

M O N U M E N T A M U S I C A E I N P O L O N I A

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI

GOPLANA (1897)

Wydanie faksymilowe ~ Facsimile edition

M O N U M E N T A M U S I C A E I N P O L O N I A

Redaktor naczelny / Chief Editor **Barbara Przybyszewska-Jarmińska**

Komitet redakcyjny / Editorial Committee

**Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Juliusz Domański,
Zofia Helman-Bednarczyk, Tomasz Jasiński,
Remigiusz Pośpiech, Elżbieta Witkowska-Zaremba**

Sekretarz redakcji / Assistant Editor **Bartłomiej Gembicki**

Seria ~ Series D
Bibliotheca Antiqua

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI

GOPLANA

OPERA ROMANTYCZNA W TRZECH AKTACH
ROMANTIC OPERA IN THREE ACTS

Libretto/Libretto by **LUDOMIŁ GERMAN**

Partytura orkiestrowa ~ Orchestral Score
(Wien 1897)

Wydanie faksymilowe ~ Facsimile Edition

I

Wydał i wstępem opatrzył ~ Edited and introduced by

Grzegorz Żeziula

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

WARSZAWA 2016

Recenzent/Reviewer MAŁGORZATA KOMOROWSKA

Tłumaczenie angielskie/English translation PAWEŁ GRUCHAŁA

Zdjęcia partytury i wkładek rękopiśmiennych/Photos of the score and manuscript inserts PIOTR JAMSKI

Wybór i opis merytoryczny ilustracji/Selection and description of figures and plates GRZEGORZ ZIEZIULA

Korekta/Proofreading BARTŁOMIEJ GEMBICKI

Opracowanie graficzne/Graphic design WOJCIECH MARKIEWICZ

Publikacja finansowana w ramach programu MINISTERSTWA NAUKI I SZKOLNICTWA WYŻSZEGO
pod nazwą *Narodowy Program Rozwoju Humanistyki* (nr 0044/NPRH3/H11/82/2014)

The publication of this volume has received funding from THE MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION
as part of *the National Programme for the Development of Humanities* (No. 0044/NPRH3/H11/82/2014)

© Copyright 2016 by INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK & GRZEGORZ ZIEZIULA

All copyrights reserved for all countries

ISBN 978-83-65630-16-2, ISBN 978-83-65630-14-8



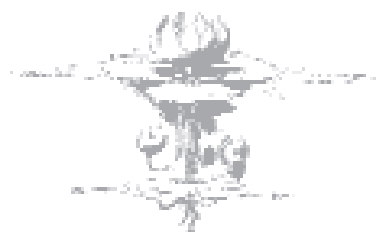
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa

iswydawnictwo@ispan.pl

Druk i oprawa/Printed and bound by ARGRAF SP. Z O.O. ul. Jagiellońska 80, 03-301 Warszawa

Podstawą niniejszej publikacji jest kompletny egzemplarz pierwodruku partytury orkiestrowej Goplany Władysława Żeleńskiego z 1897 roku zachowany w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM S.A. w Warszawie oraz dodane przez kompozytora w latach 1897–1898 rękopiśmienne uzupełnienia partytury zachowane unikatowo w zbiorach Národního Divadla v Praze (Knihovna notových materiálů). Redakcja Monumenta Musicae in Polonia jest głęboko wdzięczna Dyrekcji i Redaktorowi Naczelnemu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego oraz Kierownictwu Národního Divadla v Praze (Knihovna notových materiálů) za udostępnienie tych egzemplarzy do celów niniejszej publikacji.

Edition based on a complete copy of the original first printing of Władysław Żeleński's Goplana orchestral score (1897), held at the Biblioteka Materiałów Orkiestrowych PWM S.A. in Warsaw, and on the handwritten additions to the score supplemented by the composer in the years 1897–1898, whose unique copies have survived in the collections of the Národní Divadlo v Praze (Knihovna notových materiálů). The editors of the Monumenta Musicae in Polonia series want to express their heartfelt gratitude to the Managing Board and Editor-In-Chief of the Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A. and the Management of the Národní Divadlo v Praze (Knihovna notových materiálů) for their generous consent to reproduce those copies in the present edition.



SPIS TREŚCI CONTENTS

Podziękowania / Acknowledgements . . . 8

Wykaz siglów bibliotek / Library sigla . . . 10

WSTĘP ~ INTRODUCTION

GENEZA **GOPLANY** / **GOPLANA** – THE ORIGIN AND BACKGROUND

Żeleński i opera / Żeleński and opera . . . 11

Kompozytor i librecista / The composer and the librettist . . . 13

Od *Balladyny* do *Goplany* / From *Balladyna* to *Goplana* . . . 18

Droga do prapremiery / Towards the opening night . . . 20

GOPLANA NA SCENIE / **GOPLANA** ON STAGE

Krakowska prapremiera / The first performance in Cracow . . . 33

Premiera lwowska / The Lwów première . . . 43

Na scenie Teatru Wielkiego / On the stage of the Teatr Wielki . . . 49

Niezrealizowane marzenia: Wiedeń, Praga, Agram, Pressburg / Dreams that never came true: Vienna, Prague, Agram, Pressburg . . . 71

WSPÓŁCZEŚNI O **GOPLANIE** / **GOPLANA** IN THE EYES OF THE CONTEMPORARIES

Konteksty recepcji prasowej / The contexts of the reception by the press . . . 87

Polskie zachwyty, czeskie reprimendy / Applauded by Poles, reprimanded by Czechs . . . 88

Ludowość i wagneryzm / Links to folklore and Wagner's aesthetics . . . 99

PATRZĄC Z ODDALI: **GOPLANA** NA TLE TWÓRCZOŚCI OPEROWEJ KOŃCA WIEKU FROM A DISTANCE: **GOPLANA** IN THE CONTEXT OF THE LATE NINETEENTH-CENTURY OPERA

Findesieclowy tygiel operowy / The melting pot of the *fin de siècle* opera . . . 104

W stronę *opéra lyrique* / Towards *opéra lyrique* . . . 106

GOPLANA W DRUKU I RĘKOPIŚCIACH / GOPLANA IN PRINTS AND MANUSCRIPTS

Libretto / The libretto . . . 113

Rękopisy z archiwum Ludomiła Germana (1885–1889) / Manuscripts from Ludomił German's archive (1885–1889) . . . 113

Warianty libretta (1896–1899) / Variants of the libretto (1896–1899) . . . 117

Wyciąg fortepianowy i partytura (1896–1897) / The piano-vocal and orchestral scores (1896–1897) . . . 122

Perypetie wydawnicze / Problems with the printing . . . 122

Wyciąg fortepianowy / The piano-vocal score . . . 129

Partytura orkiestrowa / The orchestral score . . . 130

Wersje warszawska i praska: rękopiśmienne wkładki do drukowanej partytury

The Warsaw and Prague versions: manuscripts inserted into the printed score . . . 133

Krakowiak (1897) / The *Krakowiak* (1897) . . . 133

Modyfikacje *Intermezza* / The modifications of the *Intermezzo* . . . 135

Aneks 1 / Appendix 1 . . . 136 . . . 137

Aneks 2 / Appendix 2 . . . 138 . . . 139

Aneks 3 / Appendix 3 . . . 144 . . . 145

Bibliografia / Bibliography . . . 150

Wykaz źródeł ilustracji / Sources of illustrations . . . 156 . . . 157

**UWAGI SZCZEGÓŁOWE O REPRODUKOWANYCH WKŁADKACH RĘKOPIŚMIENNYCH DO PARTYTURY ORKIESTROWEJ
DETAILED REMARKS CONCERNING MANUSCRIPT INSERTS TO THE ORCHESTRAL SCORE REPRODUCED IN THE PRESENT EDITION**

Wkładki rękopiśmienne do partytury – wersje warszawska i praska

Manuscript inserts to the orchestral score – the Warsaw and Prague versions . . . 159

Krakowiak (1897) – rękopiśmienna wkładka z alternatywną wersją zakończenia drugiego aktu

The *Krakowiak* (1897) – a manuscript insert with an alternative ending of Act Two . . . 159

Modyfikacje *Intermezza* z drugiego aktu (1898) / The modifications of the *Intermezzo* in Act Two (1898) . . . 160

Nakładka z korektą dwóch taktów na s. 124 / The superimposed addition with two bars corrected on p. 124 . . . 161

**GOPLANA FAKSYMILE RĘKOPIŚMIENNYCH WKŁADEK DO PARTYTURY
GOPLANA FACSIMILE OF MANUSCRIPT INSERTS TO THE ORCHESTRAL SCORE**

Krakowiak / The *Krakowiak* . . . 165

Dodatek do *Intermezza* / The addition to the *Intermezzo* . . . 221

Nakładka z korektą dwóch taktów na s. 124 / The superimposed addition with two bars corrected on p. 124 . . . 227

*P*ODZIĘKOWANIA

Pragnę serdecznie podziękować wszystkim osobom i instytucjom, których pomoc i życzliwość umożliwiły powstanie niniejszej edycji.

Moją szczególną wdzięczność pragnę wyrazić Kierownictwu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego S.A., które zaakceptowało pomysł wydania faksymilowej edycji unikatowego w Polsce egzemplarza drukowanej partytury *Goplany* ze zbiorów PWM oraz Pracownikom Biblioteki Materiałów Nutowych PWM S.A. w Warszawie, którzy w trakcie prac związanych z edycją okazali mi wszelką pomoc: Panu Danielowi Cichemu, Pani Teresie Kozak, Pani Justynie Neuer-Luboradzkiej i Pani Ewie Ostaszewskiej.

Równie gorąco dziękuję wszystkim czeskim Kolegom za ich gościnność i życzliwe zainteresowanie postępami mojej pracy. Przede wszystkim Pracownikom Biblioteki Materiałów Nutowych Teatru Narodowego w Pradze (Knihovna notových materiálů Národního Divadla v Praze), jej Kierownikowi, Panu Matějowi Dočekalowi oraz kompetentnym Pracownikom – Paniom Janie Pavelkovej i Anecie Peterovej, którzy bardzo szeroko otworzyli przede mną podwoje swojego archiwum i sprawili, że moje kilkakrotne, długotrwałe kwerendy okazały się niezwykle owocne. Dziękuję Pani Zuzanie Petráškovéj (Národní knihovna České republiky, oddělení hudební), za nieocenioną pomoc w trakcie moich dalszych praskich poszukiwań i pokierowanie do kolejnych, niezwykle życzliwych i pomocnych osób: Jany Vojtěškovéj (Národní muzeum – České Muzeum Hudby v Praze) i Libora Kvasničky (Knihovna Pražské konzervatoře).

Za nieocenioną pomoc w trakcie mojego zapoznawania się z dodatkowymi, związanymi z tematem źródłami dziękuję Pani Justynie Szombarze z Ośrodka Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. I.J. Paderewskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim, Panu Markowi Żebrowskiemu, Dyrektorowi Polish Music Center na University of Southern California oraz Pani Barbarze Maresz, Kierownikowi Zbiorów Specjalnych Biblioteki Śląskiej w Katowicach. Dziękuję także za życzliwość Pracownikom wielu innych bibliotek i archiwów: Oddziału Zbiorów Specjalnych (Sekcji Rękopisów i Sekcji Zbiorów Muzycznych) Biblioteki Jagiellońskiej, Działu Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Archiwum Muzycznego Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie (Hudobný archív Slovenského národného divadla), Musiksammlung wiedeńskiej Österreichische Nationalbibliothek, Zakładu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie oraz Muzeum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.

Grzegorz Zieziula

ACKNOWLEDGMENTS

I should like to thank all individuals and institutions whose help and kindness have made the publication of the present edition possible.

In particular, I wish to thank the Managing Board of the Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A. for accepting the idea of publishing a facsimile edition of the printed score of *Goplana*, whose only copy preserved in Poland is kept in the collections of the PWM Edition, and to the Employees of the Biblioteka Materiałów Orkiestrowych of PWM S.A. in Warsaw, who provided me with assistance in every form whatsoever during my work on the volume: Daniel Cichy, Teresa Kozak, Justyna Neuer-Luboradzka and Ewa Ostaszewska.

My equally warm thanks go to all my Czech colleagues for their hospitality and well-meaning interest in the progress of my work. In particular, I owe gratitude to all Employees of the Knihovna notových materiálů, Archiv Národního Divadla v Praze, Head of the Library Matěj Dočekal and its competent librarians: Jana Pavelková and Aneta Peterová, who granted me unrestrained access to their collections and contributed to the fact that my repeated, arduous research in the archive proved to be so effective. I would like to thank Zuzana Petrášková (Národní knihovna České republiky, oddělení hudební) for her invaluable help during my further research in Prague, and for referring me to other kind and helpful persons: Jana Vojtěšková (Národní muzeum – České Muzeum Hudby v Praze) and Libor Kvasnička (Knihovna Pražské konzervatoře).

Furthermore, expressions of gratitude for their invaluable assistance given to me during my research into other relevant material must go to Justyna Szombara from the Centre of the Documentation of 19th- and 20th-century Polish Music named after I.J. Paderewski at the Jagiellonian University, Marek Żebrowski, Programme Director of Polish Music Center at the University of Southern California, and to Barbara Maresz, Manager of the Special Collections Department of the Biblioteka Śląska in Katowice. Also, I am grateful to the Employees of many other libraries and archives: the Special Collections Department (Manuscripts Section and Music Collection Section) of the Biblioteka Jagiellońska in Cracow, the Manuscripts Department of the Ossolineum in Wrocław, Hudobný archív Slovenského národného divadla in Bratislava, the Musiksammlung of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, the Music Collection Department of the Biblioteka Narodowa in Warsaw, and the Museum of the Teatr Wielki – Opera Narodowa in Warsaw.

Grzegorz Zieziula

WYKAZ SIGLÓW BIBLIOTEK / LIBRARY SIGLA

A-Wn	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, Österreich / Austria.
CZ-Pnd	Knihovna notových materiálů Národního Divadla, Praha, Česká republika / Czech Republic.
CZ-Pnm	Národní muzeum – České Muzeum Hudby, Praha, Česká republika / Czech Republic.
LT-Vlma	Lietuvos Literatūros ir Meno Archyvas, Vilnius, Lietuva / Lithuania.
PL-KA	Biblioteka Śląska w Katowicach, Zbiory Specjalne, Katowice, Polska / Poland.
PL-Kdp	Ośrodek Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX w. im. I.J. Paderewskiego przy Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, Polska / Poland.
PL-Kj	Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Zbiorów Specjalnych, Kraków, Polska / Poland.
PL-Wispan	Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, Warszawa, Polska / Poland.
PL-Wm	Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, Polska / Poland.
PL-Wmt	Muzeum Teatralne, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa, Polska / Poland.
Pl-Wn	Biblioteka Narodowa, Warszawa, Polska / Poland.
PL-WRzno	Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Dział Rękopisów, Wrocław, Polska / Poland.
PL-Wu	Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Warszawa, Polska / Poland.
PL-Wwm	Biblioteka Materiałów Nutowych Polskiego Wydawnictwa Muzycznego S.A., Warszawa, Polska / Poland.
SK-BRd	Hudobný archív Slovenského národného divadla, Národné divadelné centrum, Bratislava, Slovenská republika / Slovakia.
US-Lapmc	Polish Music Center, Thornton School of Music, University of Southern California, Los Angeles, USA.

WSTEP

GENEZA **GOPLANY**

ŻELEŃSKI I OPERA

Władysław Żeleński (1837–1921) staje się twórcą operowym dość późno. Kiedy wprowadza na scenę pierwsze dzieło w tym gatunku ma lat czterdzieści siedem. W wieku tak dojrzałym wielu innych europejskich kompozytorów muzyki dramatycznej miało już za sobą poważne sukcesy. Spoglądając dzisiaj na biografię Żeleńskiego, trudno pozbyć się wrażenia, że nie zapisałby się nigdy w operowych annałach, gdyby nie podjął pewnej ważkiej, życiowej decyzji: 1 lipca 1881 roku opuszcza Warszawę i powraca wraz z żoną i dziećmi w swoje rodzinne strony.

Oficjalnym powodem osiedlenia się w Krakowie jest troska o edukację synów, którzy wchodzić właśnie w wiek szkolny, uchronienie ich przed rusyfikacją. Na pierwszy rzut oka Żeleński wiele traci jako działacz muzyczny i kompozytor. Porzuca przecież szansę na kontynuowanie kariery w lokalnej metropolii – co prawda niepierwszorzędnej, ale posiadającej przecież muzyczne teatry i sale koncertowe, zapewniającej mimo wszystko stały kontakt z europejskim życiem muzycznym – by osiąść w mieście pozbawionym profesjonalnych orkiestr, zespołów operowych, a do czasu jego przybycia nie posiadającym nawet konserwatorium. Z drugiej strony niedostatki te równoważą inne zalety Krakowa: swoboda w używaniu języka polskiego w szkołach i urzędach, wysoki poziom tutejszych elit zasilanych przez kadrę i studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego, wszechobecny kult sztuki i literatury, którym emanują rozsiane pod Wawelem pracownie artystów oraz domy znanych ludzi pióra, a także życie towarzyskie, jakie prowadzi tutejsza inteligencja uczęszczająca nie tylko na salonowe wieczory, rauty i bale, ale potrafiąca też wykorzystać wszystkie możliwości jawnego kultywowania polskich tradycji, czy świętowania historycznych rocznic, które daje galicyjska autonomia. Jednym słowem wszystko to, co na przełomie wieków wytworzy charakterystyczną, niepowtarzalną aurę „stolicy Młodej Polski”.

INTRODUCTION

GOPLANA THE ORIGIN AND BACKGROUND

ŻELEŃSKI AND OPERA

Władysław Żeleński (1837–1921) became a man of the opera relatively late in life. It was not until the age of forty-seven that he managed to bring his first work representing this genre on stage. At such a mature stage of their careers, many other European composers of dramatic music had already enjoyed notable success. Looking at the course of Żeleński's life with the benefit of hindsight, it is hard to shake off the impression that his name would never have gone down in the annals of opera had he not taken a decision of crucial importance for his life and artistic career: on 1 July 1881, he leaves Warsaw and returns with his wife and children to the region where he grew up.

The official reason for settling in Cracow is Żeleński's concern about his sons' education as the boys are about to reach the school age and their father wants to protect them from Russification. At first sight, it might seem that Żeleński's career as a music activist and composer would suffer as a result of his decision. By moving to Cracow, he rejects the opportunities offered by Warsaw as the local metropolis, which, although secondary in importance, had music theatres and concert halls, and enabled the composer to remain in touch with the mainstream of European music life. Instead, Żeleński chooses a town without professional orchestras or operatic ensembles, a town in which no conservatory existed at the time of his arrival. On the other hand, these shortcomings are outweighed by Cracow's undeniable assets: freedom of using the Polish language in schools and in institutions, a high level of sophistication represented by the local elites, drawing strength from the academic staff and students of the Jagiellonian University, the ubiquitous cult of art and literature emanating from artists' studios surrounding the Wawel Hill and from the homes of famous literary figures, and the social life of the local intelligentsia. The latter manifested itself not only in socializing, parties and balls, but also in an ability to explore fully the possibilities of keeping Polish traditions alive, or to celebrate historical anniversaries, offered by the Galician autonomy. In short,

Paradoksalnie to właśnie w „prowincjonalnym” Krakowie, gdzie życie toczy się pozornie w cieniu Lwowa i cesarskiego Wiednia, z dala od światowego zgiełku i codziennego pośpiechu, Żeleński zaczyna wieść egzystencję na tyle ustabilizowaną, że wystarcza mu wreszcie czasu na realizację zarzuconych od dawna, twórczych planów.

Na początek zabiera się ambitnie do ukończenia opery *Konrad Wallenrod* (z librettem na podstawie powieści poetyckiej Adama Mickiewicza). Wymarzył ją sobie jeszcze u progu lat sześćdziesiątych, w czasie studiów w Pradze¹, ale powraca do niej na dobre dopiero w roku 1880, kiedy znajduje librecistę². Pracuje bardzo intensywnie – trzy i pół roku po osiedleniu się u stóp wawelskiego wzgórza *Wallenrod* wchodzi na lwowską scenę. Gdy w połowie lat osiemdziesiątych Żeleński przymierza się do stworzenia kolejnego dzieła, tym razem na podstawie *Balladyny* Juliusza Słowackiego (1809–1849), ma zatem w swoim dorobku jedną tylko operę, co prawda złożoną z czterech obszernych aktów.

Jest artystą dojrzałym i przez polską publiczność niezwykle cenionym. Prasa wszystkich trzech zaborów na bieżąco informuje o jego działalności: wyjazdach, kompozytorskich koncertach, kolejnych jubileuszach i aktualnych dokonaniach. Mimo to na razie za całe doświadczenie w zakresie twórczości operowej starczyć mu musi ten bagaż doświadczeń, który zdobył podczas pracy nad ową pierwszą – nie licząc muzyki pisanej okazjonalnie na potrzeby teatru dramatycznego³ – przeznaczoną dla sceny partyturą. W trakcie starań o premierę *Konrada Wallenroda*, która odbyła się we Lwowie 26 lutego 1885 roku, zyskał w sprawach operowych także rozeznanie praktyczne, poznając zakulisowe mechanizmy wprawiające w ruch skomplikowaną „maszynę” teatralnego spektaklu, jakże wrażliwą na kaprysy śpiewaków i personalne konflikty. Wydaje się też, że wyciąga

what Cracow had to offer at the turn of the centuries was the unique atmosphere of 'the capital of Young Poland'. Interestingly, it was in the 'provincial' Cracow, apparently overshadowed by Lwów (today Lviv) and the imperial Vienna, and situated far from the hustle and bustle of great capitals and their inhabitants' hectic life, that Żeleński's existence becomes stable enough to give him time to realize his artistic ambitions, abandoned a long time ago.

To begin with, Żeleński rises to the challenge of finishing his opera titled *Konrad Wallenrod* (with a libretto based on a narrative poem by Adam Mickiewicz). He dreamt about writing this work as early as in the 1860s, when he was studying in Prague,¹ but does not resume the idea until 1880, when he finds a librettist.² He works with great intensity and it takes only three years and a half from the date of settling at the foot of the Wawel Hill before *Wallenrod* is performed on stage in Lwów. Later in the mid-1880s, when Żeleński is considering writing another work, this time based on Juliusz Słowacki's (1809–1849) *Balladyna*, his operatic output is limited to only one work, albeit consisting of four long and complex acts.

