie może ona konkurować w pojedynku z nim⁷⁸. W roku 1877 odnotowane zostało wykonanie *Kwartetu smyczkowego* Żeleńskiego (najprawdopodobniej chodzi o, wydany w Lipsku sześć lat później, *Kwartet F-dur* op. 28⁷⁹). Utwór cechować ma, zdaniem Świętochowskiego, specyficzny rodzaj myśli muzycznej określonej mianem „sangwinicznej”, która jednak zostaje szlachetnie wtłoczona w granice klasycznej formy⁸⁰. Utwór docenił także Franciszek Bylicki, twierdząc, iż pod względem lekkości i swobody ustępuje mu „niejeden kwartet nowy, nagrodzony przez Niemców”⁸¹.

W roku 1880 Władysław Żeleński udał się do Lwowa z zamiarem promocji swej twórczości; jak zapewniał czytelników Kleczyński, miał on być pierwszym twórcą po Moniuszce, który we Lwowie własnymi utworami zapełni program całego wieczoru⁸². Przyjazd artysty wzbudził zainteresowanie zarówno mediów lokalnych, jak i pozostałych ośrodków, stał się też głośnym lwowskim wydarzeniem towarzyskim. „Gazeta Lwowska” opublikowała zwyczajowy okolicznościowy wiersz poświęcony Żeleńskiemu:

Mazowieckich piasków dziecko,
Z nad Powiśla szlaku,
Nutą Ciebie mazowiecką
Czczę — wdzięczny śpiewaku.
I podnoszę toast pierwszy
Z kielichem do góry:
Tak serdeczny i najszczęszy,
Jak Twoje Mazury!

Lecz Tyś dziecię innej strony,
Choć nie ziemi innej;
I gra w Tobie utajony
Dźwięk pieśni rodzinnej.
Więc za Tobą ku Twej strzesze,

⁷⁸ Jan Kleczyński, *Ze świata tonów*, „Tygodnik Powszechny” 1879, nr 6, s. 87.

⁷⁹ Maciej Negrey, op. cit., s. 394.

⁸⁰ Aleksander Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1877, nr 46, s. 525.

⁸¹ Franciszek Bylicki, *Korespondencja Echa muzycznego*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 1, s. 6–7.

⁸² Jan Kleczyński, *Korespondencja Echa muzycznego (Lwów 28 kwietnia)*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 10, s. 78–79.

W twoje idę góry:
 Niech Krakowiak ognia skrzese,
 Płacąc toast wtóry!

Ponad wzgórze, ponad jary,
 I Powiśla piaski:
 Płyną pieśni Twoich czary,
 Jak słoneczne blaski.
 To co z głębi serca rwie się
 Jak ptak na swobodę:
 Na swych skrzydłach pieśń Twa niesie
 Sercom na osłodę.

Kołysani Twoją pieśnią
 Dumnych marzeń dzieci:
 Wierzymy, że co śpi pod cieśniną,
 Znów ku niebu wzleci.
 Niezbadane tajemnice
 Bóg tchnął w pieśń ku życiu;
 Wszak duchowi za kotwicę
 Pieśń służy w rozbiciu!

Grajże grajku na te tony,
 Nuty rozplakanej:
 Będziesz może mniej sławiony,
 Lecz głębiej kochany...
 Zamiast lauru ku ozdobie,
 Weźmiesz uścisk bratni:
 I ten uścisk niesie Tobie
 Mój toast ostatni⁸³.

Lwowianie uznali swego gościa za wielki autorytet, o czym świadczy m.in. żartobliwy komentarz korespondenta warszawskich „Kłosów”:

Jedną rzecz teraz tylko przyjemną dla nas, podnieść musimy. Słyszeliśmy pana Żeleńskiego, jak zachwycał się chórami naszego Towarzystwa muzycznego i stanowczo stwierdził, że jest

⁸³ *Kronika*, „Przegląd Lwowski” 1880, z. 9, s. 590.

najlepszym z chórów polskich; przynajmniej choć jedna jeszcze jest rzecz we Lwowie najlepsza. Dotąd przyznawano to pierwszeństwo tylko cukierni Rotlendera!⁸⁴

Nie obeszło się oczywiście bez plotek oraz drobnych środowiskowych zatargów — poinformowały o nich „Przegląd Tygodniowy”⁸⁵ oraz „Kronika Rodzina”⁸⁶. Szczegółową relację z pobytu Żeleńskiego zdał kronikarz „Tygodnia Polskiego”, dzięki czemu wiemy, iż z planowanych dwóch koncertów odbył się tylko jeden; okazał się on sukcesem, a sam kompozytor zdobył uznanie lwowskiej publiczności⁸⁷.