At this point, Żeleński has reached artistic maturity and is greatly appreciated by Polish audiences. In all the territories annexed by Poland's three partitioners, the press keeps readers informed about his activities: travels, monographic concerts, successive anniversaries of artistic work, and current achievements. In spite of his considerable legacy, the only operatic experience he has to rely on is limited to the practice and skills acquired while working on the above-mentioned first work for the stage, apart from incidental music written occasionally for dramatic theatre.³ While making efforts to have *Konrad Wallenrod* premièred, which happened in Lwów on 26 February 1885, he gained practical knowledge about the opera by becoming familiar with the backstage dynamic that lends momentum to the complex machinery of a theatrical performance, so vulnerable to singers' whims and personal conflicts. Also, it appears

1 F[rantišek] Stevich, *Korespondencja* (Praga, w lipcu 1862), „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” 1862 nr 31 (22 VIII), s. 493–494.

2 Zob. List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 11 czerwca 1880 r., rękopis w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu (PL-WRzno 4805/I): „Z projektem tym [operę *Konrad Wallenrod*] mąż mój nosi się od lat kilkunastu, lecz librecista teraz dopiero się znalazł”.

3 Muzyka Żeleńskiego rozbrzmiewała w teatrze krakowskim począwszy od jesieni 1869 r. Wykonywano ją w trakcie spektakli, takich jak *Wit Stwos* Wincentego Rapackiego (ojca) czy *Jan III pod Wiedniem* Władysława Ludwika Anczyca. W antraktach grana bywała również jego uwertura (1869) i kantata. Zob. *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885. Repertuar*, oprac. Jerzy Got, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, poz. 789, 2133, 2467.

1 F[rantišek] Stevich, 'Korespondencja (Praga, w lipcu 1862)' [Correspondence (Prague, in July 1862)], *Pamiętnik Muzyczny i Teatralny* 1862 No. 31 (22 August), pp. 493–494.

2 See Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 11 June 1880, manuscript preserved in the Ossolineum in Wrocław (PL-WRzno 4805/I): 'My husband has been thinking about this project [of the opera *Konrad Wallenrod*] for a dozen or so years, but has managed to find a librettist only recently.'

3 Żeleński's music resounded in the Cracow theatre from the autumn of 1869. It was executed during performances of such plays such as *Wit Stwos* by Wincenty Rapacki (Senior) or *Jan III pod Wiedniem* [John III at Vienna] by Władysław Ludwik Anczyk. Also, his overture (1869) and cantata were played during intervals. See *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885. Repertuar* [The Cracow theatre under the management of Adam Skorupka and Stanisław Koźmian 1865–1885. The repertoire], ed. by Jerzy Got, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, entries 789, 2133, 2467.

wówczas właściwe wnioski z zarzutów, jakie wytacza mu krytyka, a daleki od entuzjazmu jest nawet życzliwy skądinąd przyjaciel, Ignacy Jan Paderewski (1860–1941)⁴.

Sam wybór pierwowzoru literackiego drugiego dzieła operowego wynika poniekąd z admiracji, jaką Żeleński darzył zawsze – także jako twórca pieśni – arcydzieła polskich wieszczów. Począwszy od lat sześćdziesiątych *Balladyna* Słowackiego była zresztą z dużym powodzeniem grywana we Lwowie (od 1862) i w Krakowie (od 1868). W Warszawie dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych cenzura dopuściła wykonanie fragmentów dramatu. Pod Wawelem niezapomnianą kreację w roli tytułowej stworzyła Antonina Hoffmannówna (1842–1897), w Goplanę wcielała się Helena Modrzejewska (1840–1909). Notabene krakowskie spektakle od początku posiadały oprawę muzyczną autorstwa Kazimierza Hofmana (1842–1911). Od jesieni 1872 roku podczas przedstawień lwowskich wykonywano z kolei muzykę Henryka Jareckiego (1846–1918)⁵.

KOMPOZYTOR I LIBRECISTA

Kryterium, które zadecydowało o tym, że Żeleński sięga po tę właśnie sztukę, jest nie tylko jej wartość artystyczna czy popularność, ale i wyjątkowa atrakcyjność warstwy inscenizacyjnej, czynnika, który dla żadnego rasowego twórcy operowego nie jest nigdy obojętny. Wszystkich tych zalet *Balladyny* jest także świadom librecista:

„Mało utworów dramatycznych – moim zdaniem – nadaje się tak do przekształcenia na operę, jak *Balladyna* Słowackiego. Różnorodność i rozmaitość motywów i sytuacji, świat duchów w związku z rzeczywistym, tło tajemnicze, legendowe, potężna namiętność obok głębokiej prostoty – to wszystko daje kompozytorowi najwznieśliwsze pole do rozwinięcia czarów muzyki i wprowadzenia oryginalnych a rozmaitych i zajmujących motywów”⁶.

Autor tych słów, o lat czternaście od kompozytora młodszego *L u d o m i ł G e r m a n* (1851–1920), to absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego (po studiach z zakresu filologii germańskiej i polonistyki), na którym uzyskał tytuł doktora filozofii. W momencie nawiązania

that at this point the composer draws correct conclusions from critical reviews; an opinion far from enthusiastic was expressed even by his otherwise well-meaning friend, Ignacy Jan Paderewski (1860–1941).⁴

The choice of the literary model for Żeleński's second operatic work was motivated by the composer's lifelong veneration for the masterpieces of the great poets of Polish Romanticism, visible also in his songs of earlier date. From the 1860s onwards, Słowacki's *Balladyna* was performed and enjoyed great success in Lwów (from 1862) and in Cracow (from 1868). In Warsaw, the tsarist censorship had not permitted staging fragments of the play until late 1880s. At the foot of the Wawel Hill, an unforgettable performance of the title heroine's part was given by Antonina Hoffmann (1842–1897), while Goplana's part was played by Helena Modrzejewska (1840–1909). It is worth noting that from the very beginning performances had an incidental music by Kazimierz Hofman (1842–1911). From the autumn of 1872, the performances in Lwów were accompanied by music composed by Henryk Jarecki (1846–1918).⁵

THE COMPOSER AND THE LIBRETTIST

The criterion that encouraged Żeleński to select this particular play was not only its artistry or widespread acclaim it enjoyed, but also its remarkable attractiveness as a work written for stage, a factor that strikes a chord with every true operatic artist. The librettist is also fully aware of these assets of *Balladyna*:

"In my opinion, there are few dramatic works that lend themselves so well to being transformed into an opera as Słowacki's *Balladyna*. The variety and diversity of themes and situations, a world of spirits interacting with the real world, a mysterious and legendary background, powerful passions contrasted with profound simplicity – a combination of all these features offers the composer a most gratifying opportunity to unfurl the magic of his music and to introduce original, varied and intriguing themes.”⁶

The above quote comes from an author fourteen years younger than Żeleński, *L u d o m i ł G e r m a n* (1851–1920), a graduate of the Jagiellonian University (in the fields of German philology and Polish studies), where he obtained the degree of Doctor of Philosophy. At the

4 I.J.P. [Ignacy Jan Paderewski], *Konrad Wallenrod*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885 nr 115 (14 III), s. 175–176.

5 Elżbieta Sudolska, *Muzyka w pierwszych inscenizacjach „Balladyny”*, „Pamiętnik Teatralny” 1984, zes. 1–2, s. 179–186.

6 T. [Stanisław Tomkowicz], „Goplana” (komentarz własnych jej twórców), „Czas” 1896 nr 167 (23 VII), s. 2.

4 I.J.P. [Ignacy Jan Paderewski], *'Konrad Wallenrod'*, *Tygodnik Ilustrowany* 1885 No. 115 (14 March), pp. 175–176.

5 Elżbieta Sudolska, *'Muzyka w pierwszych inscenizacjach Balladyny'* [The music of the first performances of *Balladyna*], *Pamiętnik Teatralny* 1984 No. 1–2, pp. 179–186.

6 T. [Stanisław Tomkowicz], *'Goplana' (komentarz własnych jej twórców)* [*Goplana* (the authors' comments)], *Czas* 1896 No. 167 (23 July), p. 2.

znajomości z Żeleńskim pracuje w Krakowie w zawodzie nauczycielskim, twórczością literacką zajmuje się w wolnych chwilach. Wydaje się, że jako ówczesny wicedyrektor Szkoły Realnej jest „belfrem” z powołania. W późniejszym czasie, dając wyraz swoim zainteresowaniom metodyką nauczania języka niemieckiego, opracuje kilka szkolnych podręczników i weźmie udział w pracach redakcyjnych wydawnictw słownikowych. Sukcesywnie zdobywa także coraz większe doświadczenie translatorskie: na początku lat osiemdziesiątych publikuje tłumaczenie *Nibelungenlied*⁷ przychylnie przyjęte przez fachową krytykę – otrzymuje pochwały od wybitnego literaturoznawcy Stanisława Tarnowskiego⁸. Patrząc dzisiaj na dorobek Germana na tym polu, widzimy, że niedługo po prapremierze *Goplany* pośród przekładów na język polski znajdą się między innymi libretta (nie tylko oper niemieckich, ale także włoskich, francuskich, czeskich i rosyjskich). Jakkolwiek rozwój oryginalnej twórczości literackiej Germana – który napisze kilka dramatów – nastąpi dopiero po roku 1896, warto przypomnieć, że w czasach współpracy z Żeleńskim autor ten publikuje rozprawy krytyczne na temat twórczości Ibsena⁹ i Maeterlincka¹⁰, co świadczy o tym, że bacznie śledzi rozwój współczesnych prądów literackich, a jego ambicje sięgają znacznie dalej, niż sugerowałby to charakter prac wykonywanych na zamówienie.

U współczesnych zyska German opinię zręcznego tłumacza na język niemiecki – czołowi polscy kompozytorzy aktywni u schyłku XIX w., obok Żeleńskiego tacy chociażby jak Zygmunt Noskowski czy Adam Münchheimer, kierują do niego prośby o przekłady tekstów pieśni, kantat i librett operowych¹¹. Także dla kompozytora *Goplana* okoliczność ta nie jest bez znaczenia. Już w czasach premiery *Konrada Wallenroda*, pragnąc poszerzyć krąg potencjalnych odbiorców dzieła i zainteresować nim dyrektorów zagranicznych scen operowych, postarał się o przekład libretta na język niemiecki. O ile wówczas Żeleński zmuszony był tłumacza szukać (a współpraca z nim nie obyla się bez pewnych zgrzytów)¹², o tyle teraz sytuacja będzie w tym

time when he and Żeleński became friends, German was working in Cracow as a teacher, devoting his spare time to literary activity. It appears that as a deputy headmaster of a Realschule, German was following his true vocation. Some time later, driven by his interest in the methods of teaching German as a foreign language, he would write several textbooks for schools and join editorial teams working on dictionaries. In the meantime, he accumulated experience as a translator: in the early 1880s, his translation of *Nibelungenlied*⁷ was published and garnered favourable reception by specialist reviewers, receiving praise from the eminent literature expert Stanisław Tarnowski.⁸ Looking at the timeline of German's legacy in this field today, we notice that shortly after the first performance of *Goplana* his published translations into Polish would include librettos (of not only German, but also Italian, French, Czech and Russian operas). Although German's original contributions as a writer – an author of several theatrical plays – would not appear until after 1896, it is worth remembering that at the time of his collaboration with Żeleński he published critical dissertations on the works of Ibsen⁹ and Maeterlinck,¹⁰ thus proving that he closely monitored the literary developments taking place at the time, and that his ambitions went far beyond the scope of works he was entrusted with by other authors.

Among his contemporaries, German has gained a reputation of a skilful translator into German; as a result, the foremost Polish composers of the late nineteenth century, apart from Żeleński represented by such names as Zygmunt Noskowski or Adam Münchheimer, turn to him with requests to translate texts of songs, cantatas and operatic librettos.¹¹ For the composer of *Goplana*, German's renown as a translator is not without significance. As early as at the time when *Konrad Wallenrod* had a première, Żeleński had the libretto of the opera translated into German with a view to broadening the circle of potential recipients and attracting interest of operatic establishments abroad. While on the previous occasion Żeleński was forced to look for a translator (and their cooperation was not without quibbles),¹² collaboration on *Goplana* was

7 *Niedola Nibelungów*, Kraków 1881.

8 S.T. [Stanisław Tarnowski], *Niedola Nibelungów*, „Przegląd Polski” 1885 t. 75, s. 174–177.

9 Ludomił German, *Henryk Ibsen*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” (dodatek do „Gazety Lwowskiej”) 1894 nr 2–12, s. 97–108, 193–207, 289–298, 385–395, 495–506, 591–596, 687–704, 787–812, 878–898, 972–987, 1057–1084.

10 Ludomił German, *Maurycy Maeterlinck. Kilka uwag o nowej poezji*, „Przegląd Polski” 1896 t. 119, s. 1–39.

11 Współpracę z Noskowskim i Münchheimerem dokumentuje obszerna korespondencja Germana – zob. PL-WRzno 6413/II, 6412/I.

12 Zadania tego podjął się Aleksander Winklewski (1832–1910). Ze szczegółami nieporozumień między Żeleńskim a Winklewskim, odnotowanymi w korespondencji Ignacego Jana Paderewskiego

7 *Niedola Nibelungów* [Misery of the Nibelungs], Kraków 1881.

8 S.T. [Stanisław Tarnowski], *Niedola Nibelungów*, *Przegląd Polski* 1885 vol. 75, pp. 174–177.

9 Ludomił German, 'Henryk Ibsen', *Przewodnik Naukowy i Literacki* (a supplement to *Gazeta Lwowska*) 1894 No. 2–12, pp. 97–108, 193–207, 289–298, 385–395, 495–506, 591–596, 687–704, 787–812, 878–898, 972–987, 1057–1084.

10 Ludomił German, 'Maurycy Maeterlinck. Kilka uwag o nowej poezji' [Maurycy Maeterlinck. Remarks on the new poetry], *Przegląd Polski* 1896 vol. 119, pp. 1–39.

11 German's collaboration with Noskowski and Münchheimer is documented in his extensive correspondence – see PL-WRzno 6413/II and 6412/I.

12 The task was undertaken by Aleksander Winklewski (1832–1910). I became aware of the details concerning the misunderstandings between Żeleński and Winklewski, recorded in Ignacy Jan Paderewski's

ILUSTRACJA 1. Władysław Żeleński. Fotografia wykonana ok. 1890 r.

PLATE 1. Władysław Żeleński. A photograph taken around 1890.



względnie znacznie wygodniejsza – tekst opery przetłumaczy sam librecista, nawiasem mówiąc mający już w swoim dorobku niemiecki przekład *Balladyny* Słowackiego¹³.

Dzięki nieprzeciętnym zdolnościom, a także wrodzonej łatwości nawiązywania kontaktów towarzyskich German rozpoczyna niedługo potem karierę urzędniczą w galicyjskich instytucjach oświatowych. Dość szybko pnie się po szczeblach kariery. W roku 1889 wyjeżdża do Lwowa, by objąć tam stanowisko referenta w Radzie Szkolnej Krajowej, następnie dostaje posadę krajowego inspektora szkolnego. Jednocześnie aktywnie udziela się w polskich instytucjach kulturalnych, w roku 1890 zostaje wybrany wiceprezesem lwowskiego Towarzystwa Mickiewiczowskiego¹⁴, którego prezesem będzie w latach 1905–1908.

much more convenient to him in this respect – the libretto was to be translated by the author himself, whose translatorial output – incidentally – had already included a translation of Słowacki's *Balladyna* into German.¹³

Owing to his extraordinary talents and an inborn aptitude for making new friends and socializing, shortly afterwards German starts a career as an official in Galician educational institutions. He is promoted relatively quickly. In 1889, he moves to Lwów to assume the position of senior clerk in the Galician School Council, followed by a promotion to the post of the Galician School Inspector. During this time, he is an active participant in the activities of Polish cultural institutions; in 1890, he is elected deputy chairman of the Mickiewicz Society in Lwów¹⁴, of which he will be the chairman in the years 1905–1908. In 1906, after receiving

(w chwili obecnej złożonej do druku, opracowanej przez śp. Małgorzatę Perkowską-Waszek – cyt. dalej: Korespondencja I.J. Paderewskiego PL-Kdp), zapoznałem się dzięki uprzejmości Pani Justyny Szombary z Ośrodka Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. I.J. Paderewskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Sprawa omawiana jest w listach do Heleny Górskiej z 22 X, 7 i 28 XI 1885 r. oraz z 15 III 1886 r.).

¹³ Juliusz Słowacki, *Balladyna: Tragödie in 5 Aufzügen*, Kraków 1882.

¹⁴ „Gazeta Lwowska” 1890 nr 15 (21 I), s. 4.

correspondence (currently in print, edited by the late Małgorzata Perkowska-Waszek – henceforth quoted as: Ignacy Jan Paderewski's correspondence PL-Kdp), thanks to the courtesy of Justyna Szombara from The Centre for the Documentation of 19th- and 20th-century Polish Music, named after I.J. Paderewski at the Jagiellonian University. The issue is discussed in the letters to Helena Górská of 22 October, 7 and 28 November 1885 and 15 March 1886).

¹³ Juliusz Słowacki, *Balladyna: Tragödie in 5 Aufzügen*, Kraków 1882.

¹⁴ *Gazeta Lwowska* 1890 No. 15 (21 January), p. 4.

W roku 1906, po uzyskaniu tytułu radcy dworu austriackiego i po przejściu na emeryturę, rozpoczyna z kolei dość błyskotliwą jak na ówczesne warunki karierę polityczną. Wybierany kilkakrotnie na posła do austriackiego parlamentu (rozwija tam działalność w Kole Polskim) i do Sejmu Krajowego, działa aktywnie na rzecz polskiej społeczności¹⁵.

Powróćmy jednak do najbardziej intrygującego nas momentu zawiązania się współpracy artystycznej między kompozytorem i librecistą. Musiał on nastąpić w 1885 roku, już po lwowskiej premierze *Konrada Wallenroda*. Właśnie wtedy o pisaniu przez Żeleńskiego nowej opery powiadają swoich czytelników galicyjskie dzienniki. Imię i nazwisko librecisty nie zostało jeszcze wymienione, ale widać, że plany są bardzo ambitne:

„[...] kompozytor *Wallenroda* pracuje obecnie nad muzyką do wielkiej opery osnutej na tle *Balladyny* Słowackiego. Libretto pisze w porozumieniu z kompozytorem jeden z literatów tutejszych, którego dotychczasowe prace, w innym kierunku, powszechne mają uznanie. Scenariusz pierwszych dwóch aktów jest nadzwyczaj żywy i efektowny. Pewne niezbędne odstępstwa w librecie od treści poematu poczynione zostały z rozmysłem i za obopólną zgodą kompozytora i librecisty. Rzecz cała na szerokie zamierzona rozmiary, nie może być ukończoną zbyt prędko. Wiadomość ta ucieszy miłośników muzyki, gdyż z kompozytorów polskich Żeleński jest chyba najbardziej uzdolnionym do spotęgowania melodią uroku wspaniałej, fantastycznej a groźnej *Balladyny* wielkiego Juliusza”¹⁶.

W prasie warszawskiej wzmianka o komponowaniu przez Żeleńskiego opery *Balladyna* do słów Ludomiła Germana pojawia się dopiero na początku 1888 roku¹⁷. W rękopiśmiennej spuściźnie Germana przechowywanej dzisiaj w zbiorach wrocławskiego Ossolineum zachował się dość obszerny pakiet listów¹⁸, które w latach 1889–1902 pisze do niego Żeleński i jego małżonka, Wanda z Grabowskich (1841–1904). Ta ostatnia, zawsze mocno zaangażowana w sprawy operowe męża, będzie miała swój udział w sukcesie, jaki odniesie za lat kilka *Goplana*.

Kim jest ta skrywająca się w cieniu małżonka, niepospolita kobieta? To uczennica wybitnej polskiej pisarki Narcyzy

the title of Court Councillor and going into retirement, he launches a political career that develops brilliantly in the circumstances. Several times he is elected a deputy to the Austrian parliament (where he is an active member of the Polish Circle) and to the Diet of Galicia and Lodomeria, all the time being actively involved for the benefit of the Polish community.¹⁵

Let us focus again, however, on the most intriguing moment from our perspective: the beginning of the artistic collaboration between the composer and the librettist. It must have occurred in 1885, after the Lwów premiere of *Konrad Wallenrod*. It was in this year that Galician newspapers inform their readers that Żeleński is writing a new opera. The name of the librettist has not been revealed yet, but it is clear that the plan is very ambitious:

“... the author of *Wallenrod* is currently working on music to a great opera based on the themes of Słowacki's *Balladyna*. The libretto is also being written in agreement with the composer by one of the local literati, whose achievements up to now have met with universal acclaim. The script of the first two acts is exceptionally lively and spectacular. Where necessary, certain departures have been made from the original work, which was done with deliberation and with the approval of both the composer and the librettist. The planned work has an impressive scope and magnitude, and therefore cannot be completed too soon. This is great news for lovers of music, because of all Polish composers Żeleński appears to have the greatest aptitude for amplifying with melody the spell cast by the magnificent, fantastic and sinister play *Balladyna* by the great poet Juliusz [Słowacki]”¹⁶

The Warsaw newspapers do not publish the information that Żeleński is composing an opera titled *Balladyna* to a libretto by Ludomił German until as late as the beginning of 1888.¹⁷ The legacy of German's manuscripts, currently preserved at the Ossolineum in Wrocław, includes a fairly thick bundle of letters,¹⁸ written to him in the years 1889–1902 by Żeleński and his wife, Wanda Żeleńska née Grabowska (1841–1904). The latter person, always deeply involved in all matters related to her husband's operatic works, will contribute to the success of *Goplana* several years later.

What kind of person is Żeleński's wife, a remarkable woman hiding herself in the shadow of her husband? She was a student

15 Wiktor Hahn, *German Ludmił*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Warszawa 1990, s. 396–398.

16 „Kurier Lwowski” 1885 nr 231 (22 VIII), dodatek, s. 5–6.

17 „Przegląd Tygodniowy” 1888 nr 7 (12 II), s. III. Wzmiankę podobnej treści zamieściły wówczas także czasopisma czeskie (zob. Michał Jaczyński, *Władysław Żeleński w Pradze*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie” 2014 z. IX, s. 74, przyp. 64).

18 PL-WRzno 6414/I.

15 Wiktor Hahn, 'German Ludmił', in: *Polski Słownik Biograficzny* [Polish biographical dictionary], vol. 7, Warszawa 1990, pp. 396–398.

16 *Kurier Lwowski* 1885 No. 231 (22 August), a supplement, pp. 5–6.

17 *Przegląd Tygodniowy* 1888 No. 7 (12 February), p. III. A similar note appeared also in Czech periodicals (see Michał Jaczyński, 'Władysław Żeleński w Pradze' [Władysław Żeleński in Prague], *Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie* 2014 No. IX, p. 74, footnote 64).

18 PL-WRzno 6414/I.

ILUSTRACJA 2. Ludomił German, librecista *Goplany*.

PLATE 2. Ludomił German, the librettist of *Goplana*.



Żmichowskiej (1819–1876), zwolenniczki postępu w zakresie oświaty i emancypacji kobiet¹⁹. Przejawia wszechstronnie ukierunkowaną wrażliwość artystyczną. Notabene, jako osoba szeroko czytana i obdarzona dobrym gustem literackim, staje się życzliwą mentorką poetyckich debiutów swojego siostrzeńca, czołowego młodopolskiego poety i literata Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1865–1940)²⁰. Sama posiada przy tym niemały dorobek pisarski: próbuje sił jako tłumaczka²¹, prowadzi działalność publicystyczną²² i rozległą korespondencję (jej uzdolnienia literackie odziedziczył jeden z synów – Tadeusz,

of the outstanding Polish writer Narcyza Żmichowska (1819–1876), a champion of progress in education and women's emancipation.¹⁹ Besides, Wanda Żeleńska displays a versatile artistic sensibility. It is also noteworthy that because of her extensive reading and excellent taste in literature, she becomes a well-meaning first reviewer of the juvenile poetry of her nephew, the leading poet and literary figure of the Young Poland period, Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940).²⁰ At the same time, Wanda Żeleńska's literary output is also impressive: she attempts to translate literature,²¹ makes contributions as a columnist²² and maintains vast correspondence

19 Barbara Winkłowa, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków 2004 (=„Pary i niezwykle przyjaźnie”).

20 Krystyna Jabłońska, *Korespondencja Wandy Żeleńskiej z Kazimierzem Tetmajerem*, „Twórczość” 1965 XXI z. 5, s. 80–91.

21 Opublikowała przekład biografii Szekspira autorstwa Georga Gottfrieda Gervinusa (Warszawa 1871).

22 Ogłaszała w prasie artykuły propagujące postać i idee Narcyzy Żmichowskiej, była autorką zbioru szkiców biograficznych poświęconych sylwetkom wybitnych kobiet (*Znakomite niewiasty*, Warszawa 1877). Inny nurt stanowiły antologie poezji polskiej (*Lirnik polski*, Warszawa 1883, *Horoskop*, Kraków 1901). Bibliografię wybranych tekstów, prac edytorskich i tłumaczeń Wandy Żeleńskiej zamieściła w swojej książce Barbara Winkłowa (op. cit., s. 198–199).

19 Barbara Winkłowa, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków 2004 (=Pary i niezwykle przyjaźnie [Couples and extraordinary friendships]).

20 Krystyna Jabłońska, 'Korespondencja Wandy Żeleńskiej z Kazimierzem Tetmajerem' [Wanda Żeleńska's correspondence with Kazimierz Tetmajer], *Twórczość* 1965 XXI No. 5, pp. 80–91.

21 She published a translation of Shakespeare's biography by Georg Gottfried Gervinus (Warszawa 1871).

22 Her articles published in the press popularized Narcyza Żmichowska's legacy; also, she authored a collection of biographical sketches on the lives of outstanding women (*Znakomite niewiasty* [Eminent ladies], Warszawa 1877). Another strain of her activity as a writer were anthologies of Polish poetry (*Lirnik polski* [Polish lyricist], Warszawa 1883; *Horoskop*, Kraków 1901). A bibliography of selected texts, editorial contributions and translations by Wanda Żeleńska is included in Winkłowa's book (op. cit., pp. 198–199).

zwany później Boyem). Pomimo swoich postępowych, otrzymanych w spadku po Żmichowskiej poglądów, Wanda Żeleńska z dużą ofiarnością i kosztem realizacji własnych pisarskich ambicji wspiera działalność artystyczną męża, biorąc na siebie obowiązki jego osobistego sekretarza a niekiedy nawet i impresaria (w sprawach dotyczących *Goplany* wysłał dwa razy więcej listów niż sam Żeleński).

Współpraca kompozytora z Ludomiłem Germanem potrwa lat kilkanaście. Po *Goplanie* zaowocuje jeszcze *Jankiem* – kolejnym utworem scenicznym, który Żeleński napisze do libretta przygotowanego przez kolegę-literata. I tym razem w twórczych zmaganiach towarzyszyć mu będzie żona, największa wielbicielka jego muzycznego talentu i zagorzała propagatorka kompozytorskich dokonań.

OD BALLADYNY DO GOPLANY

List z 15 listopada 1889 roku jest chronologicznie pierwszym zachowanym dokumentem epistolarnym poświadczającym współpracę muzyka z literatem. Korespondencja rozpoczyna się po czterech latach współpracy, w momencie wyprowadzki Germana z Krakowa (wcześniej, gdy obydwaj mieszkają w tym samym mieście, aby omawiać kwestie związane z librettem, nie muszą przecież do siebie pisywać). Żeleński już na wstępie informuje, że od dłuższego czasu intensywnie pracował nad operą (noszącą ciągle jeszcze tytuł *Balladyna*), a jednocześnie ubolewa z powodu „translokacji” przyjaciela z Krakowa do Lwowa (spowodowanej wspomnianym wyżej awansem zawodowym i objęciem posady w Radzie Szkolnej). Praca nad operą jest już wtedy zaawansowana, Żeleński pisze trzeci akt²³ – dowiadujemy się, że rękopis tego właśnie ustępu zabral ze sobą do Paryża (gościł tam na przełomie kwietnia i maja w związku ze swoim koncertem kompozytorskim w sali Érarda²⁴ danym w przededniu inauguracji Exposition Universelle), gdzie go o mało nie zgubił, a odzyskał tylko dzięki czujności

(her literary talent will be inherited by one of her sons, Tadeusz, later nicknamed 'Boy'). Despite her progressive outlook, instilled in her by Żmichowska, Wanda Żeleńska supported her husband's artistic activity with great sacrifice and at the cost of her own literary ambitions, assuming the duties of his personal secretary, and sometimes even acting as his agent (as for matters related to *Goplana*, she wrote twice as many letters as her husband).

The composer's collaboration with Ludomił German will last for more than a decade. After *Goplana*, it will produce *Janek*, another work for the stage composed by Żeleński to a libretto written by his younger friend. Like previously, he will be aided in his artistic struggles by his wife, the greatest lover of his talent for music and a passionate advertiser of his achievements as a composer.

FROM BALLADYNA TO GOPLANA

From the chronological perspective, the letter of 15 November 1889 is the earliest surviving epistolary document testifying to the collaboration of the musician and the literary man. Their correspondence starts only after they have been working together for four years, at the moment of German's departure from Cracow (up to that point, as dwellers of the same city, they could meet to discuss matters related to the libretto and exchanging letters was unnecessary). At the very beginning of the letter, Żeleński informs German that he has been working very hard on the opera (which at this point is still titled *Balladyna*), and at the same time regrets that his friend has been 'displaced' to Lwów (probably in consequence of the afore-mentioned promotion to the Galician School Council). The opera is already at an advanced stage of writing, Żeleński is in the process of composing Act Three;²³ we learn from the letter that Żeleński took the manuscript of this passage with him to Paris (where he stayed at the turn of April and May in connection with his concert in Érard Hall,²⁴ organized on the eve of inaugurating the Exposition Universelle), where he nearly lost the text, a misfortune that was prevented by the

23 Wzmianki o postępach prac nad pierwotną wersją opery pt. *Balladyna* znajdują się we wspomnianej wcześniej Korespondencji I.J. Paderewskiego PL-Kdp (zob. przyp. 12). W liście z 3 IV 1887 r. Paderewski wspomina, że kompozytor zaprezentował mu jeden akt dzieła (akt pierwszy?), zaś dwa i pół roku później, 21 X 1889 r. donosił, że wysłuchał dwa i pół aktu (akty pierwszy i drugi oraz połowę trzeciego?).

24 Koncert ten, z udziałem Charles'a-Marie Widora, Ignacego Jana Paderewskiego, Zygmunta Stojowskiego i Władysława Górskiego, odbył się w Paryżu 24 IV 1889 r. Oprócz kompozycji fortepianowych, kameralnych i pieśni Żeleńskiego wykonano także fragmenty *Konrada Wallenroda*. Zob. „Journal des Débats” (édition du matin) 1889 (22–23 IV), s. 3; „Le Ménestrel” 1889 nr 18 (5 V), s. 144. Według wzmianki w trzecim tomie *Pamiętników* Władysława Mickiewicza (Warszawa–Kraków–Łódź 1933, t. 3, s. 292) na widowni obecny był Charles Gounod.

23 The progress of the work on the original version of the opera, titled *Balladyna*, is a subject of the afore-mentioned source Ignacy Jan Paderewski's correspondence PL-Kdp (see footnote 12). In his letter of 3 April 1887, Paderewski recalls that the composer demonstrated to him one act of the work (Act One?), while two years and six months later, on 21 October 1889, he reported having listened to two acts and a half (Acts One and Two and a half of the third?).

24 The concert, featuring Charles-Marie Widor, Ignacy Jan Paderewski, Zygmunt Stojowski and Władysław Górski, was held in Paris on 24 April 1889. Apart from piano compositions, chamber music and Żeleński's songs, passages from *Konrad Wallenrod* were performed. See *Journal des Débats* (édition du matin) 1889 (22–23 April), p. 3; *Le Ménestrel* 1889 No. 18 (5 May), p. 144. According to information included in the third volume of *Pamiętniki* [Memoirs] by Władysław Mickiewicz (Warszawa–Kraków–Łódź 1933, vol. 3, p. 292), Charles Gounod was present among the audience.

pani Marii Stojowskiej (1850–1925), matki jego ulubionego ucznia Zygmunta (1870–1946). Pomijając tę anegdotę, dużo istotniejsze sprawy poruszone zostają dalej:

„[...] Chodzi teraz o ważniejszą kwestię, która mię skłoniła do obszerniejszego porozumienia się z kochanym Panem. Pisał do mnie w tych dniach Antoni Zaleski²⁵, literat i współpracownik „Słowa” w Warszawie. Kręcił się pocziwieć koło *Wallenroda*, aby umożliwić przedstawienie na scenie warszawskiej. Wszystko okazało się daremnym, bo cenzura bij zabij przeciwko idei patriotycznej występuje, żadne zatem zmiany tytułu ani przetransportowanie akcji nie pomogą. Dzieło na Warszawę uważać należy za przepadłe. Ale za to co do *Balladyny*, postawił świetne nadzieje. Dyrekcja teatrów niezmiernie skłonna do wystawienia *Balladyny* i żąda już dziś przysłania jej libretta, które mogłaby dać zaraz do ocenzurowania. Zaleski żąda, żebym jak najspieszej z librettem przyjechał do Warszawy i naturalnie muzykę także przywiózł. Tam mamy złożyć nad tym konferencję. Treść o tyle musi być zmienioną, żeby o koronie żadnej wzmianki nie było, a tytuł także z *Balladyny* na *Goplana* można przerobić. Według wskazówek podanych przemiany konieczne w poprzednich aktach zastosują się i w następnych”²⁶.

Chociaż w tym miejscu rękopis się urywa, rzuca dużo światła na kwestię genezy dzieła. Nie tylko pokazuje, że dostarczony przez Germana tekst poddawany będzie daleko idącym przekształceniom, ale ujawnia przede wszystkim ich przyczyny i kierunek. Zgodę na kompromis z carską cenzurą wymuszają na Żeleńskim i Germanie niemożliwe do przewyciężenia trudności, o jakie rozbija się projekt wystawienia w Teatrze Wielkim *Konrada Wallenroda*. Perspektywa ponownego zamknięcia drogi na warszawską scenę skłania kompozytora i librecistę do zmian pierwotnego tytułu utworu, a także do usunięcia z libretta istotnych wątków pierwowzoru literackiego oraz powiązanych z nimi postaci, które mogłyby budzić w oczach zaborcy podejrzenia o szkodliwe aluzje polityczne.

Można oczywiście zapytać, dlaczego wprowadzenie opery do repertuaru Teatru Wielkiego stanowi cel tak doniosły, że twórcy gotowi są iść na wszystkie owe

quick wits of Maria Stojowska (1850–1925), mother of his favourite pupil Zygmunt (1870–1946). The anecdote can be ignored as the author of the letter soon goes on to discuss matters of far greater importance:

“... Let me now move on to a more important matter, which prompted me to engage your attention for longer. In recent days, I have received a letter from Antoni Zaleski,²⁵ a literary man and a contributor of [daily newspaper] *Słowo* in Warsaw. The poor fellow has been pulling strings to make a stage performance of *Wallenrod* possible in Warsaw. All his efforts were to no avail, because the censorship is bent on preventing any patriotic idea from surfacing on stage, so that changing the title or the context of the plot will not help. Our attempts to bring the opera on stage in Warsaw must be accounted a failure. As for *Balladyna*, however, he holds out more hope. The Theatre Directorate is willing to produce a stage performance of *Balladyna* and demands a libretto that could be submitted to the censors. Zaleski wants me to arrive with a libretto in Warsaw as early as possible, and of course to bring the score as well. Once we are in Warsaw, we will come together to discuss things. The content has to be modified in such a way that no mention of any [Polish] crown is included, and the title can be changed from *Balladyna* to *Goplana*. In accordance with the guidelines we have received, the necessary modifications will be applied to the acts that precede and those that follow.”²⁶

Although the manuscript breaks off at this point, it throws a beam of light on the origin and background of the opera. Not only does the letter inform us that the text supplied by German will undergo far-reaching modifications, but it also reveals their underlying causes and general direction. Żeleński and German are forced to seek compromise with the tsarist censorship by the insurmountable difficulties that prevented a stage performance of *Konrad Wallenrod* at the Teatr Wielki (the Grand Theatre) in Warsaw. The prospect of being denied access to the Warsaw stage again persuades the composer and the librettist to change the original title of the work and to purge the libretto of some of the major themes of the literary original along with the corresponding characters, which otherwise could raise the censors' suspicions of subversive political content.

Of course, it is natural to ask at this point: Why is introducing the opera into the repertoire of the Teatr Wielki an objective so important to the creators of the work as to justify all

25 Antoni Zaleski (1858–1895), publicysta, studiował w Pradze, współpracował z prasą krakowską („Czas”, „Przegląd Polski”) i warszawską („Echo”, „Gazeta Polska”, „Niwa”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Wiek”), był współzałożycielem i członkiem redakcji warszawskiego „Słowa”.

26 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 15 listopada 1889 r., PL-WRzno 6414/I.

25 Antoni Zaleski (1858–95), columnist. Studied in Prague. Contributor of newspapers and periodicals published in Cracow (*Czas*, *Przegląd Polski*) and in Warsaw (*Echo*, *Gazeta Polska*, *Niwa*, *Tygodnik Ilustrowany*, *Wiek*); also, he was a co-founder of Warsaw's daily newspaper *Słowo* and a member of its editorial board.

26 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 15 November 1889, PL-WRzno 6414/I.

ustępstwa. Odpowiedzi udzielają pośrednio współcześni Żeleńskiemu publicyści:

„Ponieważ u nas nie wychodzi zwykle ze strony sceny zachęta do pisania oper” – notuje jeden z nich – „gdyż warszawska zbyt zależną jest od cenzury, lwowska nie posiada sił odpowiednich, krakowska i poznańska nie wystawiają dzieł muzycznych – kompozytor piszący operę jest rzeczywiście godzien podziwu”²⁷.

Scena warszawska, choć poddana restrykcyjnej kontroli politycznej, jako jedyna gwarantowała polskim twórcom przygotowanie spektaklu operowego na zadowalającym poziomie artystycznym. Jej budżet i solidne zaplecze techniczne znacznie przewyższały możliwości finansowe i skromną teatralną infrastrukturę opery lwowskiej. Przyczynę bardziej prozaiczną, lecz równie istotną stanowi fakt, że tylko ta duża, warszawska scena stwarza Żeleńskiemu szanse na coś więcej niż *succès d'estime*, jaki przyniosła mu lwowska premiera *Konrada Wallenroda* – daje realne widoki na godziwą gratyfikację finansową. Ewentualny sukces w Warszawie, zakładając pomyślną koniunkturę polityczną, otwiera także perspektywę wystawienia *Goplany* w teatrach muzycznych imperium rosyjskiego, w których oklaskiwano przecież – jeszcze za życia Moniuszki – *Halke* (dostrzeżoną dopiero po tryumfach w Teatrze Wielkim).

Przegląd odnoszących się do *Goplany* rękopisów zachowanych w literackim archiwum Ludomiła Germana pozwoli nam wkrótce oszacować zakres i kierunek zmian wprowadzanych w tekście na kolejnych etapach powstawania opery. Przyjrzymy się im dokładniej w trakcie omawiania libretta²⁸.

DROGA DO PRAPREMIERY

Zanim dzieło ukaże się na scenach operowych, twórcy *Goplany* będą musieli przebyć długą i wyboistą drogę. Ich wysiłki nie od razu i nie zawsze uwieńczone zostaną powodzeniem. Nie należy zapominać, że przez cały wiek XIX polskie sceny operowe – podobnie zresztą jak i inne instytucje kulturalne brutalnie zlikwidowanej u schyłku XVIII stulecia przez Rosję, Prusy i Austrię Rzeczypospolitej Obojga Narodów – egzystują w niesprzyjających warunkach: są w swym rozwoju mocno ograniczane i kontrolowane przez agendy Sankt Petersburga, Berlina i Wiednia. Jak słusznie zauważył austriacki historyk

the above-mentioned concessions? This question is answered indirectly by journalists writing in Żeleński's times. One of them wrote:

"Because our theatres do not provide any encouragement to write operas – the Warsaw stage is too dependent on the decisions of the censors, the Lwów stage does not have the required potential, while theatres in Cracow and Poznań do not stage music drama at all – a composer who decides to write an opera truly deserves admiration."²⁷

The Warsaw theatrical scene, despite being subjected to strict political control, was the only music establishment that could give Polish artists a guarantee of an operatic performance at a satisfactory artistic level. The available budget and reliable technical resources were far above the financial means and modest theatrical facilities offered by the opera house in Lwów. A more mundane, but equally significant reason was the fact that only the big Warsaw scene gave Żeleński a chance for more than the *succès d'estime* he enjoyed after the Lwów premiere of *Konrad Wallenrod*: it offered prospects of substantial financial reward. The possible success of *Goplana* in Warsaw, given that the political situation was favourable, would pave the way for stage productions of *Goplana* in the music theatres of the Russian Empire, the same in which Stanisław Moniuszko's *Halka* was applauded during its composer's lifetime (after its initial triumphant reception at the Teatr Wielki).

An overview of manuscripts referring to *Goplana* and preserved in Ludomił German's literary archive will soon enable us to estimate the range and direction of modifications at various stages of writing the opera. We will take a closer look at them while discussing the libretto.²⁸

TOWARDS THE OPENING NIGHT

Before their work goes on stage, the authors of *Goplana* will have a long and winding road to go. Their efforts will not be crowned with success immediately and they will not succeed in every endeavour. It must be borne in mind that throughout the nineteenth century the Polish opera houses – and all other cultural institutions of the Polish-Lithuanian Commonwealth whose political existence had been brutally extinguished by Russia, Prussia and Austria at the close of the eighteenth century – existed in extremely unfavourable conditions: their development is seriously hampered and activities controlled by institutions in Saint Petersburg,

27 Franciszek Bylicki, *Konrad Wallenrod*, „Czas” 1885 nr 57 (11 III), s. 1–2.

28 Zob. dalej, podrozdział „*Goplana*” w druku i w rękopisach.

27 Franciszek Bylicki, 'Konrad Wallenrod', *Czas* 1885 No. 57 (11 March), pp. 1–2.

28 See the chapter 'Goplana in print and in manuscripts' below.

Philipp Ther, historia teatru polskiego tych czasów – także teatru muzycznego – jest historią przezwycięzania konsekwencji rozbiorów oraz nieustannie podejmowanych prób dorównania innym państwom Zachodu przynajmniej na płaszczyźnie kultury²⁹. Zachowane źródła prasowe, a zwłaszcza niepublikowane dotychczas dokumenty epistolarne, pozwalają nam dzisiaj bardzo dokładnie prześledzić zarówno drogę do prapremiery, jak i okoliczności, które towarzyszyły spektaklom *Goplany* w latach 1896–1898. Możemy także wydobyć na światło dzienne nieznane dotychczas fakty towarzyszące podejmowanym wielokrotnie zabiegom o wprowadzenie dzieła na sceny zagraniczne. Do baczniejszego przyjrzenia się im zachęcają nas przede wszystkim zadziwiająco szczupłe rozmiary istniejącej literatury przedmiotu. Twórczości operowej Żeleńskiego poświęcono niewiele miejsca, pozycje szczegółowe dotyczące *Goplany* są bardzo nieliczne³⁰. Tymczasem niedostatek opracowań kontrastuje z obfitością i dobrym stanem zachowania źródeł dokumentujących interesujące nas wydarzenia. Dotychczasowa wiedza w tym zakresie zawiera tak liczne luki, powierzchowne stwierdzenia, a nawet błędy w transkrypcji szczerunkowo tylko cytowanych listów i innych rękopiśmiennych dokumentów, że dokonanie źródłowej, chronologicznej rekonstrukcji dziejów *Goplany* wydaje się rzeczą niezbędną dla dalszego postępu badań nad ciągle jeszcze niedocenianą i skazywaną na sceniczny niebyt spuścizną Żeleńskiego. W pierwszej części naszego wstępu odtworzymy zatem po kolei przebieg wypadków.



Pierwszy etap pracy kompozytorskiej polegający na stworzeniu opery w formie wyciągu fortepianowego zamyka Żeleński z końcem 1891 roku. Czekają go jeszcze żmudne zmagania z instrumentacją. Utrzymana w swojskich

Berlin and Vienna. As the Austrian historian Philipp Ther rightly observed, this period in the history of Polish theatre – including music drama – is a story of overcoming the consequences of the partitions of Poland and of incessant attempts to equal the nations of Western Europe, at least in the field of culture.²⁹ The surviving newspaper accounts, and especially the as yet unpublished epistolary documents, enable the researchers today not only to trace the course of events leading to the first performance with great accuracy, but also to expose the circumstances in which *Goplana* was performed in the years 1896–1898. Moreover, it becomes possible to bring to light previously unknown facts related to persistent efforts to have the opera staged abroad. For a researcher, the main incentive to focus on these issues is the surprising scarcity of existing literature on the subject. Żeleński's operatic works have attracted little attention, and the number of detailed studies on *Goplana* is very limited.³⁰ The shortage of publications, however, is in sharp contrast to the vast number and good state of preservation of sources documenting the events under discussion. The current knowledge about the subject is burdened with so many gaps, superficial conclusions, and even mistakes in the transcripts of fragmentarily quoted letters and other handwritten documents that a source-based and chronology-oriented reconstruction of the events related to *Goplana* seems to be a step necessary for further research into Żeleński's legacy, which is still underestimated and sentenced to the oblivion of non-performance. Therefore, the first part of the introduction will be devoted to tracing the events in the order in which they occurred.