Po rezygnacji Żeleńskiego ze stanowiska dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, w lipcu 1881 roku kompozytor przeniósł się na stałe do Krakowa⁸⁸. Jeszcze w czasie pracy w Warszawie zabiegał on o względy krakowskiej publiczności — kronika „Echa Muzycznego” z roku 1880 podaje, iż do tego czasu wykonano pod Wawelem prawie wszystkie kompozycje instrumentalne i chóralne Żeleńskiego⁸⁹ (m.in. w styczniu 1877 roku odbył się koncert kompozytorski na korzyść Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego⁹⁰). Korespondencje doniosły również o koncercie na rzecz pomnika Adama Mickiewicza, który odbył się 24 kwietnia 1882 roku. Już wtedy Żeleński był odbierany w krakowskim środowisku jako osoba, która połączyć może skłócone ze sobą muzyczne stronnictwa⁹¹. W październiku 1883 roku została wykonana *Kantata ku uczczeniu zwycięstwa Jana Sobieskiego pod Wiedniem* na chór męski i orkiestrę do słów Adama Asnyka. Wykonanie towarzyszyło odsłonięciu płaskorzeźby autorstwa Piusa Welońskiego, umieszczonej na zachodniej ścianie kościoła Mariackiego. *Kantata* została uznana za dzieło pełnowartościowe, nie tak tandetne jak podobne utwory okolicznościowe, co potwierdza specyficzną kurtuazję, z jaką odnosili się krakowianie do swego przyszłego kolegi⁹². Przejawiała się ona

⁸⁴ Juliusz Stattler, *Korespondencja czasopisma „Kłosay”*, „Kłosay” 1880, nr 780, s. 381.

⁸⁵ *Kronika Lwowska*, „Przegląd Tygodniowy” 1880, nr 23, s. 278–279.

⁸⁶ Z. M....ki, *Korespondencja*, „Kronika Rodzina” 1880, s. 311.

⁸⁷ *Kronika tygodniowa*, „Tydzień Polski” 1880, nr 16, 17, 18.

⁸⁸ Zdzisław Jachimecki, op. cit., s. 32. Zob. również: *Kronika*, „Echo Muzyczne” 1881, nr 14, s. 11.

⁸⁹ *Korespondencje i kronika (z Krakowa)*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 5, s. 37.

⁹⁰ *Korespondencja z zagranicy (Kraków 21 stycznia)*, „Bluszcz” 1877, nr 6, s. 47.

⁹¹ No. No., *Z pod Wawelu*. „Biblioteka Warszawska” 1882, t. 3, s. 253–255; Stanisław Tomkowicz, *Korespondencje Echa Muzycznego (Kraków, 3 lutego 1882 r.)*, „Echo Muzyczne” 1882, nr 5, s. 38.

⁹² M. R., *Korespondencje (30 października)*, „Echo Muzyczne” 1883, nr 6, s. 64.

także w drobnych, nieczytelnych dla obcego czytelnika wzmiankach, mających świadczyć o uznaniu, jakim cieszy się Żeleński wśród możliwych tego świata: w kręgach arystokracji oraz w europejskim środowisku artystycznym. Jeden z takich zabiegów, polegający na zwróceniu uwagi na to, iż muzyka Żeleńskiego stała się obiektem zainteresowania krytyki wiedeńskiej, już podaliśmy. Innym wyrazem uznania kompozytora w rodzinnym Krakowie był fakt odnotowania przez współpracownika tamtejszego „Przeglądu Polskiego”, Stanisława Tomkowicza, w roku 1884 w korespondencji do warszawskiego „Echa Muzycznego”, że *Scherzo koncertowe* Żeleńskiego włączyła do programu swego krakowskiego koncertu Natalia Janotówna, pianistka o europejskiej sławie⁹³. Nie omieszkali też krakowscy recenzenci przypomnieć, że jeden ze swych utworów dedykował Żeleński księżnej Marcelinie Czartoryskiej — muzie krakowian.