The first stage of composition, consisting in writing an opera in the form of a piano-vocal score, is completed by Żeleński towards the end of 1891. At this point, he is still facing the tedious task of creating instrumentation of the work.

29 Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentral-europa 1815–1914*, Wien–München 2006, s. 223.

30 Felician Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa–Kraków 1928, s. 47–56; Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński. Życie i twórczość*, „Rocznik Krakowski” XXXII 1952 z. 5, s. 160–182; tenże, *Władysław Żeleński*, Kraków 21987, s. 49–91; Anna Wypych-Gawrońska, *Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Słowackiego na scenach polskich do 1918*, „Pamiętnik Teatralny” LII 2003 z. 1–2, s. 124–165; też, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005, s. 83–100; Grzegorz Zieziula, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” LIII 2008 nr 4, s. 89–104; tenże, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego. Pytania o genezę i styl*, w: *O Słowackim: „umysły ludzi różne”*, red. Urszula Makowska, Warszawa 2009, s. 127–148; Elżbieta Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 511–517.

29 Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentral-europa 1815–1914*, Wien–München 2006, p. 223.

30 Felician Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa–Kraków 1928, pp. 47–56; Zdzisław Jachimecki, 'Władysław Żeleński. Życie i twórczość' [Władysław Żeleński. Life and Work], *Rocznik Krakowski* XXXII 1952 No. 5, pp. 160–182; idem, *Władysław Żeleński*, Kraków 21987, pp. 49–91; Anna Wypych-Gawrońska, 'Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Słowackiego na scenach polskich do 1918' [Music drama adaptations of Słowacki's works in Polish theatres before 1918], *Pamiętnik Teatralny* LII 2003 No. 1–2, pp. 124–165; eadem, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku* [Literature in opera. Music drama adaptations of literature in Poland before 1918], Częstochowa 2005, pp. 83–100; Grzegorz Zieziula, 'Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych' [The life and works of Władysław Żeleński in the light of epistolary sources], *Muzyka* LIII 2008 No. 4, pp. 89–104; idem, 'Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego. Pytania o genezę i styl' [Władysław Żeleński's opera *Goplana*. Issues of background and style], in: *O Słowackim: „umysły ludzi różne”* [On Słowacki: 'people's varied attitudes'], ed. by Urszula Makowska, Warszawa 2009, pp. 127–148; Elżbieta Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku* [Music life in Warsaw in the second half of the nineteenth century], Warszawa 2010, pp. 511–517.

rytmach muzyka baletowa z trzeciego aktu, z którą upora się najszybciej, będzie później zmieniana i przerabiana, w końcu zostanie z opery usunięta (dziś figuruje w spisie dzieł kompozytora jako *Suita tańców polskich* op. 47) i zastąpiona innym zestawem tańców. Jeśli chodzi o ustępy wokально-instrumentalne, kilka z nich jest gotowych na początku roku 1892. Żeleński prezentuje je 5 marca w Warszawie, w trakcie drugiej części swojego koncertu kompozytorskiego w Teatrze Wielkim³¹. Zgromadzona publiczność podziwia wówczas introdukcję wraz ze sceną otwierającą akt pierwszy, *Piosenkę Grabca* i *Romans Kirkora* (dwa ostatnie utwory staną się najbardziej rozpoznawalnymi ustępami nowego dzieła; na początku roku 1896 – jeszcze nim dojdzie do prapremiery – będą rozpowszechniane jako dodatek do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”). Wykonanie fragmentów *Goplany* poprowadzi od dyrygenckiego pulpitu dyrektor opery warszawskiej, Cesare Trombini (ok. 1839–1898). Występuje zasłużona primadonna warszawskiej sceny operowej Bronisława Dowiakowska (1840–1910), barytonista a zarazem reżyser Józef Chodakowski (1850–1914), sopranistki Wilhelmina Lewicka (1856–po 1902) i Janina Babińska (1869–1901) oraz dobrze zapowiadający się tenor, niejaki Berini-Birnzweig. Wyjątki z nowego dzieła robią na znawcach wrażenie. Zygmunt Noskowski (1846–1909) nie kryje podziwu³², dyrygent Trombini staje się od tego momentu ważnym sprzymierzeńcem kompozytora w jego staraniach o przedstawienie opery w Warszawie. Odtąd koncerty kompozytorskie stanowić będą ważny element długiej batalii o wprowadzenie *Goplany* na scenę.

Ważny kontekst dla powstania *Goplany* stanowi Międzynarodowa Wystawa Muzyczno-Teatralna (Internationale Musik- und Theater Ausstellung) w Wiedniu w 1892 roku. Zainaugurowana 7 maja ma być otwarta przez pięć miesięcy, do 9 października. Spektakularnym fiaskiem zakończą się wówczas polskie prezentacje operowe³³. Jest dzisiaj zastanawiające,

The ballet music of Act Three, maintained in vernacular rhythmic patterns and taking the least time to complete, will be modified and rewritten later, and eventually will be removed from the opera altogether (today it is listed in the inventory of Żeleński's works as *Suita tańców polskich* [A Suite of Polish Dances] Op. 47) and replaced with another set of dances. As far as vocal-instrumental passages are concerned, some of them were ready at the beginning of 1892. Żeleński presents them in Warsaw on 5 March, during the second stage of his monographic concert at the Teatr Wielki.³¹ On that evening, the audience admires the introduction with the opening scene of Act One, 'The Song of Grabiec' and 'Kirkor's Romance' (the latter two compositions will later become the most recognizable passages of the new opera; at the beginning of 1896, before the first performance, they will be distributed as supplements to the periodical *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*). The performance of the fragments of *Goplana* was directed from the conductor's podium by the director of the Warsaw Opera, Cesare Trombini (around 1839–1898). The performers include the distinguished prima donna of the Warsaw stage, Bronisława Dowiakowska (1840–1910), baritone and director Józef Chodakowski (1850–1914), sopranos Wilhelmina Lewicka (1856–after 1902) and Janina Babińska (1869–1901), and a promising tenor named Berini-Birnzweig. The premiered excerpts from the opera impress the connoisseurs. Zygmunt Noskowski (1846–1909) openly expresses his admiration,³² and conductor Trombini will henceforth assist the composer in his efforts to have the opera staged in Warsaw. From now on, Żeleński's monographic concerts will become a vital element in his struggle to bring *Goplana* on stage.

An important context for the creation and early performances of *Goplana* is the Viennese Music and Theatre International Exhibition (Internationale Musik- und Theater Ausstellung), held in Vienna in 1892. Inaugurated on 7 May, it is to last for five months until 9 October. The presentations of Polish operas during the event are a spectacular failure.³³ From today's perspective, it seems puzzling why the Polish presen-

31 „Gazeta Warszawska” 1892 nr 62 (6 III), s. 3; „Kurier Lwowski” 1892 nr 73 (13 III), s. 6.

32 Zygmunt Noskowski, *Koncert kompozytorski*, „Wiek” 1892 nr 53 (7 III), s. 3.

33 Ther, op. cit., s. 237–239; Magdalena Dziadek, *Dyskusja wokół wiedeńskiej wystawy teatralno-muzycznej z 1892 roku jako antecedenens porównawczej metody rozważania problemu narodowości w muzyce*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu Pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Wojciech Nowik, Warszawa 2008, s. 93–106; teŝe: *Echa prasowe występów opery lwowskiej na Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu w 1892 roku*, w: *Musica Galiciana*, red. Marta Wierzbieniec, t. II, Rzeszów 2009, s. 39–48.

31 *Gazeta Warszawska* 1892 No. 62 (6 March), p. 3; *Kurier Lwowski* 1892 No. 73 (13 March), p. 6.

32 Zygmunt Noskowski, 'Koncert kompozytorski' [Monographic concert], *Wiek* 1892 No. 53 (7 March), p. 3.

33 Ther, op. cit., pp. 237–239; Magdalena Dziadek, 'Dyskusja wokół wiedeńskiej wystawy teatralno-muzycznej z 1892 roku jako antecedenens porównawczej metody rozważania problemu narodowości w muzyce' [The debate about the Viennese music and theatre international exhibition of 1892 as an antecedent of the use of comparative method in discussions about the Issue of nationality in music], in: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu Pozytywizmu i Młodej Polski* [The national topos in Polish music in the Positivism and Young Poland periods], ed. Wojciech Nowik, Warszawa 2008, pp. 93–106; eadem: 'Echa prasowe występów opery lwowskiej na Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu w 1892 roku' [The press accounts of the performances of the Lwów operatic ensemble during the Viennese Music and Theatre International Exhibition of 1892], in: *Musica Galiciana*, ed. by Marta Wierzbieniec, vol. II, Rzeszów 2009, pp. 39–48.

że w przeciwieństwie do innych nacji zamieszkujących w imperium Habsburgów, Polacy nie przedstawiają w Wiedniu ani jednego fragmentu swojej muzyki współczesnej. Prezentacje mają charakter wybitnie „archeologiczny” – ich program, uwzględniający *Halke*, *Straszny dwór* oraz *Zabobon, czyli Krakowiaków i Górali* Kurpińskiego³⁴, ugruntuje w Wiedniu opinię o zacofaniu muzyki polskiej na tle ówczesnych europejskich dokonań³⁵. Ta „klęska wizerunkowa” obnaża trwający od czasów Moniuszki zastój na gruncie rodzimej twórczości operowej i działa stymulująco na polskich kompozytorów. Schyłek wieku przynosi nagłe ożywienie: powstaje kilka interesujących dzieł – dzisiaj co prawda niemal zapomnianych – takich między innymi twórców starszego i młodszego pokolenia, jak Münchheimer, Noskowski, Paderewski czy Roman Statkowski.

W ten nurt jako pierwszy wpisuje się Żeleński. Jest w pełni świadomy swojego artystycznego posłannictwa. Potwierdza to treść listu, jaki 28 kwietnia 1892 roku wysłał do swego ucznia Zygmunta Stojowskiego³⁶. Donosi mu między innymi, że lwowski krytyk muzyczny Franciszek Bylicki (1844–1922) – nawiasem mówiąc autor przygotowanej z okazji wiedeńskiej wystawy niemieckojęzycznej broszury poświęconej muzyce polskiej – uznał jego pierwszą operę za utwór bezwartościowy³⁷. Wspomina zarazem, że dopiero *Goplana*, dzieło nad którym pracuje obecnie, pozwoli mu być może znaleźć szerszą publiczność i opuścić mury Krakowa³⁸. Nie ulega wątpliwości, że pisząc drugą operę, Żeleński podlega presji stworzenia muzyki, która wytrzymałaby, tak pod względem technicznym jak i estetycznym, porównanie z dziełami wystawianymi na wiodących scenach europejskich. Marzy o tym, by – podobnie jak dzieła kompozytorów czeskich, Smetany i Dvořáka – zyskała aprobatę Eduarda Hanslicka (1825–1904), największego ówczesnego autorytetu naddunajskiej krytyki muzycznej i operowej, który swe przenikliwe recenzje publikował na łamach poczytnego

tation did not include a single passage of contemporaneous Polish operatic music, unlike the presentations of the other nations of the Habsburg empire. The operas presented by the Polish participants in Vienna strikes the audience as being extremely old-fashioned – the programme, including *Halka*, *Straszny dwór* [The haunted manor], and *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* [Superstition, or Cracovians and Mountaineers] (by Kurpiński)³⁴ will solidify the conviction of the Viennese audience that the Poles are far behind the current developments in European music.³⁵ This failure, which in modern terms might be called a public relations disaster, has laid bare the stagnation of native opera since Moniuszko's times, and proves to be an incentive for Polish composers. The close of the century brings a sudden revival: a few interesting – albeit almost completely forgotten today – works are composed by such representatives of both older and younger generations as Adam Münchheimer, Zygmunt Noskowski, Ignacy Jan Paderewski, or Roman Statkowski.

Żeleński becomes the first composer to initiate the new trend. He is fully aware of his mission as an artist. It is confirmed in a letter sent on 28 April 1892 to his student Zygmunt Stojowski.³⁶ In the letter, Żeleński informs Stojowski that Franciszek Bylicki (1844–1922), a music critic from Lwów and, incidentally, the author of the German-language brochure on Polish music prepared for the Viennese exhibition, has concluded that Żeleński's first opera was worthless.³⁷ Also, Żeleński adds that *Goplana*, he is working on at present, may be a breakthrough that will reach wider audiences and enable its author to gain a recognition beyond Cracow.³⁸ There can be no doubt that while working on his second opera, Żeleński is under pressure to create music that will withstand a comparison with the output of the leading music theatres in Europe, in terms of both composition technique and artistic value. It is his dream that the new opera – like the works of the Czech composers Smetana and Dvořák – will win the approval of Eduard Hanslick (1825–1904), at the time the greatest authority of music and opera criticism in the city on the Danube, whose penetrating reviews are published in the popular daily newspaper *Neue*

34 Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886–1894*, Kraków 1993, s. 240–241: *Teatr lwowski na Międzynarodowej Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu*.

35 Ther, op. cit., s. 238–239.

36 List Władysława Żeleńskiego do Zygmunta Stojowskiego z 28 kwietnia 1892 r., US-LApmc (bez sygnatury): „[...] *Wallenroda* uznał [Bylicki] za rzecz bez najmniejszej wartości”.

37 W roku 1885 Bylicki napisał daleką od entuzjazmu, popremierową recenzję *Konrada Wallenroda*, opublikowaną w prasie krakowskiej. Zob. „Czas” 1885 nr 50 (3 III), s. 2–3; nr 57 (11 III), s. 1–2; nr 58 (12 III), s. 1–2.

38 List Władysława Żeleńskiego do Zygmunta Stojowskiego z 28 kwietnia 1892 r., op. cit.: „Obecnie nad *Goplaną* głównie pracuję. Może dzieło to pozwoli mi wypłynąć na szerszą scenę, a może i Kraków pożegnać”.

34 Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886–1894* [The repertoire of the Polish Theatre in Lwów in the years 1886–1894], Kraków 1993, pp. 240–241: *Teatr lwowski na Międzynarodowej Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu* [The Lwów theatre at the Viennese Music and Theatre International Exhibition].

35 Ther, op. cit., pp. 238–239.

36 Władysław Żeleński's letter to Zygmunt Stojowski of 28 April 1892, US-Lapmc (without shelf number): '... he [Bylicki] considered [Konrad] *Wallenrod* a work without merit'.

37 In 1885, Bylicki penned a rather unenthusiastic post-première review of *Konrad Wallenrod*, published by Cracow newspapers. See *Czas* 1885 No. 50 (3 March), pp. 2–3; No. 57 (11 March), pp. 1–2; No. 58 (12 March), pp. 1–2.

38 Władysław Żeleński's letter to Zygmunt Stojowski of 28 April 1892, op. cit.: 'Right now I work mainly on *Goplana*. Perhaps this opus will allow me to reach a wider audience and allow me to leave Kraków'.

także w Krakowie dziennika „Neue Freie Presse”. Te intencje dobrze zresztą odczytają późniejsi odbiorcy dzieła. W roku 1898 znany publicysta muzyczny Aleksander Poliński (1845–1916) postrzegać będzie nadal *Goplana* jako rewanż za klęskę polskich prezentacji operowych w Wiedniu³⁹.

Żeleński, zrażony do środowisk organizujących w 1892 roku nakierowane na austriacką stolicę inicjatywy „wystawowe”, jako jedyny bodaj polski twórca realizuje ambitny projekt urządzenia w Wiedniu koncertu „rehabilitacyjnego”, do czego zachęcają zresztą kompozytorów redakcje gazet i periodyków (między innymi „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”). Dzięki podjętym na własną rękę działaniom, już w styczniu 1893 roku na wieczorach muzyki kameralnej organizowanych w naddunajskiej metropolii przez związanego dość długo z orkiestrą opery lwowskiej skrzypka Michaela Druckera (1861–po 1903)⁴⁰ prezentuje swój *Kwartet A-dur* op. 42. Niedługo potem, 26 lutego, w wielkiej sali Towarzystwa Muzycznego (Grosser Musikvereins-Saal) daje koncert kompozytorski z orkiestrą opery wiedeńskiej pod dyktando Johanna N. Fuchsa (1842–1899) i z udziałem trzystuosobowego chóru Slavische Gesangverein kierowanego przez Aloisa A. Buchtę (1841–1898). Dodatkowym magnesem, który ma przyciągnąć wybredną wiedeńską publiczność, są znani śpiewacy związani z tutejszą sceną: basista Karl Grengg (1853–1914) i ówczesna wiedeńska primadonna Lola Beeth (1864–1940), *notabene* rodowita krakowianka, którą Żeleńskiemu udaje się pozyskać dla jego planów promocyjnych⁴¹. Koncert ten wspomina w jednym z listów do przyjaciółki Wanda Żeleńska:

39 Aleksander Poliński, „*Goplana*”, *opera Władysława Żeleńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898 nr 3, s. 53: „[...] na smutnej – dla nas – pamięci wystawie wiedeńskiej znaleźliśmy się wobec Czechów, Niemców i Włochów bezradni, poniżeni i zawstydzeni. Nie mogąc pochwalić się teraźniejszością, byliśmy zmuszeni chwalić się zabytkami, dobytymi ze skarbca narodowego [...]. Dziś już naszej literatury operowej nędzarką nazywać nie wolno. Jest prawie bogatą, a przynajmniej dostatnio zamożną w dzieła, z którymi śmiało skakać moglibyśmy do oczu dumnym Niemiaszkom lub zarozumiałym Italczykom”.

40 Postać pomijana zarówno przez polskie, jak i austriackie leksykony muzyczne. Michael Drucker, urodzony 31 grudnia 1861 r. na terenie zaboru rosyjskiego, od 1875 r. doskonalił swe wyniesione z rodzinnego domu umiejętności wiolinistyczne w konserwatorium w Kijowie, gdzie już dwa lata później został koncertmistrzem miejscowej orkiestry. W późniejszym czasie przybył do Warszawy w celu kontynuowania muzycznej edukacji. Jako solista koncertował w Szwecji, Norwegii, Francji i w Niemczech. W 1880 r. został koncertmistrzem orkiestry operowej we Lwowie i przez 13 lat pozostawał na tym stanowisku. Następnie przeniósł się do Wiednia, gdzie jeszcze w 1903 r. znany był jako wirtuoz i nauczyciel muzyki (por. <http://www.jewishencyclopedia.com>, dostęp: 8 III 2009 r.).

41 Lola Beeth, wybitna polska sopranistka pochodzenia żydowskiego urodzona w Krakowie, pomijana dzisiaj niestety przez nasze muzyczne i teatralne leksykony. Jak pisały w epoce polskie gazety, jej nieprzeciętny głos odkryć miała księżna Leonowa Sapieżyna, za której

Freie Presse, widely read in Cracow. The composer's intentions will be interpreted correctly by the audience when the work is eventually brought on stage. In 1898, the well-known music columnist Aleksander Poliński (1845–1916) will continue to perceive *Goplana* as a compensation for the failure of Polish operatic presentations in Vienna.³⁹

Having lost his trust in the circles that organized the Polish presence at the exhibition held in the Austrian capital in 1892, Żeleński becomes probably the only Polish artist to undertake the ambitious project of organizing a concert in Vienna to redeem the reputation of Polish music, an enterprise encouraged by editorial teams of newspapers and periodicals (including *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*). As a result of his single-handed efforts, as early as in January 1893 the programme of the chamber music evenings organized in the city on the Danube by Michael Drucker (1861–after 1903),⁴⁰ a violinist connected for a long time with the Lwów music theatre, includes Żeleński's *Quartet in A major* Op. 42. Shortly afterwards, on 26 February, the great hall of the Viennese Music Society (Grosser Musikvereins-Saal) becomes the venue of his monographic concert with the orchestra of the Viennese Opera, conducted by Johann N. Fuchs (1842–1899) and accompanied by the choir Slavische Gesangverein, made up of 300 singers and directed by Alois A. Buchta (1841–1898). An additional magnet for the fastidious Viennese audience were renowned singers from the local scene: bass Karl Grengg (1853–1914) and the reigning prima donna of Vienna Lola Beeth (1864–1940), incidentally a native of Cracow, whom Żeleński managed to enlist as a supporter of his promotional plans.⁴¹ In a letter to a friend, Wanda Żeleńska includes the following recollection of the concert:

39 Aleksander Poliński, „*Goplana*”, *opera Władysława Żeleńskiego* [*Goplana*, an opera by Władysław Żeleński], *Tygodnik Ilustrowany* 1898 No. 3, p. 53: “during the Viennese exhibition, an event we recall with sadness, we experienced helplessness, humiliation and embarrassment in the presence of Czechs, Germans and Italians. Unable to boast of achievements in the present, we were forced to put historical monuments on display, retrieved from our national store of treasures... Today our opera music must no longer be called a pauper. It is almost rich, or at least comfortably endowed with works that entitle us to compete against proud Germans and conceited Italians.”

40 A figure ignored in Polish and Austrian lexicons of music. Michael Drucker, born on 31 December 1861 in the Polish territories annexed by Russia, from 1875 onwards perfected his technique of playing the violin, initially learned at home, in the Kiev conservatory; two years later, he became the concertmaster of the local orchestra. Later, he arrived in Warsaw to continue his music education. He gave solo performances in Sweden, Norway, France and Germany. In 1880, he was appointed concertmaster of the operatic orchestra in Lwów and held this position for 13 years. Next, Drucker moved to Vienna, where he was known as a virtuoso violinist and preceptor of music at least until 1903 (cf. <http://www.jewishencyclopedia.com>, access on 8 March 2009).

41 Lola Beeth, an outstanding Polish soprano born into a Jewish family in Cracow, is unfortunately absent from today's Polish lexicons of music and theatre. According to the contemporary accounts in the Polish press, her remarkable voice was discovered by Duchess Sapieha,

ILUSTRACJA 3. Sopranistka Lola Beeth, pochodząca z Krakowa primadonna opery wiedeńskiej w roli Małgorzaty w *Fauście* Charles'a Gounoda.

PLATE 3. Soprano Lola Beeth, a native of Cracow, and the prima donna of the Viennese opera, as Marguerite in Charles Gounod's *Faust*.



„Jeździliśmy 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

"My husband and I went to Vienna, where his music for the orchestra had magnificent sound when performed by the Philharmonic Orchestra. Slavonic choirs sang his 'Psalm', 'Chór do Wilii' [Chorus to Wilia River] and 'Chór Strzelców' [Shooters' Chorus], and the prima donna of the opera, a Pole named Lola Beeth, sang the songs of Mickiewicz, Zaleski,

radą Beethówna, ucząca się wcześniej gry na fortepianie, zaczęła kształcić się w kierunku wokalnym, m.in. w Wiedniu i w Paryżu (Antoni Sygietyński, *Koncert Loli Beeth*, „Kurier Warszawski” 1898 nr 10 (10 I), s. 5). Karierę rozpoczęła w roku 1882 sensacyjnym debiutem w berlińskiej Hofoper (wystąpiła wówczas jako Elsa w *Lohengrinie*), do której została zaangażowana. W latach 1888–1895 oraz 1898–1901 związana była z wiedeńską Hofoper, zaś w latach 1895–1896 równocześnie z zespołem Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Począwszy od połowy lat dziewięćdziesiątych występowała także gościnnie (najczęściej w partiach lirycznych i wagnerowskich) w wielu miastach europejskich. Oklaskiwano ją w Grand Opéra w Paryżu (1892, 1895), w Bazylei (1896), w Covent Garden w Londynie (1896), w operze dworskiej w Sankt Petersburgu, w Moskwie, Monte Carlo, Monachium (1897), Warszawie (1898), Lipsku, Kolonii, Rydze (1898), Pradze (gdzie w 1899 występowała w teatrze niemieckim), Zagrzebiu (1899), Hamburgu (1901), Bukareszcie i Budapeszcie. Po roku 1901, gdy poświęciła się działalności pedagogicznej, śpiewać miała jeszcze podczas koncertów i recitali.

who advised Beeth to abandon her piano lessons and to educate as a singer, which she did in Vienna and Paris. (Antoni Sygietyński, 'Koncert Loli Beeth' [Lola Beeth's concert], *Kurier Warszawski* 1898 No. 10 (10 January), p. 5). She launched her career in 1882 by making a sensational debut at the Hofoper in Berlin (as Elsa in *Lohengrin*), where she was offered employment. In the years 1888–1895 and 1898–1901 she was connected with the Hofoper in Vienna, whereas in the years 1895–1896 she sang both in Vienna and at the Metropolitan Opera House in New York. From the 1890s onwards, she made guest appearances (usually as a performer of lyrical and Wagnerian parts) in many theatres across Europe. The cities and venues where she was applauded include the Grand Opéra in Paris (1892, 1895), Basel (1896), the Covent Garden in London (1896), the Court Opera in Saint Petersburg, Moscow, Monte Carlo, Munich (1897), Warsaw (1898), Leipzig, Cologne, Riga (1898), Prague (where she appeared at the German Theatre in 1899), Zagreb (1899), Hamburg (1901), Bucharest and Budapest. After 1901, when she decided to focus on teaching, she allegedly performed occasionally during concerts and recitals.

– o której znaczeniu i doniosłości z pism trudno powziąć wyobrażenie, tyle postronnych wpływów decyduje o ferowanych wyrokach”⁴².

Muzyka baletowa z trzeciego aktu *Goplany*, składająca się wówczas z *Pochodu uroczystego*, *Krakowiaka* i *Mazura*, jest ważnym punktem programu⁴³. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” donosi, że recenzje austriackiej prasy nie były zbyt przychylne, ale tańce z nowej opery – podobnie zresztą jak i wykonane przez Lolę Beeth pieśni Żeleńskiego – pochwalono, dostrzegając w nich wyraźny rys „swojskości”⁴⁴. Najdotkliwszym zarzutem ogólnym padającym z ust wyznających ideę postępu w muzyce wiedeńskich sprawozdawców muzycznych jest oskarżenie kompozytora o konserwatyzm, hołdowanie wzorcom formalnym sprzed wielu lat, a nawet jeszcze starszym, z epoki klasyków wiedeńskich czy Glucka⁴⁵. Ocena ta, jakkolwiek mogąca być przeciw pogłosem opinii wyrażanych na temat muzyki polskiej podczas wspomnianej wiedeńskiej wystawy, zmusi wkrótce Żeleńskiego do akcentowania w wypowiedziach prasowych faktu wprowadzenia do *Goplany* „nowoczesnych” rozwiązań kompozytorskich, zwłaszcza tych stereotypowo kojarzonych z warsztatem Wagnera.

Po tej wiedeńskiej „gorzkiej pigułce” przychodzi wkrótce pocieszenie. Żeleński otrzymuje 19 marca 1893 roku za suitę baletową z *Goplany* pierwszą nagrodę na konkursie kompozytorskim Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego⁴⁶. Wręczono mu 180 rubli⁴⁷, kwotę raczej symboliczną, z którą wiąże się wszakże prestiż wynikający z faktu zasiadania w jury szanowanych warszawskich muzyków (wśród nich profesorów konserwatorium), krytyków i dziennikarzy (takich między innymi jak Adam Münchheimer, Piotr

and, as an extra, 'Łaskawa dziewczyna' [A gracious girl]; it was a very solemn occasion, but its significance and magnitude is not reflected in the published accounts as many agents on the sides decide what judgements are passed and published.”⁴²

The ballet music from Act Three of *Goplana*, which then consisted of 'Pochód uroczysty' [A solemn procession], the 'Krakowiak' and the 'Mazurka', is an important element of the programme.⁴³ The newspaper *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* informed its readers that the reviews published in the Austrian press were not favourable, but the dances – and Żeleński's songs performed by Lola Beeth – received praise for their distinctly vernacular character.⁴⁴ The most serious general accusation levelled at the composer by Viennese critics, advocating the idea of progress in art, is that his music is conservative, sticks to outdated formal patterns that were prevalent years ago, or even to earlier models dating back to the First Viennese School or Gluck.⁴⁵ Although their opinions may have been a late aftermath of the reception of Polish music presented at the above-mentioned Viennese exhibition, Żeleński will soon feel forced to underscore in interviews the use of some elements of 'modern' composition technique in *Goplana*, especially those stereotyped to be Wagnerian in character.

The setback suffered in Vienna is soon followed by consolation. On 19 March 1893, Żeleński receives the first prize for the ballet suite from *Goplana* in a competition for composers held by the Warszawskie Towarzystwo Muzyczne (Warsaw Music Society).⁴⁶ The prize itself is a token sum of 180 rubles,⁴⁷ but it is nevertheless connected with the prestige of joining a jury of respected Warsaw musicians (including teachers of the conservatory), critics and journalists (such as Adam Münchheimer, Piotr Maszyński,

42 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 14 kwietnia 1893 r., PL-WRzno 4805/I.

43 Oprócz wymienianych przez Żeleńską pieśni w programie – obok muzyki baletowej z opery *Goplana* – znalazły się także inne utwory orkiestrowe i fortepianowe: uwertura *Echa leśne* op. 41, *Polonez* op. 46 i *Gawot* ze *Suity* C-dur op. 45. Ponadto bas Grengg odśpiewał arię Halbana z opery *Konrad Wallenrod*. Zob. „Kurier Lwowski” 1893 nr 55 (24 II), s. 6; *Władysław Żeleński we Wiedniu*, „Kurier Lwowski” nr 61 (2 III), s. 3; „Das Vaterland” 1893 (25 II), s. 7; *Aus dem Concertsaal*, „Deutsches Volksblatt” 1893 (4 III), s. 2.

44 Zob. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893 nr 492 (4 III), rubryka: *Nasi artyści za granicą*, s. 101. Negatywne opinie streszcza także wzmianka w „Gazecie Lwowskiej” (1893 nr 52 (5 III), s. 3). Recenzja entuzjastyczna ukazała się za to w konkurencyjnym tytule prasowym: *Władysław Żeleński we Wiedniu*, „Kurier Lwowski” 1893 nr 61 (2 III), s. 3.

45 Dr. H.M., *Koncert Żeleńskiego*, „Gazeta Narodowa” 1893 nr 50 (2 III), s. 2; *Koncert Żeleńskiego*, „Gazeta Lwowska” 1893 nr 52 (5 III), s. 3.

46 „Kurier Lwowski” 1893 nr 82 (23 III), s. 4.

47 Był to odsetek od funduszu wieczystego ustanowionego w 1874 r. zapisem testamentowym niejakiego Józefa Kurjerowa.

42 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 14 April 1893, PL-WRzno 4805/I.

43 Apart from the songs mentioned by Żeleńska, the programme – in addition to the ballet music from *Goplana* – included also other compositions for the orchestra and for the piano: the Overture 'Echa leśne' [Forest echoes] Op. 41, *Polonaise* Op. 46, and *Gavotte* from *Suite in C major* Op. 45. Moreover, the bass singer Grengg sang Halban's aria from the opera *Konrad Wallenrod*. See *Kurier Lwowski* 1893 No. 55 (24 February), p. 6; 'Władysław Żeleński we Wiedniu' [Władysław Żeleński in Vienna], *Kurier Lwowski* No. 61 (2 March), p. 3; *Das Vaterland* 1893 (25 February), p. 7; 'Aus dem Concertsaal', *Deutsches Volksblatt* 1893 (4 March), p. 2.

44 See *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1893 No. 492 (4 March), the column 'Nasi artyści za granicą' [Our artists abroad], p. 101. A summary of negative opinions appears also in *Gazeta Lwowska* (1893 No. 52 (5 March), p. 3). On the other hand, an enthusiastic review is published by their competition: 'Władysław Żeleński we Wiedniu' [Władysław Żeleński in Vienna], *Kurier Lwowski* 1893 No. 61 (2 March), p. 3.

45 Dr. H.M., 'Koncert Żeleńskiego' [Żeleński's concert], *Gazeta Narodowa* 1893 No. 50 (2 March), p. 2; 'Koncert Żeleńskiego' [Żeleński's concert], *Gazeta Lwowska* 1893 No. 52 (5 March), p. 3.

46 *Kurier Lwowski* 1893 No. 82 (23 March), p. 4.

47 The sum was an interest on the perpetual endowment established in 1874 in a will left by a certain late Józef Kurjerow.

Maszyński, Aleksander Michałowski, Aleksander Poliński, Aleksander Rajchman, Gustaw Roguski, Stanisław Ciechomski, Jan Kleczyński i Juliusz Stattler). Ich opinia nie będzie bez znaczenia dla przyszłych losów *Goplany* na scenie Teatru Wielkiego.

W połowie kwietnia 1893 roku Wanda Żeleńska wspomina w liście do przyjaciółki, Izabeli Zbiegniewskiej: „Mąż spieszy z wykończaniem *Goplany* [...]”, żaląc się zarazem, że „[...] od pedagogicznej pracy szczupło mu czasu wolnego zostaje!”⁴⁸ W końcu października przekazuje jednak informację, że kompozytor kończy już ostatecznie pracę nad partyturą opery. Zdając Zbiegniewskiej relację z działalności krakowskiego Stowarzyszenia Nauczycielek, w którym bardzo aktywnie się udziela, Żeleńska zwierza się mimochodem:

„W dodatku ten gorączkujący warsztat kompozytorski. Ta *Goplana*, która ma być wystawioną w czasie Wystawy Lwowskiej, którą się kończy, instrumentuje, kopiuje... Której każdą nutkę się zna i kocha, ale zna się i kocha też autora... Zna się trudności, z jakimi przyjdzie mu walczyć”.⁴⁹

Instrumentacja dobiega zatem końca. Na horyzoncie pojawia się kolejna wystawa, tym razem krajowa. Kompozytor, który w tak wielkim pośpiechu cyzeluje dzieło i przygotowuje materiały nutowe dla wykonawców, musi rzeczywiście żywić głębokie przeświadczenie, że opera zostanie niebawem we Lwowie pokazana. Zbliżająca się Powszechna Wystawa Krajowa, zorganizowana dla uczczenia setnej rocznicy Insurekcji Kościuszkowskiej, przygotowywana jest z wyjątkowym rozmachem. Jej otwarcie zaplanowano na początek czerwca 1894 roku. Ma być udostępniona zwiedzającym przez cztery miesiące⁵⁰. To wielkie wydarzenie w ówczesnym życiu Lwowa i Galicji skupia też uwagę całego polskiego społeczeństwa żyjącego pod panowaniem Rosji, Prus i Austrii. Daje nie tylko możliwość prezentacji miasta i dorobku gospodarczego regionu, ale także promocji polskiej kultury i sztuki „ponad” zaborami. To właśnie wtedy pokazane zostanie monumentalne dzieło Juliusza Kossaka i Jana Styki *Panorama racławicka*. Jak należy się domyślać, także Żeleński otrzymuje zaproszenie albo przynajmniej deklarację ze strony organizatorów, że mile widziane byłoby

Aleksander Michałowski, Aleksander Poliński, Aleksander Rajchman, Gustaw Roguski, Stanisław Ciechomski, Jan Kleczyński and Juliusz Stattler). Their opinion will later influence the stage history of *Goplana* at the Teatr Wielki.

In mid-April 1893, Wanda Żeleńska writes in a letter to a friend, Izabela Zbiegniewska: 'My husband is in a hurry to finish *Goplana*...', while complaining that '... his teaching commitments leave him little time for working!'⁴⁸ In the late October, she informs her friend that the composer is about to complete the score of the opera. In her account of the activities of the Cracow Association of Women Teachers, in which she is very involved, Żeleńska confesses to the friend:

"And to top it all, that feverish rush to complete the opera. *Goplana*, intended for performance during the Lwów Exhibition, is being finished, orchestrated, and copied... A work whose every single note I know and love, but I also know and love the composer... I am aware of the struggles he is facing."⁴⁹

As can be deduced from the above letter, the orchestration is about to be finished. The prospect of another exhibition – a domestic one – is looming on the horizon. The composer who is polishing off his work and preparing score materials for performers in such a hurry must indeed have a profound conviction that the opera will soon be staged in Lwów. The upcoming Powszechna Wystawa Krajowa (General National Exhibition), organized to celebrate the centenary of the Kościuszko Uprising, is being prepared with great flourish. The event is scheduled to begin in early June 1894. It is planned that the exhibition will be open to visitors for four months.⁵⁰ As a spectacular event in the life of Lwów and the region of Galicia, the exhibition attracts the attention of the whole Polish society living under Russian, Prussian and Austrian rule. It offers an opportunity not only to showcase the city and Galicia's economic achievement, but also to promote Polish culture and art above the borders separating Poland's annexed territories. It is during this exhibition that the *Racławice Panorama*, a monumental painting by Juliusz Kossak and Jan Styka, will be displayed for the first time. It is justified to speculate that Żeleński also receives an invitation,

48 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 14 kwietnia 1893 r., op. cit.

49 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 26 października 1893 r., PL-WRzno 4805/I.

50 Zob. *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej* wydany przez Towarzystwo dla Rozwoju i Upiększenia Miasta, z planem i widokami miasta, wystawy i 18 rycinami ważniejszych budynków, Lwów 1894.

48 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 14 April 1893, op. cit.

49 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 26 October 1893, PL-WRzno 4805/I.

50 See *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej* wydany przez Towarzystwo dla Rozwoju i Upiększenia Miasta, z planem i widokami miasta, wystawy i 18 rycinami ważniejszych budynków [An illustrated guide to Lwów and the General National Exhibition Published by the Society for the Development and Adornment of the City, with a City Map, Views of the City and the Exhibition, and 18 Drawings of the Major Buildings], Lwów 1894.

TEATR MIEJSKI w KRAKOWIE.

W Poniedziałek dnia 3 Grudnia 1894 roku
odbędzie się

staraniem Tow. Muzycznego w Krakowie

KONCERT KOMPOZYTORSKI

WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO

z uprzedzonym współudziałem

Panny JÓZEFY SZLEZYGER, primadonny Opery,
Panien J. Myczkowskiej, pp. Wł. Paszkowskiego, Wł. Ma-
ławskiego, Chóru mieszanego Tow. muzycznego i Orkiestry 13 p.
pod kierownictwem kap. J. N. Huczka.

PROGRAM:

- I. Polonez na orkiestrę.
- II. a) Tęsknota za zimą, } odśpiewa p. Wł. Paszkowski z tow.
b) Dziwne dziewcze, } fortepianu.
- III. Gawot na orkiestrę.
- IV. a) Dzieje serca, } odśpiewa p. J. Szlezyger z tow.
b) Sen nocy letniej, } fortepianu.

GOPLANA

Opera w 3 aktach, słowa według J. Słowackiego, L. Germana.

OSOBY:

Goplana . . .	Panna Józefa Szlezyger.	Kostroma . . .	Pan Wł. Paszkowski.
Balladyna . . .	Panna J. Myczkowska.	Sierotka . . .	„ „ „
Wdowa . . .	„ „ „	Chochlik . . .	„ „ „
Kirke . . .	Pan Wł. Maławski.		

- a) Akt I. Wstęp. Chór nmił. Duet Sierki i Chochlika i Ballada Goplany.
- b) Akt II. Chór weselny i finał.
- c) Akt III. Wejście Grabca. Chór i muzyka baletowa.
- d) Pieśń Kostroma z chórem przy uczcie.
- e) Kwintet z chórem. Finał opery.

Początek o godzinie wpół do 8-mej.

Ceny miejsc: Łoża parterowa 7 złr. — Łoża 1-go piętra 3 złr. — Łoża 2-go piętra 2 złr. — Kresło w loży zbliżonej 2-go piętra 1 złr. 50 ct. — Fotel w pierwszych pięciu rzędach 2 złr. — Kresło pierwszorzędną w następnych czterech rzędach 1 złr. 50 ct. — Kresło drugorzędne w pięciu ostatnich rzędach 1 złr. — Kresło na parterze 50 ct. — Kresło na balkonie 1-go piętra w pierwszym rzędzie 2 złr., w następnych rzędach 1 złr. 50 ct. — Kresło na balkonie 2-go piętra w pierwszym rzędzie 1 złr. 50 ct., w następnych czterech rzędach 1 złr. — Galerya w pierwszym rzędzie 50 ct. — Galerya w następnych rzędach na wprost sceny grupa C i D 40 ct. Galerya w bocznych rzędach grupa B i E 30 ct. — Galerya do sceny przylegająca grupa A i F 20 centów.

Bilety są do nabycia w kasie Tow. Muzycznego Plac Sze-
pański L. 3, od godz. 12 do 1 i od 5 do 6, a w dzień Koncertu
jak zwykle w kasie teatralnej.

ILUSTRACJA 4. Program koncertu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego w Krakowie 3 grudnia 1894 r.

PLATE 4. The programme of Władysław Żeleński's monographic concert in Cracow on 3 December 1894.

również wystawienie jego nowej opery. Ta niepowtarzalna okazja wypromowania *Goplany* zostaje zaprzepaszczone. Ale nie zapominajmy, że przygotowanie spektaklu operowego w tak krótkim czasie wymagałoby zgodnego współdziałania wielu różnorodnych czynników od kompozytora niezależnych, przede wszystkim zdecydowanych działań samej dyrekcji teatru, będącej *de facto* siłą sprawczą scenicznego urzeczywistnienia każdego dzieła oczekującego wejścia na afisze. Wymagałoby to jednak poważnego nadwyrężenia skromnego budżetu instytucji borykającej się – co zgodnie poświadczają poświęcone temu okresowi działalności lwowskiego teatru prace historyków – z całym szeregiem problemów finansowych. W tych warunkach niełatwo było podjąć ryzykowną – bo generującą poważne koszty, a nie dającą stuprocentowej gwarancji zysków – decyzję o wprowadzeniu do repertuaru nowego, nieznanego utworu. Jak twierdzi Philipp Ther, zamiłowanie do opery nie było w polskim społeczeństwie tak ugruntowane, jak na przykład u Czechów. Zdaniem niemieckiego historyka w 1894 roku, gdy na lwowską wystawę przybywały z małych miejscowości tłumy zwiedzających, teatr przegrywał walkę z występami wędrowniej trupy cyrkowej. Tę hedonistyczną postawę odbiorców Ther zestawiał na zasadzie kontrastu z dojrzałością czeskiego społeczeństwa: trzy lata wcześniej w czasach wystawy praskiej spektakle Národního Divadla biły rekordy popularności⁵¹. W jawnej sprzeczności ze stwierdzeniami Thera pozostaje jednakże okoliczność, że sezon operowy 1893/94 trwa we Lwowie wyjątkowo długo, aż do 18 października, co Anna Wypych-Gawrońska uznaje za ewenement i wiąże właśnie z faktem otwarcia 5 czerwca Wystawy Krajowej⁵². Trudno uwierzyć, że grano by tak długo przed pustą salą.

Ostatecznie w roku 1894 lwowscy melomani usłyszą jedynie wyjątki z *Goplany*. Staje się to w trakcie koncertu kompozytorskiego, który Żeleński daje 10 października w sali tzw. Domu Narodnego prowadzonego przez lwowskich „Rusinów” (tamtejszą społeczność ukraińską) i „na ogólne żądanie” powtarza dwa dni później. Wśród wykonawców są już przyszli członkowie premierowych obsad krakowskich, lwowskich i warszawskich spektakli *Goplany*: tenor Aleksander Myszuga (1853–1922) oraz sopranistki Eugenia Strassern, Janina Korolewiczówna (1875–1955) i Irena Bohuss (1878–1926). Śpiewakom towarzyszy orkiestra i chór Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Choć zaprezentowano te same fragmenty, które dwa lata wcześniej poznała Warszawa (*Piosenkę Grabca, Romans Kirkora*, introdukcję i początek aktu pierwszego oraz muzykę baletową – tym razem

or at least an assurance from the organizers that his new opera will be a welcome addition to the programme. This unique opportunity to create publicity for *Goplana* is wasted. It must not be forgotten, however, that preparing an operatic performance within such a short time would have required smooth cooperation of various forces on which the composer had no influence; above all, it would have required some prompt action from the theatre's management, in fact the primary *spiritus movens* of every production of a new work awaiting its turn. However, it would also have seriously strained the modest budget of an institution whose struggles with a multitude of financial demands are unanimously confirmed by historians studying this period in the history of the Lwów theatre. In those circumstances, it was difficult to make a risky decision to introduce a new, previously unknown work to the repertoire, as it would have incurred serious costs without any guarantee of profit. According to Philipp Ther, in the Polish society the love of the opera was not rooted as firmly as in the case of for example the Czechs. In the Austrian historian's opinion, in 1894, when the Lwów exhibition was overcrowded with visitors from small towns and villages surrounding Lwów, the theatre lost the competition for popularity with the performances of a travelling circus troupe. The unsophisticated hedonism of Polish visitors was contrasted by Ther with the maturity of the Czech society: three years earlier, at the time of Prague exhibition, the spectacles at the Národní Divadlo enjoyed unprecedented popularity.⁵¹ In stark contrast to Ther's claims, however, the opera season of 1893/94 in Lwów was exceptionally long and lasted until 18 October, a fact which Anna Wypych-Gawrońska regards as sensational and linked to the opening of the National Exhibition on 5 June.⁵² It is hard to speculate that the performances continued for so long without an audience.