W momencie, w którym przerywamy naszą relację, sława Żeleńskiego dynamicznie rosła. W oczach publiczności i krytyków trzech ośrodków, z którymi był związany: Warszawy, Lwowa i Krakowa był już w połowie lat osiemdziesiątych najwybitniejszym żyjącym kompozytorem polskim. Jego stanowisko miało potwierdzić wykonanie pisanej od kilku lat opery. Wykonania tego niecierpliwie wyglądano, dopingując kompozytora, a także przyszłych realizatorów premiery, która, jak już wiedziano, miała się odbyć we Lwowie. „Prenatalną” recepcję *Konrada Wallenroda* wypada jednak omówić już jako owej recepcji etap dojrzały.

Zaprezentowane tu materiały mogą służyć zarówno jako źródła pomocnicze do historii życia i twórczości Władysława Żeleńskiego, jak i jako samodzielny wycinek dziejów polskiej krytyki muzycznej. W tym drugim ujęciu widać wyraźnie, iż historia muzyki i historia krytyki nie zawsze biegną równoległym torem. Duża część omawianych tu recenzji jest nie tylko reakcją na muzykę (dowodem są liczne sprzeczności w ocenach poszczególnych utworów naszego bohatera), lecz także odbiciem ogólniejszych dyskusji toczących się w prasie. Są to zarówno dyskusje o muzyce (tu pojawiają się kolejne propozycje ujęcia muzyki Żeleńskiego z trzech różnych pozycji: niemieckiej formacji klasyczno-romantycznej, szkoły nowoniemieckiej oraz polskiej formacji muzyki narodowej), jak i spory o politykę, państwo, społeczeństwo. Poprzez powielanie problematyki tych sporów krytyka muzyczna (a przynajmniej jej część profesjonalna) weszła w ścisły związek z polską myślą pozytywistyczną, wychodząc następnie z kręgu jej oddziaływania i poddając się technieniu nowszych prądów, zapowiadających modernizm. Tak uporządkowana myśl krytycznomuzyczna

⁹³ Stanisław Tomkowicz, *Ruch muzyczny w Krakowie*, „Echo Muzyczne” 1884, nr 22, s. 231.

ukazuje z jednej strony autonomię względem swego muzycznego przedmiotu, z drugiej — potwierdza swoją przynależność do świata literatury.

STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą nakreślenia wczesnej, przed-operowej recepcji twórczości Władysława Żeleńskiego (1837–1921), jednego z najważniejszych polskich kompozytorów i pedagogów muzycznych działającego w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Dolną granicą objętego badaniem okresu jest pierwsza informacja prasowa poświęcona twórcy, mianowicie recenzja *Sonaty fortepianowej* op. 5 pióra Józefa Sikorskiego z roku 1859; okres ten zamyka natomiast rok 1885, czyli moment powstania pierwszej opery Żeleńskiego, *Konrada Wallenroda*. Materiałem źródłowym było całe polskie czasopiśmiennictwo tego czasu, zarówno branżowe gazety muzyczne, jak i pisma artystyczne, ogólnospołeczne i dzienniki (w tym krakowski „Czas”). Celem autora niniejszej pracy było zaprezentowanie głównych problemów funkcjonujących w polskiej myśli krytycznomuzycznej w odniesieniu do twórczości kompozytora: orkiestrowej, pieśniowej, fortepianowej oraz kameralnej. Wśród owych zagadnień najważniejsze wydają się próby umiejscowienia Żeleńskiego przez recenzentów w którymś z rozpoznanych nurtów twórczości XIX wieku oraz wtłoczenia go w sztywne interpretacyjne ramy — można tu wymienić opozycyjne kategorie: technicyzm – liryzm, talent – geniusz, młodość – dojrzałość, muzyka „poważna” – salonowa, twórca „narodowy” – kosmopolita. Jednym z najważniejszych zagadnień było określenie wpływów, jakim ulegał kompozytor, a tym samym odkrycie twórczej drogi, którą podążał — tu recenzenci wymieniali najczęściej wzorce klasyczne, styl „narodowy” (w przypadku pieśni bardzo częste skojarzenia ze Stanisławem Moniuszką) i szkołę nowoniemiecką. W myśli krytycznej epoki Żeleński balansuje niejako między tymi pojęciami, a celem autora było uwydatnienie najważniejszych tez odbywających się ówczesnie dyskusji oraz — dodatkowo — uzupełnienie związanej z Władysławem Żeleńskim sfery faktograficznej.