Finally, in 1894 music lovers in Lwów listened only to a selection of passages from *Goplana*. They were performed during a concert given by Żeleński on 10 October in the hall of the so-called Dom Narodny (National House) managed by the 'Ruthenians' living in Lwów (i.e. local Ukrainian community); the composer repeated the performance two days later, prompted to do so 'by general demand'. At this early stage, the set of performers already includes members of the operatic ensembles that will sing the premières of *Goplana* in Cracow, Lwów and Warsaw: tenor Aleksander Myszuga (1853–1922) and sopranos Eugenia Strassern, Janina Korolewicz (1875–1955) and Irena Bohuss (1878–1926). The singers are accompanied by the orchestra and choir of the Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne (Galician Music Society). Although the selected passages were the same as presented in Warsaw two years earlier ('The Song of Grabiec' and

⁵¹ Ther, op. cit., s. 241.

⁵² Anna Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy 1872–1918*, Kraków 1999, s. 60.

⁵¹ Ther, op. cit., p. 241.

⁵² Anna Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy 1872–1918* [The opera and operetta theatre in Lwów in the years 1872–1918], Kraków 1999, p. 60.



ILUSTRACJA 5. Sopranistka Józefa Szlezygierówna w roli Goplany.

PLATE 5. Soprano Józefa Szlezygier as Goplana.

Poloneza, Krakowiaka i Mazura), prasowi sprawozdawcy zapewniają, że opera „jest już ukończoną”⁵³. 13 października kompozytor wraz z małżonką bierze udział w „świetnym raucie” wydanym dla muzyków przez księcia Adama Sapiechę (1828–1903)⁵⁴. Koledzy muzycy wymieniają pierwsze wrażenia po wysłuchaniu fragmentów *Goplany*. Opinia, jaką trzy dni później wyraża na ten temat Stanisław Niewiadomski (1859–1936), jest w umiarkowany sposób przychylna. Na podstawie „urywków” dzieła stwierdza co prawda: „[...] okazuje się widocznie, do jakiego stopnia potrzeba całości, aby umieć we właściwy sposób ocenić znaczenie poszczególnego utworu”, ale nieco dalej dochodzi do przekonania, że „[...] omawiane ustępy potrzebują koniecznie sceny i wszystkiego, co ona z sobą przynosi [...]”, „[...] muzyka ta istotnie jest sceniczną”⁵⁵. Brzmi to niczym rekomendacją dla dyrektora opery lwowskiej.

'Kirkor's Romance', the introduction and beginning of Act One and ballet music – this time it was the Polonaise, the Krakowiak, and the Mazurka), the accounts in the press assure the readers that the opera 'is already finished'.⁵³ On 13 October, the composer and his wife participate in 'a splendid reception' given for the musicians by Prince Adam Sapieha (1828–1903).⁵⁴ During the party, acquainted musicians exchange their first impressions after listening to passages from *Goplana*. Three days later, Stanisław Niewiadomski (1859–1936) expressed an opinion that can be summed up as moderately favourable. Based on the 'scraps' of the work, he claims that '... it becomes apparent to what extent the knowledge of the whole is needed to pass an accurate judgement on a particular piece', but later reaches the conclusion that '... the passages under discussion are in urgent need of the stage and everything that goes with it...', and that '... this music is indeed suitable for the stage'.⁵⁵ His remarks sound like a recommendation to the management of the Lwów opera.

53 „Gazeta Lwowska” 1894 nr 231 (10 X), s. 3.

54 „Gazeta Lwowska” 1894 nr 235 (14 X), s. 3.

55 (n) [Stanisław Niewiadomski], *Koncert Wł. Żeleńskiego*, „Gazeta Lwowska” 1894 nr 236 (16 X), s. 3.

53 *Gazeta Lwowska* 1894 No. 231 (10 October), p. 3.

54 *Gazeta Lwowska* 1894 No. 235 (14 October), p. 3.

55 (n) [Stanisław Niewiadomski], 'Koncert Wł. Żeleńskiego' [Wł. Żeleński's concert], *Gazeta Lwowska* 1894 No. 236 (16 October), p. 3.

Następna publiczna prezentacja fragmentów *Goplany* ma miejsce 3 grudnia 1894 roku podczas kolejnego kompozytorskiego koncertu. Tym razem z muzyką nowej opery Żeleńskiego zapoznaje się po raz pierwszy Kraków. W siedzibie teatru miejskiego, gdzie odbywa się koncert, widownia wypełniona jest po brzegi. Nie tylko miejscową publicznością, ale także przybyszami ze Lwowa i z Królestwa Polskiego. Oprócz ustępów z pierwszego aktu można obecnie usłyszeć także fragmenty aktu drugiego i trzeciego: chór weselny, wkroczenie orszaku Grabca, ustęp baletowy (z aktu trzeciego?) złożony z Mazura, Walca i Marsza, scenę uczty ze śpiewem Kostryna i finał, w którym od uderzenia gromu ginie tytułowa bohaterka. W *Goplanę* wciela się Józefa Szlezzygier (1861–1947), w *Balladynę* i w *Chochlika* niejaka J. Myczkowska, w *Kirkora* i *Grabca* Włodzimierz Malawski (1871–1939), w *Kostryna* Władysław Paszkowski (1862–1937), w *Skierkę* sopranistka figurująca w sprawozdaniach pod intrygującym inicjałem „P.”. Solistom towarzyszy chór mieszany krakowskiego Towarzystwa Muzycznego i orkiestra 13 pułku piechoty pod dyрекcją kapelmistrza Jana Nepomucena Hocka (ok. 1845–po 1912). Mankamentem tej najobszerniejszej jak dotąd prezentacji opery są wykonawcy, już nie tak znakomici jak we Lwowie⁵⁶. W odczuciu sprawozdawców wręcz słabi. Mimo to Władysław Prokesch (1863–1923) notuje, że koncert kończy się wielką owacją: „Dyr[ektorowi] Żeleńskiemu wśród burzy oklasków wręczono wieńce i kwiaty, pomiędzy którymi wyróżniała się lira kwiatowa od profesorów konserwatorium”⁵⁷. Operą zainteresuje się wkrótce chór krakowskiego Towarzystwa Muzycznego, który wprowadzi do swojego repertuaru wyjątki z *Goplany*. Pół roku później będzie je wykonywał na świeżym powietrzu podczas koncertu w parku krakowskim⁵⁸.

Droga do prapremiery nie jest zatem ani łatwa, ani krótka. Osiągnięcie upragnionego celu kosztuje kompozytora oraz zaangażowaną w promocję jego twórczości małżonkę naprawdę wiele wysiłku. Bywają też chwile niechęci do usytuowanego na peryferiach Austro-Węgier Krakowa, miasta, któremu tęskniąc ciągle za swoją „wielką” Warszawą Wanda z Grabowskich Żeleńska wystawiła w prywatnym liście do przyjaciółki nader subiektywną i zapewne zbyt surową ocenę:

„Gorzko mi trochę było czytać w liście Pani o »tryumfach mego męża«. Nam by tylko o możliwość przemówienia

The next public presentation of passages from *Goplana* takes place during another monographic concert on 3 December 1894. On this occasion, music from Żeleński's new opera was heard for the first time in Cracow. The premises of the city theatre, where the concert is taking place, are filled to the brim with listeners. The audience is not only local, but includes visitors from Lwów and the so called Kingdom of Poland (under Russian rule). Apart from passages from Act One, fragments of Acts Two and Three are also performed this time: the wedding chorus, the entry of the entourage of Grabiec, a ballet passage (from Act Three?) consisting of the Mazurka, the Waltz and the March, a feasting scene with a passage sung by Kostryń and the finale, in which the title heroine is killed by lightning. The part of *Goplana* is sung by Józefa Szlezzygier (1861–1947), the parts of *Balladyna* and *Chochlik* by a singer named Myczkowska, the parts of *Kirkor* and *Grabiec* by Włodzimierz Malawski (1871–1939), the part of *Kostryń* by Władysław Paszkowski (1862–1937), and the part of *Skierka* by a soprano listed in accounts under an intriguing initial 'P.'. The soloists are accompanied by a mixed choir of the Cracow Towarzystwo Muzyczne (Music Society) and the orchestra of the 13th infantry regiment, conducted by *Kapellmeister* Jan Nepomucen Hock (b. around 1845–d. after 1912). A major drawback of this as yet most extensive presentation of the opera are the performers, definitely inferior to their Lwów counterparts.⁵⁶ The reporters go as far as to call their performance poor. Despite these shortcomings, Władysław Prokesch (1863–1923) noted down that the concert ended with a great applause from the audience: 'Amidst a storm of applause, Director Żeleński was handed wreaths and flowers; an outstanding gift among them was a lyre made of flowers, presented by teachers of the conservatory'.⁵⁷ Shortly afterwards, the opera attracts interest of the choir of the Towarzystwo Muzyczne in Cracow, which introduces passages from *Goplana* to its repertoire. Six months later, the choir will perform them during an open-air concert in the city park.⁵⁸

As can be seen, the road to the first opening night is by no means short and easy. Reaching this desired objective costs the composer and his wife involved in promoting his work an enormous effort. Occasionally, they succumb to the feelings of aversion to Cracow, then a city situated in the periphery of the Austro-Hungarian Empire. Still yearning after the 'great' Warsaw of her youth, Wanda Żeleńska née Grabowska passed a strongly subjective, and probably too harsh, judgement on Cracow in a private letter to a friend:

"It gives me a feeling of bitterness to read in your letter about 'my husband's triumphs'. We only asked for a possibility of

⁵⁶ Zob. „Czas” 1894 nr 275 (2 XII), s. 3; *Koncert kompozytorski Żeleńskiego*, „Czas” 1894 nr 277 (5 XII), s. 3.

⁵⁷ Władysław Pr[okesh], *Koncert kompozytorski Wł. Żeleńskiego*, „Nowa Reforma” 1894 nr 277 (5 XII), s. 3.

⁵⁸ „Nowa Reforma” 1895 nr 129 (7 VI), s. 2.

⁵⁶ See *Czas* 1894 No. 275 (2 December), p. 3; 'Koncert kompozytorski Żeleńskiego' [Żeleński's monographic concert], *Czas* 1894 No. 277 (5 December), p. 3.

⁵⁷ Władysław Pr[okesh], 'Koncert kompozytorski Wł. Żeleńskiego' [Żeleński's concert], *Nowa Reforma* 1894 No. 277 (5 December), p. 3.

⁵⁸ *Nowa Reforma* 1895 No. 129 (7 June), p. 2.

chodziło. [...]. Ależ tu sił nie ma żadnych – ani orkiestry, ani opery, ani chórów... Robi się taki b a l i c z e k n a m a ł y s t o l i c z e k z rzeczy, która powinna być podana na stole dużym... , daje się słabe pojęcie tego, co warte poznania, więc zadowolenie autora, może być tylko względne, mimo oklasków i kwiatów. [...] Trzeba by się oderwać, wypłynąć na szersze morze [...], a nie można”⁵⁹.

Co prawda prasa ciągle o operę Żeleńskiego się dopomina: „A *Goplana* Żeleńskiego? [...] należałoby pomyśleć o niej – wszak przed dziełem naszego kompozytora powinny wszystkie inne projekta ustąpić”⁶⁰. Odnosi to pewien skutek – pierwszym oficjalnym krokiem w kierunku premiery jest objaw życzliwości ze strony galicyjskiego Komitetu dla Nadzoru Sceny Polskiej, który w lutym 1895 roku „uchwalił polecić dyrekcji [teatru lwowskiego] do wystawienia jako najbliższą nowość operową *Goplanę* Żeleńskiego”⁶¹. Mimo to dopiero w październiku dzienniki podają informację, że „W tegorocznym sezonie operowym we Lwowie przygotowują się dwie nowości. Jedną z nich *Prodaná nevěsta* Smetany; drugą świeżo dopiero ukończona opera polska *Goplana*. Artyści mają niebawem rozpocząć studia swoich ról”⁶². W listopadzie prasa donosi, że próby pod kierunkiem Henryka Jareckiego już się odbywają, a opera zostanie wystawiona na inaugurację sezonu. Rolę tytułową ma objąć Marta Thorsen Jankowska (ok. 1860–po 1895), obiecująca wokalistka, świeżo po sukcesach w Operze Królewskiej w Berlinie⁶³. Zarówno podana data pierwszego przedstawienia, jak i nazwisko odtwórczyni koloraturowej partii *Goplany* będą jeszcze ulegać zmianie. Na początku stycznia 1896 roku Wanda Żeleńska zwierza się przyjaciółce:

„Jesteśmy w przededniu przedstawienia *Goplany* we Lwowie – uroczysta chwila gorączkuje nas po trosze. Nie wiadomo, czy improwizowana opera małego miasta sprostą zadaniu. Zdaje się jednak, że głosy będą niezłe, a to znacznie ułatwi rzecz całą. Gdy się przez lata długie żyło jedną myślą i wcieliło ideały w dzieło fantastyczno-ludowe, nic dziwnego, że urzeczywistnienie marzenia budzi obawy i niepokój”⁶⁴.

addressing the audience. ... But no facilities are available here – neither an orchestra, nor an opera house, nor any choirs. What is done here is like throwing a party at a c o f f e e t a b l e and serving a dish that deserves to be served at a huge table. It gives only a meagre impression of what is worthy of being shown, so the author's satisfaction has to be limited, in spite of the applause and the flowers. ... One should set sail onto a huge expanse of water ... but it is impossible.”⁵⁹

On the other hand, the press insists on seeing Żeleński's opera performed: 'And how about Żeleński's *Goplana*? ... It should be considered for performance – a work of our composer should obviously have precedence over other projects'.⁶⁰ Their persistence is to some extent successful: the first official step towards the premiere is a favourable move made by the Committee for the Supervision of the Polish Stage in Galicia. In February 1895, the Committee 'made a resolution to recommend the management [of the Lwów theatre] to produce Żeleński's new opera *Goplana* as the next premiere'.⁶¹ In spite of the recommendation, it is not until October that the newspapers announce the following: 'Two new productions are in preparation for this operatic season in Lwów. One of them is *The Bartered Bride* by Smetana; the other is the recently written Polish opera *Goplana*. The artists are about to start preparing their parts'.⁶² In November, the press reports that the rehearsals under the direction of Henryk Jarecki are in progress and a performance of the opera is planned for the inauguration of the season. The title part is to be given to Marta Thorsen Jankowska (b. around 1860 – d. after 1895), a promising singer, shortly after her success at the Royal Opera in Berlin.⁶³ Both the announced date of the first performance and the name of *Goplana*'s coloratura soprano part are yet to change. At the beginning of January 1896, Wanda Żeleńska confesses to a friend:

"The day of the first performance of *Goplana* in Lwów is soon to come – anticipating the solemn moment is giving us a slight fever. We cannot tell whether the haphazard operatic ensemble of a small town will rise to the challenge. It appears, however, that the voices will be good, which makes the whole thing much easier. As we have focused our lives on this idea for years, and have given our ideals a form of a folk-fantasy work, it is no wonder that we feel apprehension and anxiety as our dream is about to come true.”⁶⁴

59 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 17 stycznia 1895 r., PL-WRzno 4805/I (podkr. Wanda Żeleńska, dalej WŻ).

60 (n) [Stanisław Niewiadomski], *Opera*, „Gazeta Lwowska” 1895 nr 13 (17 I), s. 4.

61 „Kurier Lwowski” 1895 nr 54 (23 II), s. 4.

62 „Kurier Lwowski” 1895 nr 282 (11 X), s. 4.

63 „Gazeta Lwowska” 1895 nr 263 (15 XI), s. 4; „Kurier Lwowski” 1895 nr 325 (23 XI), s. 4. Zob. również: H-mol, *Leopoliana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 47 (23 XI), s. 560.

64 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 8 stycznia 1896 r., PL-WRzno 4805/I.

59 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 17 January 1895, PL-WRzno 4805/I (highlighted by Wanda Żeleńska, henceforth WŻ).

60 (n) [Stanisław Niewiadomski], 'Opera', *Gazeta Lwowska* 1895 No. 13 (17 January), p. 4.

61 *Kurier Lwowski* 1895 No. 54 (23 February), p. 4.

62 *Kurier Lwowski* 1895 No. 282 (11 October), p. 4.

63 *Gazeta Lwowska* 1895 No. 263 (15 November), p. 4; *Kurier Lwowski* 1895 No. 325 (23 November), p. 4. See also H-mol, 'Leopoliana', *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1895 No. 47 (23 November), p. 560.

64 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 8 January 1896, PL-WRzno 4805/I.

Troska o skompletowanie odpowiedniej obsady spędza kompozytorowi sen z powiek. Jak to w teatrze bywa, sprawy z tym związane są w ciągłym ruchu i niemal do dnia premiery nie można mieć w tym względzie stuprocentowej pewności. W połowie stycznia 1896 roku prasa informuje, że partia Balladyny zostanie powierzona świeżo zaangażowanej do lwowskiej opery mezzosopranistce – znanej już ze świetnych występów w Warszawie – Aleksandrze Dąbrowskiej (ok. 1860–po 1905). To właśnie ona odśpiewa ją w dniu prapremiery⁶⁵. Wbrew nadziejom Pani Wandy w maju pojawia się wiadomość, że lwowska trupa wystawi *Goplana* dopiero podczas wakacji, w trakcie swoich letnich występów (tzw. „sezonu operowego”) w teatrze krakowskim⁶⁶. I tym razem Żeleńscy mogą żywić uzasadnione obawy, czy opera rzeczywiście na scenę wejdzie. Tym bardziej, że od 10 czerwca do 15 sierpnia lwowska trupa chce pokazać w Krakowie blisko dwadzieścia dzieł operowych, poczynając od Rossiniego, Meyerbeera, Gounoda i Verdiego, aż po modne werystów.

GOPLANA NA SCENIE

KRAKOWSKA PRAPREMIERA

Latem 1896 roku Żeleński odlicza już tygodnie dzielące go od prapremierowego spektaklu. Niespokojny przebieg tych dni, wpływających w atmosferze nieporozumień z dyrekcją lwowskiej opery i przynoszących pasmo zakulisowych spięć między tą ostatnią a śpiewakami, dobrze oddaje list Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 6 lipca (notabene w tym samym dniu prasa publikuje obsadę prapremierowego spektaklu i podaje wyznaczoną datę⁶⁷):

„Co się z Szanownym Panem dzieje i gdzie go szukać należy? Nie będąc z natury zazdrosną, gdy wspomnę, że Wy wypoczywacie gdzieś wśród zieleni, a mój biedny mąż w takich opałach tu siedzi i przez takie przechodzi wrażenia, i że tak s a m o t n y wśród tej całej akcji, to mi się serce ściska. Wczoraj dopiero był u nas Bandrowski (Heller nie był ani razu, poprzestawać trzeba było na przypad-

The concern about completing a set of sufficiently skilled performers gives the composer sleepless nights. As it usually happens in theatres, the planned cast is a constantly spinning wheel of names and one cannot have absolute certainty almost until the day of the première. In mid-January 1896, it is reported in the press that the part of Balladyna will be given to Aleksandra Dąbrowska (b. around 1860 – d. after 1905), a mezzosoprano recently employed by the Lwów opera, who has already gained some renown through brilliant performances in Warsaw and who – unlike Jankowska before her – will rise to the challenge. She is to sing the part during the first-ever performance of the opera.⁶⁵ Contrary to Wanda Żeleńska's hopes, in May it turns out that the Lwów ensemble will not perform *Goplana* until the summer holiday, during its summer round of performances (the so-called 'operatic season') at the Cracow theatre.⁶⁶ Like before, the Żeleńskis can feel well-founded uncertainty whether the opera will eventually appear on stage. Their fears are all the more justified, because from 10 June to 15 August the Lwów operatic ensemble is planning to show in Cracow almost twenty operas by composers ranging from Rossini, Meyerbeer, Gounod and Verdi to the fashionable representatives of the verismo.

GOPLANA ON STAGE

THE FIRST PERFORMANCE IN CRACOW

In the summer of 1896, Żeleński is already counting down the weeks remaining to the first-ever performance of his opera. The turbulent atmosphere of this period, marred by minor squabbles with the directors of the Lwów opera and a sequence of backstage conflicts between the directors and the singers, is rendered perfectly in Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 6 July (incidentally, on the same day the cast and the date of the first performance are published in the press⁶⁷):

"What is happening with you, Mr German, and where can we find you? Although jealousy is not part of my nature, I feel pangs in the heart when I think that you are resting in the lap of greenery, while my poor husband is so beset by troubles here, and is going through such emotions, so l o n e l y amidst all that is going on. It was not until yesterday that Bandrowski visited us (Heller has not come to

65 „Gazeta Lwowska” 1896 nr 11 (16 I), s. 3.

66 „Gazeta Lwowska” nr 109 (12 V), s. 4; „Kurier Warszawski” 1896 nr 128 (9 V), s. 6.

67 „Dziennik Polski” 1896 nr 186 (6 VII), s. 2. Gazeta informuje, że prapremiera ma się rzekomo odbyć 20 lipca, Wanda Żeleńska podaje datę prawidłową 23 lipca.

65 *Gazeta Lwowska* 1896 No. 11 (16 January), p. 3.

66 *Gazeta Lwowska* No. 109 (12 May), p. 4; *Kurier Warszawski* 1896 No. 128 (9 May), p. 6.

67 *Dziennik Polski* 1896 No. 186 (6 July), p. 2. The newspaper informs that the première is allegedly scheduled on 20 July, the date given by Wanda Żeleńska, 23 July, is correct.

kowym spotkaniu za kulisami)⁶⁸. O tym unikaniu rozmowy ścisłej różni różnie mniemali, byli i tacy, którzy śmieli powątpiewać o intencji dania *Goplany* w tym sezonie... Obecnie karta się odwróciła na lepsze, obiecują ślicznie wystawić tu, a c u d o w n i e we Lwowie w styczniu. Myszuga⁶⁹ wciąż niby miał być Grabcem, a wiemy że do Szczawnicy na kurację wyjechał. Dopiero teraz z Almą układ udało się zrobić, bo był z Berlinem związany⁷⁰. Niech Pan sobie wystawi, że Korolewiczówna dotąd nie ma, podobno jej posłali jednak rolę i uczy się⁷¹. Dyrekcja nie lubi Dąbrowskiej, chciała się jej nawet pozbyć, pod pretekstem że kasy nie robi etc., a głównie dlatego że Kruszelnicka ma ochotę objąć partię *Balladyny*⁷². Mogli byli ją angażować dawno – a tak, przeciągali targi, teraz za późno tę odsyłać... Choć to uroczą artystką i doskonałą śpiewaczką. Te fakciki wystarczą, by Panu dać pojęcie o naszych przejściach. Wzdychamy tu prawdziwie do przybycia Pana, a to dwunastego dopiero nastąpi. *Goplanę* chcą dawać dwudziestego trzeciego. Im prędzej Pan przyjedzie, tym większa radość, bo o ile mąż próby wciąż odbywa, Szanowny Pan nad reżyserią musi czuwać⁷³.

German przyjeżdża ze Lwowa do Krakowa dopiero tydzień później. Odpowiadając na otrzymane powiadomienie o jego przybyciu, Żeleńska pisze 14 lipca:

„Witamy Szanownego Pana z radością. Mąż mój wieczorem wpadnie na *Żydówkę*. Czy Pan będzie w teatrze? Arkłowa⁷⁴ przepyszna artystka. Jutro próba drugiego aktu w teatrze o dziesiątej rano (z orkiestrą).

see us even once, we had to be content with meeting him incidentally in the backstage area).⁶⁸ Various people have commented differently on the directors' unwillingness to discuss the subject, some of them have even questioned their intention of staging *Goplana* this season. At present, the fortune has turned in our favour and we have been promised a lovely performance here and a m i r a c u l o u s one in Lwów in January. Although Myszuga⁶⁹ is allegedly scheduled to play the part of Grabiec, we know that he left for Szczawnica to improve his health. It was only recently that Alma agreed to be taken on board, because he had his commitments in Berlin.⁷⁰ Imagine that Korolewicz is still not here, but they say that the part has been sent to her and she is learning it.⁷¹ The directors dislike Dąbrowska, they even wanted to get rid of her on the pretext that she will not attract audiences, the real reason being that Kruszelnicka would like to be given the part of *Balladyna*.⁷² The management could have employed her long ago instead of prolonging the negotiations, and now it is too late to send Dąbrowska away. However, she is a lovely artist and an excellent singer. These selected facts are enough to give you an idea of what we are going through. We cannot wait to see you arrive here, and it is not going to happen until the 12th. *Goplana* is scheduled to be performed on the 23rd. The sooner you come, the better, because while my husband is busy doing rehearsals, you need to take care of directing the performance.”⁷³

German does not arrive in Cracow from Lwów until a week later. Responding to the notice of his arrival, Żeleńska writes on 14 July:

"We are overjoyed to welcome you, Mr German. In the evening, my husband will drop in at the theatre to see *The Jewess*. Will you be coming to the theatre? Arkel is a magnificent artist.⁷⁴ Act Two will be rehearsed at the theatre tomorrow

68 Juliusz Bandrowski (1855–1919) i Ludwik Heller (1865–1926) – dyrektorzy opery lwowskiej.

69 Pomimo zapowiedzi pojawiających się w prasie Myszuga w Krakowie nie wystąpił. Był odtwórcą postaci Kirkora w czasie premiery lwowskiej i warszawskiej.

70 Marian Alma (1860–1945), tenor, występował na scenach polskich, austriackich i niemieckich. W Krakowie śpiewał partię Grabca.

71 Korolewiczówna podczas prapremiery krakowskiej nie wystąpiła, choć wcześniej zapowiadano jej udział. We Lwowie powierzono jej partię Aliny. W 1898 r. w Warszawie wcieliła się w Goplanę.

72 Salomea Kruszelnicka (1873–1952), sopran dramatyczny. W Krakowie wcieliła się w postać Aliny. Od jesieni 1898 r. śpiewała w Warszawie partię *Balladyny*.

73 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 6 lipca 1896 r., PL-WRzno 6414/I (podkr. WŻ).

74 Teresa Arkel (z d. Blumenfeld, ok. 1861–1929), sopran, w roku 1885 kreowała partię Aldony w operze Żeleńskiego *Konrad Wallenrod*, w latach 1884–1886 i 1894–1896 związana ze sceną Národního Divadla w Pradze, występowała na wielu scenach europejskich i w Ameryce Południowej, odwiedzała sceny polskie z gościnnymi występami.

68 Juliusz Bandrowski (1855–1919) and Ludwik Heller (1865–1926) were directors of the Lwów opera.

69 Contrary to announcements in the press, Myszuga did not appear in Cracow. He sang Kirkor's part during premiere performances in Lwów and in Warsaw.

70 Marian Alma (1860–1945), tenor. He made stage appearances in Poland, Austria and Germany. In Cracow he sang the part of Grabiec.

71 Korolewicz did not appear in the Cracow premiere (contrary to earlier announcements). In Lwów, she was given the part of Alina. In 1898, she performed the part of *Goplana* in Warsaw.

72 Salomea Kruszelnicka (1873–1952), dramatic soprano. In Cracow she performed the part of Alina. From the autumn of 1898 onwards, she sang the part of *Balladyna* in Warsaw.

73 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 6 July 1896, PL-WRzno 6414/I (highlighted passages by WŻ).

74 Teresa Arkel (née Blumenfeld, around 1861–1929), soprano. In 1885, she performed the part of Aldona in Żeleński's opera *Konrad Wallenrod*, in the years 1884–6 and 1894–6 she was connected with the Národní Divadlo in Prague; appeared in many opera houses across Europe and in South America, and made guest appearances in Poland.

ILUSTRACJA 6. Sopranistka Salomea Kruszelnicka w roli Balladyny.

PLATE 6. Soprano Salomea Kruszelnicka as Balladyna.



Ostatnia nowina, że zamiast Sienkiewicza⁷⁵ Kirkora śpiewa Florjański⁷⁶, co będzie na korzyść *Goplany*. Posprzeczali się z Dyrekcją o występy w *Żydówce*, gdyż partię księcia Leopolda oddano Jarońskiemu⁷⁷. Reszta za widzeniem”⁷⁸.

at 10 a.m. (with the orchestra). The last news is that the part of Kirkor will not be performed by Sienkiewicz,⁷⁵ but by Florjański,⁷⁶ which will turn out to the advantage of the performance. They fell out with the management over appearances in *The Jewess*, because the part of Prince Leopold was given to Jaroński.⁷⁷ Will tell you more when we meet.”⁷⁸

75 Stanisław Sienkiewicz (1877–1908, pseudonim Roland), tenor, w 1896 występował na scenie lwowskiej, od stycznia 1897 zaangażowany do opery warszawskiej.

76 Władysław Florjański (1854–1911), tenor, w 1885 r. kreował partię tytułową w operze Żeleńskiego *Konrad Wallenrod*, w latach 1886–1897 związany z Národním Divadlem, od 1898 zaangażowany do opery warszawskiej.

77 Stanisław Jaroński (1863–1916), tenor, związany ze sceną lwowską w latach 1896–1906.

78 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z [14 lipca 1896 r.] (datowanie na podstawie treści Grzegorz Zieziula [dalej GZ]), PL-WRzno 6414/I.

75 Stanisław Sienkiewicz (1877–1908, alias Roland), tenor. In 1896, he performed at the Lwów opera house; from January 1897 onwards he was employed at the Warsaw opera.

76 Władysław Florjański (1854–1911), tenor. In 1885, he performed the title part in Żeleński's opera *Konrad Wallenrod*. In the years 1886–1887, he was connected with the Národní Divadlo theatre in Prague. From 1898 he was employed at the Warsaw opera house.

77 Stanisław Jaroński (1863–1916), tenor connected with the Lwów opera house in the years 1896–1906.

78 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of [14 July 1896] (dated on the basis of content by Grzegorz Zieziula [henceforth GZ]), PL-WRzno 6414/I.

Do ostatniej chwili dają zatem znać o sobie jakże typowe dla środowisk muzycznych i teatralnych zakulisowe przepychanki skutkujące niepewnością co do składu zespołu wykonawców. Koniec końców Florjański nie wystąpi jako Kirkor – dyrekcja lwowskiej trupy operowej ściągnęła go przecież nie dla opery Żeleńskiego, a w celu powierzenia mu tytułowej roli w *Lohengrinie* (staje się godnym partnerem fenomenalnej Teresy Arkel, która śpiewa Elzę) oraz głównych partii w werystycznych jednoaktówkach Mascagniego i Leoncavalla (*Cavalleria rusticana* i *Pagliacci*, gdzie również występował z Arklową). Sienkiewicz utrzymuje zatem swoją partię. Dzień przed wystawieniem *Goplany* prasa podsyca ciekawość publiczności:

„Przygotowania do nowej opery [...] postępują różnie. Codziennie odbywają się próby zbiorowe pod wskazówkami [!] kompozytora i całość pięknego utworu coraz wyraźniej występuje na jaw. Artyści okazują rosnący zapał do swoich partii i szczerą chęć, aby rzecz powiodła się jak najlepiej. Na pierwsze przedstawienie już niemal wszystkie miejsca są rozebrane. Codziennie nadchodzą, zwłaszcza z prowincji, zamówienia na przedstawienia dalsze”⁷⁹.

W dniu prapremiery „Czas” publikuje dotyczący *Goplany* obszerny komentarz autorstwa kompozytora i librecisty (do jego szczegółów jeszcze powrócimy)⁸⁰. Prapremiera odbywa się nieco później, niż wskazywały ostatnie zapowiedzi prasowe, we czwartek 23 lipca. Jej wspomnienie spisane po latach przez naocznego świadka, Teofila Trzcieskiego (1878–1952), wnosi niewiele nowych szczegółów do tego, czego możemy się dowiedzieć na podstawie relacji prasowych. Rzecz jasna Trzcieski nie mija się z prawdą, gdy pisze, że scena krakowska miała swoje ograniczenia:

„Stronę dekoracyjną skombinowano oczywiście z gotowych zasobów teatru krakowskiego. Domalowanie kilku przystawek do aktu pierwszego pozwalało już reklamować w komunikatach, że świat roślinny nad jeziorem będzie czarodziejsko pomyślany. Reżyserował, czyli – w owoczesnym rozumieniu – ustalił pewien ład pośród występujących na scenie, świeżo kreowany dyrektor Ludwik Heller, jeszcze przed kilku miesiącami urzędnik c.k. Dyrekcji Kolei Państwowych w Krakowie. Ciekawa to postać. Absolutne mierzenie sił na zamiary, pomysłowość i inicjatywa nieograniczone i bezustannie płodne [...]”⁸¹.

As we can see, backstage rivalry that is so characteristic of musicians and people of the theatre continues until the last moments before the show, causing uncertainty as to the final set of performers. Eventually, it turns out that Florjański will not appear as Kirkor – after all, the management of the Lwów ensemble did not hire him for an appearance in Żeleński's opera, but with a view to giving him the title role in *Lohengrin* (where he will become a worthy partner of the phenomenal Teresa Arkel singing the part of Elsa) and the leading parts in the verismo one-act operas by Mascagni and Leoncavallo (*Cavalleria rusticana* and *Pagliacci*, in which he also partnered Teresa Arkel). As a result, Sienkiewicz remains the final choice for the part. On the eve of the performance, the press is drumming up the interest of the audience:

“The preparations for the première of the new opera ... are continuing at a resolute pace. Every evening, group rehearsals take place under the guidance [!] of the composer and the entire form of the beautiful work is taking on a clear shape. The artists display growing eagerness to sing their parts and an earnest desire for the performance to succeed. Nearly all tickets for the first evening have been sold out. Every day, requests arrive to reserve seats for subsequent performances, especially from provincial towns and villages.”⁷⁹

On the day of the first performance, the *Czas* newspaper publishes a vast commentary on *Goplana* by the composer and the librettist (its details will be discussed later).⁸⁰ The spectacle takes place on Thursday 23 July, slightly later than the most recent press announcements suggested. The memories of that evening, written down many years later by an eyewitness, Teofil Trzcieski (1878–1952), do not add much to the preserved newspaper accounts. Of course, Trzcieski is correct when he writes about the limitations of the Cracow theatre:

“The decorations had of course been fudged together from the available resources of the Cracow theatre. Painting several additions to the scenery of Act One served as a pretext to promise in advertisements that the greenery at the lake will have a magical quality. The director, whose function – in accordance with the then current understanding of the term – was to impose some order among the artists appearing on stage, was the recently appointed manager of the theatre, Ludwik Heller, only several months after he had quit the position of an official at the Imperial Royal State Railways in Cracow. An interesting figure. The whole enterprise was like a coat bigger than the cloth, serendipity and initiative knew no bounds and were infinitely fertile...”⁸¹

⁷⁹ „Czas” 1896 nr 166 (22 VII), s. 2.

⁸⁰ T. [Tomkowicz], „*Goplana*” (komentarz własnych jej twórców), s. 2.

⁸¹ Teofil Trzcieski, *Prapremiera „Goplany” Władysława Żeleńskiego (trochę historii i wspomnień)*, w tegoż: *O muzyce i teatrze*, wybór i wstęp Alfred Woycicki, Warszawa 1968, s. 166–171.

⁷⁹ *Czas* 1896 No. 166 (22 July), p. 2.

⁸⁰ T. [Tomkowicz], „*Goplana*” (komentarz własnych jej twórców), p. 2.

⁸¹ Teofil Trzcieski, „Prapremiera „*Goplany*” Władysława Żeleńskiego (trochę historii i wspomnień)” [The opening night of Władysław Żeleński's *Goplana* (accounts and memories)], in idem: *O muzyce i teatrze* [About music and theatre], selection and introduction by Alfred Woycicki, Warszawa 1968, pp. 166–171.

Wszystkie te oszczędności wynikają z trudnej sytuacji finansowej lwowskiej antrepryzy teatralnej, której dyrektorem Heller z Bandrowskim objęli począwszy od kwietnia i z marszu zabrali się do pracy. Nowi dyrektorzy nadrabiają miną, ale nie rezygnują z realizacji ambitnych planów w dziale operowym: kompletują orkiestrę, chóry i zespół solistów, przygotowują premiery (na początek, oprócz *Goplany*, wystawiają *Powrót taty* Jareckiego, *Sprzedaną narzeczoną* Smetany oraz *Jasia i Małgosię* Humperdincka, sięgną też po *Livię Quintillę* Noskowskiego oraz Wagnerowskiego *Lohengrina* i *Tannhäusera*). Sezon operowy w Krakowie skończy się niedoborem 7760 złotych reńskich. Na początku 1897 roku dyrektorzy opery wniosą do Sejmu Krajowego petycję o podwyższenie subwencji teatralnej⁸².

Mimo tych widocznych gołym okiem niedostatków, wykonana „z nielicznym chórem i niekompletną orkiestrą”⁸³ *Goplana* jest przyjęta na premierze niesłychanie gorąco. W prasie podaje się sprzeczne informacje na temat pojawienia się w trakcie krakowskiego spektaklu, przewidzianego w akcie trzecim, baletowego *divertissement*. Co prawda dwa dni przed premierą gazety donoszą: „Podobno dyrekcja ma zamiar zaangażować panią Rutkowską do *Goplany*, która w trzecim akcie baletem urozmaiconą będzie”⁸⁴. Ale w dniu premiery nie pozostawia się już złudzeń: „z powodu trudności scenicznych odpadnie balet sceny piątej aktu trzeciego”⁸⁵. Potwierdzając ten fakt w swojej popremierowej recenzji, Zygmunt Noskowski rozgrzesza dyrektora teatru „[...] trudno jest wymagać, aby teatr prywatny miał balet. Zabawka to zbyt kosztowna dla przedsiębiorstwa tego rodzaju”⁸⁶. Późniejsze wzmianki prasowe zdają się sugerować, że balet wprowadzono jednak w trakcie kolejnych krakowskich przedstawień⁸⁷. Tym niemniej Noskowski jeszcze dwa lata później będzie twierdził, że baletu w Krakowie nie było⁸⁸.

The cost-cutting measures are a result of the difficult financial situation of the theatrical establishment in Lwów, which has been managed by Heller and Bandrowski since April. The new directors immediately got down to their task. They are putting on brave faces, but refuse to abandon the ambitious plans for the opera: an orchestra, choirs and a group of soloists are assembled, premières are soon under preparation. Apart from *Goplana*, the first opening nights included *Powrót taty* [The Father's Return] by Jarecki, *Prodaná nevěsta* [The Bartered Bride] by Smetana, *Hänsel und Gretel* by Humperdinck; later, they will also produce Noskowski's *Livia Quintilla* and Wagner's *Lohengrin* and *Tannhäuser*. The opera season was closed with a deficit of 7,760 Austro-Hungarian gulden. At the beginning of 1897, the directors will petition the Diet of Galicia and Lodomeria with a request to raise the subsidy for the theatre.⁸²

Despite those evident shortcomings, the performance of *Goplana*, accompanied by 'a small choir and an incomplete orchestra',⁸³ received a very warm reception on the day of the première. Newspapers publish contradictory information about the inclusion of a ballet *divertissement*, originally intended for Act Three, in the Cracow performance. On the one hand, two days before the première the newspapers announce: 'The management allegedly intends to hire Mrs Rutkowska for the *Goplana* performance, in whose third act a ballet will be performed to add variety'.⁸⁴ But on the day of the spectacle, the hopes are shattered: 'because of organizational difficulties, ballet will be omitted from Scene 5 of Act Three'.⁸⁵ While confirming the absence of the ballet in his post-première review, Zygmunt Noskowski adds that the management must be excused: '... we should not expect a private theatre to have a ballet troupe. It is a toy too costly for this type of enterprise'.⁸⁶ Accounts published later in the press suggest, however, that ballet passages were introduced to subsequent performances in Cracow.⁸⁷ Contrary to them, Noskowski will maintain two years later that ballet was never included in the Cracow performances.⁸⁸

82 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 29 (7 II), s. 3.

83 Tak zapamiętał krakowską prapremierę Zygmunt Noskowski. Zob. tenże, „*Goplana*”, „*Wiek*” 1898 nr 6 (11 I), s. 3.

84 „*Nowa Reforma*” 1896 nr 165 (21 VII), s. 2.

85 T. [Tomkowicz], „*Goplana*” (komentarz własnych jej twórców), s. 2.

86 Zygmunt Noskowski, „*Goplana*”, „*Nowa Reforma*” 1896 nr 169 (25 VII), s. 1–2. Fakt opuszczenia baletu podczas prapremiery potwierdzają także Stanisław Tomkowicz i Felicjan Szopski. Zob. T. [Tomkowicz], „*Goplana*” (komentarz własnych jej twórców), s. 2.; Felicjan Szopski, „*Goplana*”, „*Czas*” 1896 nr 171 (28 VII), s. 2.

87 „*Národní listy*” 1896 nr 216 (7 VIII), s. 5: „[...] Nadmíru líbily se balety opery, v nichž použil autor namnoze lidových tanců”. O wprowadzeniu baletu do krakowskich spektakli pisała również Wypych-Gawrońska (taż, *Literatura w operze*, s. 95).

88 Zygmunt Noskowski, „*Goplana*” w Warszawie (dokończenie), „*Czas*” 1898 nr 13 (18 I), s. 1.

82 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 29 (7 February), p. 3.

83 This is how the première in Cracow was remembered by Zygmunt Noskowski. See idem, '*Goplana*', *Wiek* 1898 No. 6 (11 January), p. 3.

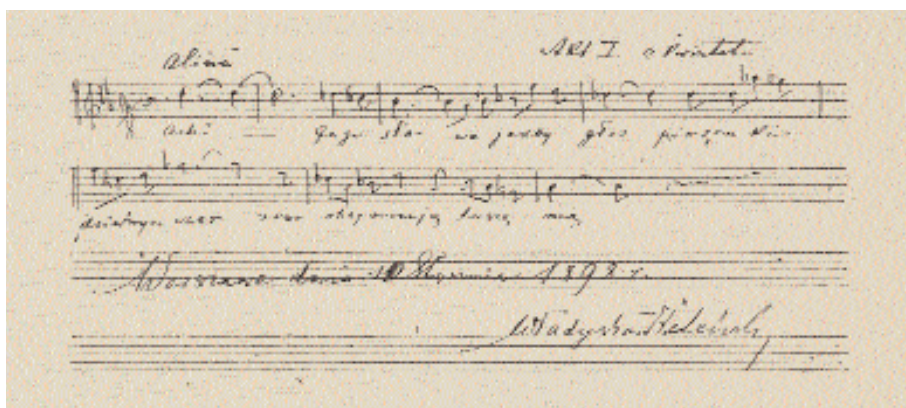
84 *Nowa Reforma* 1896 No. 165 (21 July), p. 2.

85 T. [Tomkowicz], '*Goplana* (komentarz własnych jej twórców)', p. 2.

86 Zygmunt Noskowski, '*Goplana*', *Nowa Reforma* 1896 No. 169 (25 July), pp. 1–2. The fact that the ballet passage was omitted is also confirmed by Stanisław Tomkowicz and Felicjan Szopski. See T. [Tomkowicz], '*Goplana* (komentarz własnych jej twórców)', p. 2.; Felicjan Szopski, '*Goplana*', *Czas* 1896 No. 171 (28 July), p. 2.

87 *Národní listy* 1896 No. 216 (7 August), p. 5: '...Nadmíru líbily se balety opery, v nichž použil autor namnoze lidových tanců'. The practice of introducing ballet to spectacles in Cracow was also discussed by Wypych-Gawrońska (eadem, *Literatura w operze*, p. 95).

88 Zygmunt Noskowski, '*Goplana* w Warszawie (dokończenie)' [*Goplana* in Warsaw (continued)], *Czas* 1898 No. 13 (18 January), p. 1.



ILUSTRACJA 7. Autograf Żeleńskiego z *Goplany* (partia Aliny z kwintetu z chórem z I aktu).

PLATE 7. Władysław Żeleński's autograph of *Goplana* (Alina's part from the quintet with chorus from Act One).

Najmocniejszą stroną prapremierowego wieczoru jest dobra obsada (choć niezawierająca zatrudnionych na gościnne występy gwiazd, takich jak Arkłowa i Florjański). Jako Goplana na scenie pojawia się Jadwiga Camillowa (1867–ok. 1914), jako Balladyna Aleksandra Dąbrowska, Aliną jest Salomea Kruszelnicka, Kirkorem Stanisław Roland-Sienkiewicz, Wdową Amalia Kasprowiczowa (1854–1938), Kostryńcem Gabriel Gorski (1867–1935), Chochlikiem Irena Bohussówna, Skierką Karolina Kliszewska (1864–1927), Halabardnikiem Leon Jeleński (1875–1929). Orkiestrą, którą wzmacniają członkowie wspomnianego wcześniej wojskowego zespołu Hocka, dyryguje kapelmistrz lwowskiego teatru Henryk Jarecki. Nazajutrz rano kronikarz krakowskiego „Czasu” zamieszcza szczegółowe sprawozdanie, starając się nie przeoczyć żadnego spośród składanych kompozytorowi hołdów:

„Premiera wczorajsza [...] była polską uroczystością muzyczną. Widownia przepełniona po brzegi; publiczność wykwinna; nastrój podniesiony. Po pierwszym akcie zabrzmiały oklaski takie, jakie nieczęsto słyszeć można w teatrze. Przez kilkanaście minut trwała nieustanna, pełna zapału owacja. Znakomitemu kompozytorowi, który ukazał się na scenie, wręczano wśród bicia brawa i okrzyków bukiety, wspaniałe wieńce, liry i kosze kwiatowe. Dyr[ektor] Żeleński, głęboko wzruszony, w krótkiej przemowie dziękował publiczności za uznanie, a artystom za pracę i pomoc w wykonaniu dzieła. Drugi akt, pozwalający ocenić w szerszej mierze niezwykle zalety opery, zdecydował powodzenie. Po trzecim, nadzwyczaj dramatycznym, stała się rzecz niezwykła. Wiadomo, jak szybko, po najpiękniejszych nawet przedstawieniach, zdąża publiczność ku wyjściom, opuszcza łóże i krzesła. Wczoraj niemal wszyscy obecni pozostali na sali i stojąc, bili wywoływanemu bez końca na scenę autorowi przeciągłe brawa wraz z artystami, którzy otoczyli przed kurtyną maestra”⁸⁹.