SŁOWA KLUCZOWE: Władysław Żeleński, krytyka muzyczna, polska kultura muzyczna XIX wieku, pieśń polska, polska muzyka kameralna, polska twórczość symfoniczna

ABSTRACT

Early period of Władysław Żeleński's output as seen by Polish music critics

The article attempts to describe the early, pre-opera reception of music written by Władysław Żeleński (1837–1921), one of the most important Polish composers and music educators working in the second half of the nineteenth and early twentieth century. The lower limit of the study period is the first mention of the composer in the press, namely the review of the *Piano Sonata* Op. 5 by Józef Sikorski (1859). This period ends in the year 1885, just before the premiere of Żeleński's first opera, *Konrad Wallenrod*. The source material was all Polish periodicals of that time, comprised of musical specialized magazines, art magazines, general public magazines and journals (including

Cracow's "Czas"). The aim of the author of this paper was to present the main problems (and their evolution) which occur in Polish critical-thinking about music in the context of Żeleński's orchestral works, as well as songs, piano and chamber music. Among these issues, the most important seem to be the reviewers' attempt (initially tentative) to classify Żeleński by one of the current trends — insert him in the rigid framework of interpretation. The following oppositional categories can be mentioned: technicism and lyricism, talent and genius, youthfulness and maturity, classical and salon music, "national" style and a cosmopolitan one. One of the main issues for critics was to determine the influences in Żeleński's works, and thus find out the artistic way which he followed. And here are the most common patterns mentioned by the reviewers: the classic style, the "national" one (in this case his songs were very often evaluated as linked with Stanisław Moniuszko's works) and the New German School. In the critical-thinking of music Żeleński somehow balances between these concepts. The aim of the author of this paper was to highlight the most important arguments that appear in discussions and — additionally — to supplement historiographic base associated with the composer.

KEYWORDS: musical critique, Polish musical culture on 19th century, Polish song, Polish chamber music, Polish symphonic works

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Buszczyński Stefan, *Część literacko-artystyczna*, „Czas” 1871, nr 27, s. 1.
- Bylicki Franciszek, *Korespondencja Echa muzycznego*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 1, s. 6–7.
- Cieszkowski August, *O drogach ducha*, w: „Roczniki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1863, s. 735–776.
- Glinkiewicz Józef, *Korespondencje: Z Krakowa*, „Tygodnik Wielkopolski” 1871, nr 9, s. 116.
- Górski Władysław, *O muzyce*. „Niwa” 1872, nr 12, s. 306.
- Górski Władysław, *Ze świata muzycznego*, „Niwa” 1874, nr 12, s. 62–63.
- Górski Władysław, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 208, s. 388–389.
- Górski Władysław, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1882, nr 319, s. 78.
- Kleczyński Jan, *Korespondencja Echa muzycznego*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 10, s. 78–79.
- Kleczyński Jan, *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne” 1881, nr 22, s. 175.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1871, nr 13, s. 102.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1871, nr 18, s. 142.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1872, nr 20, s. 159.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1873, nr 52, s. 413.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1875, nr 20, s. 158.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1875, nr 27, s. 213.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1876, nr 26, s. 207–208.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1876, nr 45, s. 358.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1879, nr 53, s. 423.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1881, nr 34, s. 269–270.
- Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1881, nr 46, s. 364.
- Kleczyński Jan, *Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne” 1884, nr 17, s. 177.
- Kleczyński Jan, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 212, s. 38.
- Kleczyński Jan, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 228, s. 246.
- Kleczyński Jan, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 378, s. 202.
- Kleczyński Jan, *Ze świata tonów*, „Tygodnik Powszechny” 1879, nr 6, s. 87.
- Kleczyński Jan, *Ze świata tonów*, „Tygodnik Powszechny” 1880, nr 1, s. 5–6.
- Korespondencja z Krakowa*, „Bluszcz” 1871, nr 10, s. 77.
- Korespondencja z zagranicy (Kraków 21 stycznia)*, „Bluszcz” 1877, nr 6, s. 47.
- Korespondencje i kronika (z Krakowa)*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 5, s. 37.

- Kronika*, „Echo Muzyczne” 1880, nr 6, s. 47.
- Kronika Lwowska*, „Przegląd Tygodniowy” 1880, nr 23, s. 278–279.
- Kronika*, „Przegląd Lwowski” 1880, z. 9, s. 590.
- Kronika tygodniowa*, „Tydzień Polski” 1880, nr 16, s. 255.
- Kronika tygodniowa*, „Tydzień Polski” 1880, nr 17, s. 270.
- Kronika tygodniowa*, „Tydzień Polski” 1880, nr 18, s. 285.
- Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 204, s. 330.
- Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 205, s. 343.
- Kronika (Warszawa 15 lipca)*, „Echo Muzyczne” 1881, nr 14, s. 115.
- Moimir Maria [Mycielska Anna Maria], *Koncert pana Władysława Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1871, z. 8, s. 336–338.
- M.....ki Z., *Korespondencja*, „Kronika Rodzina” 1880, s. 310–312.
- M.R., *Korespondencje*, „Echo Muzyczne” 1883, nr 6, s. 64.
- Noskowski Zygmunt, *Trochę prawdy z dziedziny muzyki*, „Tygodnik Mód” 1872, nr 23, s. 2–3.
- Noskowski Zygmunt, *Trochę prawdy z dziedziny muzyki*, „Tygodnik Mód” 1872, nr 25, s. 2–4.
- No. No., *Z pod Wawelu*, „Biblioteka Warszawska” 1882, t. 3, s. 253–255.
- Pokłosie*. „Kłosy” 1879, nr 752, s. 346.
- Roguski Gustaw, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 412, s. 332.
- Roguski Gustaw, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 416, s. 395–398.
- Sieber Maurycy, *Przegląd artystyczny (Ruch muzyczny)*, „Przegląd Literacki i Artystyczny” 1884, nr 1, s. 11.
- Sikorski Józef, *Ogłoszenie*, „Ruch Muzyczny” 1861, nr 14, s. 224.
- Sikorski Józef, *Potpourri*, „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” 1862, nr 50, s. 799.
- Sikorski Józef, *Przegląd kompozycji*, „Ruch Muzyczny” 1859, nr 42, s. 364.
- Sikorski Józef, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1865, nr 9, s. 35.
- Sikorski Józef, *Ludwik Beethoven*, „Księga Świata” 1855, część I, s. 69–84.
- Stattler Juliusz, *Korespondencja czasopisma „Kłosy”*, „Kłosy” 1880, nr 780, s. 381.
- Stattler Juliusz, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1878, nr 682, s. 64.
- Stattler Juliusz, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1879, nr 706, s. 32.
- Stattler Juliusz, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1879, nr 720, s. 250.
- Stattler Juliusz, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1879, nr 755, s. 397–398.
- Stattler Juliusz, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1881, nr 836, s. 6.
- Stattler Juliusz, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1881, nr 856, s. 335.

- Stattler Juliusz, *Władysław Żeleński*, „Kłoso” 1880, nr 782, s. 403–404.
- Świętochowski Aleksander, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 49, s. 421.
- Świętochowski Aleksander, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1877, nr 46, s. 525.
- Świętochowski Aleksander, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 51, s. 583.
- Świętochowski Aleksander, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 49, s. 590–592.
- Tomkowicz Stanisław, *Korespondencje Echa Muzycznego*, „Echo Muzyczne” 1882, nr 5, s. 38.
- Tomkowicz Stanisław, *Ruch muzyczny w Krakowie*, „Echo Muzyczne” 1884, nr 22, s. 231.
- Tremolo, „Przegląd Muzyczny” 1877, nr 2, s. 25.
- Walicki Aleksander, *Przegląd muzyczny*, „Wieniec” 1872, nr 36, s. 337–339.
- Wiślicki Władysław, *Muzyka*, „Kłoso” 1871, nr 311, s. 377.
- Wiślicki Władysław, *Muzyka*, „Kłoso” 1872, nr 360, s. 357–358.

Opracowania

- Anna Maria Mycielska, <http://genealogia.grocholski.pl/> (dostęp: 22.01.2015).
- Boniecki Edward, *Struktura nagiej duszy. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, Kraków 1959.
- Morrow Mary Sue, *Of Unity and Passion: The Aesthetic of Concert Criticism in Early Nineteenth-Century Vienna*, „19th Century Music” 1990, Vol. 13, No. 3, s. 193–206.
- Negrey Maciej, „Żeleński Władysław”, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2012, t. 12, s. 392–401.
- Skarga Barbara, *Ogólne problemy pozytywizmu polskiego*, w: *Zarys dziejów filozofii polskiej*, red. Andrzej Walicki, Warszawa 1986, s. 134–142.