The strongest point of the première were excellent performers (despite the absence of stars engaged to give guest performances, such as Arkel and Florjański). The singers who appear on stage on this evening are Jadwiga Camillo (1867– around 1914) as Goplana, Aleksandra Dąbrowska as Balladyna, Salomea Kruszelnicka as Alina, Amalia Kasprowicz (1854–1938) as Widow, Gabriel Gorski (1867–1935) as Kostryń, Irena Bohussas as Chochlik, Karolina Kliszewska (1864–1927) as Skierka, Leon Jeleński (1875–1929) as Halberd Man. The orchestra, supported by the members of the above-mentioned Hock's military ensemble, is directed by the music director of the Lwów theatre, Henryk Jarecki. On the following morning, a columnist of the Cracow newspaper *Czas* publishes a detailed account, in which he tries not to miss any of the tributes paid to the composer the previous evening:

"The yesterday's première ... was a celebration of Polish music. The venue was full to the brim; the audience were elegant and refined; the mood was uplifting. The applause after Act One was of a kind that is seldom heard in a theatre. A burst of incessant and enthusiastic cheer continued for a dozen or so minutes. Amidst the applause and shouting, the eminent composer came onto the stage to receive gifts of magnificent wreaths, lyres and baskets of flowers. Deeply moved, director Żeleński delivered a short address, in which he thanked the audience for their acclaim and the artists for their work and help in bringing the performance on stage. Act Two, during which the outstanding merits of the opera became more evident, was decisive for the success of the performance. After Act Three, which was very dramatic, something absolutely extraordinary happened. We all know how quickly the audience leave their boxes and seats and rush to the exits, even after the most beautiful spectacle. After yesterday's performance, nearly everybody stayed in their place and, standing, gave prolonged applause to the author, repeatedly summoned to the stage by the cheering audience. The applause was also joined by the artists, now standing by the maestro in front of the curtain.”⁸⁹

89 „Czas” 1896 nr 168, dodatek poranny (24 VII), s. 1.

89 *Czas* 1896 No. 168, the morning supplement (24 July), p. 1.

Na widowni jest obecna grupa znanych redaktorów i recenzentów przybyłych z Warszawy: Władysław Bogusławski, Aleksander Rajchman, komediopisarz Kazimierz Zalewski (redaktor „Wiek”), Franciszek Olszewski (redaktor „Kuriera Warszawskiego”), a także pisujący o muzyce profesorowie warszawskiego konserwatorium: Juliusz Stattler (recenzent muzyczny „Kuriera Codziennego”), Antoni Sygietyński (pisujący dla „Kuriera Warszawskiego”) i Zygmunt Noskowski (który „zatrzymał się w Krakowie w przejeździe do Zakopanego”). Jest też wydawca „Kuriera Warszawskiego” Franciszek Salezy Lewental, są dawni uczniowie Żeleńskiego z przybyłym z zagranicy Zygmuntem Stojowskim na czele i wielu artystów z Warszawy⁹⁰. Wieńce i bukiety, które otrzymuje kompozytor, pochodzą przede wszystkim od krewnych i osób zaprzyjaźnionych: od najstarszego syna Stanisława Gabriela z narzeczoną Izabelą Madeyską, od ulubionego ucznia Zygmunta Stojowskiego i jego matki Marii, od profesorów krakowskiego konserwatorium i osobno od tamtejszej klasy śpiewu, od czeskiego publicysty i polonofila Edvarda Jelínka⁹¹, od „przyjaciół klubowych”, od Olszy (redaktora „Niwy”), od redakcji „Czasu”, od Mieczysława Ostoi-Starzewskiego (ojca redaktora „Czasu” Rudolfa Starzewskiego, który stanie się pierwowzorem Dziennikarza w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego), od hr. Adamowej Potockiej i hr. Andrzeja Potockiego z górnolotnym napisem na wstędze: „Wdzięczni, żeś dodał sławy imieniu polskiemu”. Sypią się też telegramy gratulacyjne, niektóre wysyłane zbiorowo, jak ten od artystów teatru lwowskiego (osobne od reżysera Romana Żelazowskiego i od sekretarza lwowskiego teatru Mieczysława Sachorowskiego), od hrabiów Sierakowskich z dalekiego Waplewa, od niejakiego Niemojowskiego (bez podania imienia), od lwowskiego literata i byłego aktora Kazimierza Zielińskiego z małżonką, etc., etc.⁹².

Podczas drugiego przedstawienia, w sobotę 25 lipca, podjęte zostają starania o wyeliminowanie pewnych niedociągnięć widocznych w trakcie prapremierowego wieczoru. Kompozytor udziela artystom dokładnych instrukcji i wskazówek, rzekomo uwzględnia nawet „trafne uwagi” Zygmunta Noskowskiego, które ten ostatni zawarł w swojej popremierowej recenzji. W akcie pierwszym dokonuje skrótów w niektórych recytatywach, co „spotęguje jego

Among the audience, there was a group of renowned journalists and reviewers from Warsaw: Władysław Bogusławski, Aleksander Rajchman, the comedy writer Kazimierz Zalewski (a journalist of *Wiek*), Franciszek Olszewski (a journalist of *Kurier Warszawski*), as well as professors of the Warsaw conservatory writing about music: Juliusz Stattler (a music reviewer of *Kurier Codzienny*), Antoni Sygietyński (writing for *Kurier Warszawski*) and Zygmunt Noskowski (who 'made a stop in Cracow en route to Zakopane'). Also present are the publisher of *Kurier Warszawski* Franciszek Salezy Lewental, Żeleński's former students led by Zygmunt Stojowski, who has travelled from abroad, and many artists from Warsaw.⁹⁰ Most of the wreaths and flowers received by the composers are from relatives and acquaintances: his eldest son Stanisław Gabriel and his fiancée, Izabela Madeyska, the favourite student Zygmunt Stojowski and his mother Maria, the professors of the Cracow conservatory and (a separate gift) the students of the singing class in the conservatory, the Czech journalist and Polonophile Edvard Jelínek,⁹¹ Żeleński's 'fellow club members', Olsza (a journalist of *Niwa*), the editorial board of the *Czas* newspaper, Mieczysław Ostoj-Starzewski (father of Rudolf Starzewski, a journalist of *Czas*, who will later become the real-life model for the character of Journalist in Stanisław Wyspiański's play *Wesele* [The Wedding]), Countess Adamowa Potocka and Count Andrzej Potocki with a lofty inscription on the ribbon: 'In gratitude for lending glory to the name of Poland'. In addition, congratulatory telegrams arrive in great numbers, some of them from collective senders, such as the artists of the Lwów theatre (the director Roman Żelazowski and the secretary of the theatre Mieczysław Sachorowski sent their congratulations separately), the Counts Sierakowski family from the distant Waplewo, as well as from a sender named Niemojowski (first name unknown), the Lwów writer and former actor Kazimierz Zieliński and his wife, etc.⁹²

During the second performance, which took place on Saturday 25 July, attempts are made to eliminate certain shortcomings visible on the evening of the première. The composer gives the artists detailed instructions and tips, allegedly taking into account Zygmunt Noskowski's 'accurate remarks', included in the post-première review. In Act One, some recitatives are shortened, which is supposed to 'improve coherence' and 'add to the power and expression'

90 „Nowa Reforma” 1896 nr 168 (24 VII), s. 2.

91 Edvard Jelínek (1855–1897), czeski publicysta, bibliograf, członek polskich i polonijnych towarzystw naukowych i społeczno-kulturalnych (Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, Museo Copernicano w Rzymie, Towarzystwa Mickiewiczowskiego we Lwowie, Ogniska Polskiego w Pradze i in.), współpracownik polskich czasopism, prowadził rozległą korespondencję m.in. z Elizą Orzeszkową i Józefem Ignacym Kraszewskim. Zob. „Wiek” 1897 nr 65 (21 III), s. 2 (*Kronika*).

92 „Czas” 1896 nr 169 (25 VII), s. 2.

90 *Nowa Reforma* 1896 No. 168 (24 July), p. 2.

91 Edvard Jelínek (1855–97), Czech writer, bibliographer, a member of Polish and immigrant scholarly and social-cultural societies (Historical and Literary Society in Paris, Museo Copernicano in Rome, Mickiewicz Society in Lwów, Polish Circle in Prague, and others), a collaborator of Polish periodicals, carried on vast correspondence with Eliza Orzeszkowa and Józef Ignacy Kraszewski, among others. See *Wiek* 1897 No. 65 (21 March), p. 2 ('Kronika' [Chronicle]).

92 *Czas* 1896 No. 169 (25 July), p. 2.

spoistość” i dzięki czemu „zyska na sile i ekspresji”⁹³. Całość wywiera tym razem dużo lepsze wrażenie. „Przyczyniły się do tego i techniczne pewne zmiany, i znacznie pewniejsze kierownictwo orkiestry, i ulepszona reżyseria”⁹⁴.

Po przedstawieniu odbywa się uroczysta kolacja na cześć kompozytora w restauracji Turlińskiego (nazwana przez sprawozdawców „bankietem” a nawet „uczta”). Obok Żeleńskiego z rodziną, librecisty oraz grona ich przyjaciół, obecni są niemal wszyscy zaangażowani w przygotowanie premiery śpiewacy (poza urażoną niedawnym konfliktem z dyрекcją Dąbrowską), członkowie orkiestry z koncertmistrzem Maurycym Wolfsthałem, a także dyrektorzy lwowskiej opery Juliusz Bandrowski i Ludwik Heller. Przy stołach zasiada w sumie około pięćdziesięciu osób, którym przygrywa orkiestra 13 pułku piechoty pod dyрекcją Jana Nepomucena Hocka⁹⁵. Toasty na cześć twórców opery wznoszą po kilkakroć historyk sztuki a zarazem redaktor „Czasu” Stanisław Tomkowicz (podkreśla „niespożytą młodość uczuć i siły twórczej Żeleńskiego, który na chwałę narodu obdarzył nas takim dziełem, jakim jest *Goplana*”), profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Kazimierz Morawski (odczytuje „pełen humoru wiersz ku czci kompozytora”), poseł do Sejmu Krajowego Galicji Władysław Struszkiewicz (wznosi toast na cześć żony kompozytora i autora libretta), brat kompozytora Stanisław Żeleński oraz blisko zaprzyjaźniony z Żeleńskimi pisarz i publicysta Konstanty „Kocio” Górski⁹⁶. Według krakowskiej prasy kolejne przedstawienia *Goplany* cieszą się niesłabnącym powodzeniem⁹⁷:

„*Goplana* Żeleńskiego nie przestaje ściągać publiczności, pomimo bezprzykładnego upału dni ostatnich i pomimo wypróżnienia miasta z połowy mieszkańców szukających wytchnienia na wiledziaturach. Czwarte z rzędu przedstawienie znowu szczelnie napełniło teatr, krzesła, balkony, nawet łóżka były literalnie nabite. [...] Zarówno orkiestra, jak i śpiewacy zgrali się ze sobą i z coraz większą pewnością siebie przystępują do trudnych miejsc. Śliczny kwintet pierwszego aktu poszedł doskonale, pierwszy raz usłyszeliśmy go w całej piękności, zdobył też sobie

of the act.⁹³ This time the overall impression is much better. 'We can attribute the change for the better to some technical modifications, steadier management of the orchestra, and improved directing.'⁹⁴

After the spectacle, a solemn dinner in the composer's honour is held in Turliński's restaurant (the event is referred to by reporters as 'a banquet', or even 'a feast'). Apart from Żeleński and his family, the librettist, and a group of their friends, the guests include nearly all singers involved in preparing the première (the only exception being Dąbrowska, feeling offended after her recent conflict with the theatre management), members of the orchestra headed by the concertmaster Maurycy Wolfsthal, and the directors of the Lwów opera Juliusz Bandrowski and Ludwik Heller. The overall number of guests seated at the tables in the restaurant is about 50; they are listening to music played by the orchestra of the 13th infantry regiment, conducted by Jan Nepomucen Hock.⁹⁵ To honour the opera's authors, glasses are raised several times by eminent figures: Stanisław Tomkowicz, art historian and journalist writing for *Czas* (who emphasizes 'the inexhaustible youthfulness of Żeleński's feelings and creative powers, which produced a great work – *Goplana* – for the glory of the nation'), professor of the Jagiellonian University Kazimierz Morawski (who presents 'a facetious poem in the composer's honour'), deputy to the Diet of Galicia Władysław Struszkiewicz (who raises his glass to honour the composer and the author of the libretto), the composer's brother Stanisław Żeleński, and a close friend of the Żeleńskis, writer and columnist Konstanty (nicknamed 'Kocio') Górski.⁹⁶ According to the Cracow press, the subsequent performances of *Goplana* enjoy unrelenting popularity:⁹⁷

"Żeleński's *Goplana* continues to attract the audience, despite the unprecedented spell of scorching weather in recent days, and the fact that the city is half-deserted by holidaymakers hoping to find relief in the countryside. The fourth consecutive performance was completely sold out, the seats, the balconies and even the boxes of the theatre were literally overcrowded. ... Both the orchestra and the singers have already got used to performing together and approach the difficult passages with increasing confidence. The lovely quintet of Act One was performed brilliantly, we could fully appreciate its

93 W.Pr. [Władysław Prokesch], *Opera*, „Nowa Reforma” 1896 nr 171 (28 VII), s. 3. Recenzja Noskowskiego, o której mowa, ukazała się w numerze 169 tego samego dziennika.

94 „Czas” 1896 nr 170 (26 VII), s. 1.

95 „Dziennik Krakowski” 1896 nr 171 (28 VII), s. 4; „Kurier Lwowski” 1896 nr 209 (29 VII), s. 4.

96 „Czas” 1896 nr 170 (26 VII), s. 1.

97 Po premierze w dniu 23 lipca odbyło się jeszcze pięć spektakli: 25, 27 i 29 lipca oraz 1 i 2 sierpnia (zob. Maria Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*, Warszawa 1977, poz. 648).

93 W.Pr. [Władysław Prokesch], 'Opera', *Nowa Reforma* 1896 No. 171 (28 July), p. 3. Noskowski's review discussed here was published in No. 169 of the same daily newspaper.

94 *Czas* 1896 No. 170 (26 July), p. 1.

95 *Dziennik Krakowski* 1896 No. 171 (28 July), p. 4; *Kurier Lwowski* 1896 No. 209 (29 July), p. 4.

96 *Czas* 1896 No. 170 (26 July), p. 1.

97 After the première on 23 July, five other performances followed: on 25, 27 and 29 July and on 1 and 2 August (see Maria Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899* [The repertoire of Cracow's City Theatre in the years 1893–1899], Warszawa 1977, item 648).

poklask ogólny, jako jedna z pereł opery. Panie Kruszelnicka i Camillowa śpiewały jeszcze ładniej niż poprzednio; wyborna i pełna wdzięku gra pani Kruszelnickiej oraz jej muzykalne uzdolnienie uwydatniają się co dzień lepiej. Coraz bardziej przekonywamy się, jak szczęśliwym był wybór przedstawicielki Balladyny; pani Dąbrowska umie nie tylko muzykalnie sprostać roli największej z całej opery, ale zdumiewa siłą dramatyczną, którą rozwija, zwłaszcza w trzecim akcie. W ogóle przedstawienia wypadają coraz lepiej, a wielka część zasługi w tym spada na kierownika orkiestry pana Jareckiego. Jeżeli na pierwszym przedstawieniu znać było u niego pewną bojaźliwość, wynikającą zapewne z przeświadczenia, iż prób za mało, to teraz jego batuta rusza się coraz dzielniej i stanowczej [!]. Wczoraj pod względem cieniowania, tempa i nawet subtelności wykonania całość nie pozostawiła nic prawie do życzenia i zasłużyła na zupełne uznanie. Publiczność po każdym akcie obsypywała wykonawców gorącymi oklaskami, po trzecim wywoływała wiele razy śpiewaków i autora, który jednak się na scenie nie pojawił”⁹⁸.

Komplet publiczności przyciąga nawet ostatni spektakl, który według sprawozdawcy „Nowej Reformy” ma być „z dotychczasowych przedstawień tej opery stanowczo najudatniejszym, zarówno pod względem zewnętrznej techniki, jak pod względem wykonania artystycznego. Dopiero wczoraj wyszły w całej pełni na jaw wszystkie piękne strony kompozycji [...]”⁹⁹. Będący dotychczas w nie najlepszej formie tenor Stanisław Sienkiewicz nienagannie wykonuje partię Kirkora, zaś pozostali śpiewacy świetnie wywiązują się ze swojego zadania. W podobnym tonie utrzymana jest relacja „Czasu”:

„Szóste przedstawienie *Goplany* zapełniło wczoraj znowu szczerze wszystkie miejsca teatru miejskiego krakowskiego, od foteli aż do wyższej galerii. W łóżach widzieliśmy po siedem i po osiem osób. Czuło się, że to pożegnanie publiczności z *Goplaną* i artystów z publicznością. Nie tylko opuszczający Kraków soliści, ale wszyscy wykonawcy z kapelmistrzem Jareckim na czele przesadzali się [!], aby tylko opera wypadła jak najlepiej, i te usiłowania powiodły się najzupełniej. Nawet najtrudniejsze miejsca nie pozostawiały tym razem nic do wytknięcia. Po pierwszym akcie zerwała się istna burza oklasków, która zamieniła się w owację dla Żeleńskiego. Artystki i artyści zostali obdarzeni koszami kwiatów i bukietami, obsypani gradem kwiatów, ale burza nie ustawała, aż ukazał się wywołany hucznymi okrzykami kompozytor, któremu wręczono wspaniałe wieńce „od wielbicieli z Warszawy” i batutę misternie

beauty for the first time; also, the passage was received with general acclaim as one of the opera's gems. The ladies Kruszelnicka and Camillo sang even more beautifully than before; Mrs Kruszelnicka's excellent and graceful performance and her talent become more and more evident with every performance. Our conviction is strengthened that the choice of the singer for Balladyna's part was very fortunate; Mrs Dąbrowska not only can rise to the challenge of singing the greatest part in the opera, but also stuns the audience with her dramatic force, exposed gradually and culminating in Act Three. In general, we could see improvement with every subsequent performance, and credit for that should go for the most part to the manager of the orchestra, Mr Jarecki. Although during the première performance one could sense a certain apprehension in him, resulting probably from his belief that the rehearsals had been too few, now the conductor's baton is used with increasing vigour and confidence. Yesterday's performance left nearly nothing to be desired in terms of colouring, pace and even subtlety of execution, and deserved full acclaim. After each act the audience rewarded the performers with rapturous applause and, when the last act was over, called out the singers and the composer to come onto the stage many times; the author, however, did not appear.”⁹⁸

Even the last spectacle is sold out; according to the journalist of *Nowa Reforma*, this last performance is 'the most successful of all the spectacles performed so far, both in terms of the external technical aspects and in artistry of performance. It was not until yesterday that the beauty of the composition was unfurled in all its aspects...'.⁹⁹ The tenor Stanisław Sienkiewicz, who previously performed below his normal level, gives an impeccable rendering of Kirkor's part, while the other singers also do their task brilliantly. The account published in *Czas* is similar in tone:

“The sixth performance of *Goplana* again filled the seats in the Cracow city theatre to the last one, from the armchairs below to the upper gallery above. In some of the boxes, we could see as many as seven or eight persons. There was a sense of farewell in the air, a farewell made by the audience of *Goplana* and by the artists of the audience. Not only the soloists leaving Cracow, but also all the other performers managed by the concertmaster Jarecki went out of their ways to make the opera a success, and they succeeded in their efforts completely. This time even the most difficult parts were performed beyond reproach. Act One was followed by a thunder of applause, which turned into an ovation for Żeleński. Artists of both sexes were given baskets and bunches of flowers and literally showered with flowers, but the roaring applause went on until the composer came onto the stage in response to loud shouts telling him to do so. He received magnificent wreaths 'from his Warsaw admirers' and

⁹⁸ „Czas” 1896 nr 174 (31 VII), s. 2.

⁹⁹ „Nowa Reforma” 1896 nr 177 (4 VIII), s. 3.

⁹⁸ *Czas* 1896 No. 174 (31 July), p. 2.

⁹⁹ *Nowa Reforma* 1896 No. 177 (4 August), p. 3.

z zieleni ułożoną „od Krakowianek”. Na przedstawieniu był Myszuga i wiele osób umyślnie przybyłych z dalszych stron. Wszyscy wyrażali zachwyt i żal, że to już ostatnie przedstawienie *Goplany* w Krakowie”¹⁰⁰.

Spektaklu nie ogląda już jednak librecista, który niedługo po prapremierze opuszcza Kraków i udaje się na wypoczynek do Zakopanego. Wanda Żeleńska nie omieszcza mu tego wspomnienia:

„Bardzo nam tu brakuje obecności Pańskiej, do współudziału we wszystkich wrażeniach. Idąc przez miasto, wciąż się tylko słyszy zachwyty nad *Goplaną*, wciąż odbieramy miłe listy i powinszowania”¹⁰¹.

Przed ostatnimi przedstawieniami Żeleński publikuje na łamach prasy swoje podziękowanie skierowane do wszystkich, którzy zaangażowali się w przygotowanie krakowskich spektakli:

„Wzruszony do głębi nieustannymi dowodami żywego współczucia, jakie odbieram zewsząd w formie wieńców, telegramów i listów – nie będąc w stanie każdemu z osobna dziękować za pamięć, zmuszony jestem uczynić to piśmiennie, prosząc dzienniki nasze o powtórzenie podziękowania płynącego z serca. Obok wdzięczności, jaką mam dla artystów, za wykonanie dzieła mego z prawdziwym zapałem, zawdzięczam Szanownej Dyrekcji, a mianowicie panu Hellerowi, wielką staranność, z jaką w tak trudnych warunkach zdołał operę mą wystawić, ulepszając reżyserię, ile się tylko dało. Również należą się słowa podziękowań dyrektorowi Jareckiemu, który wobec nadmiernej pracy i niedostatecznej ilości prób, na które nie było czasu, zdołał orkiestrą należycie kierować. I w tym postępie za każdym przedstawieniem widoczny. Panu kapelmistrzowi Hockowi, który tak chętnie wziął udział w operze, członkom orkiestry i chóru wyrażam również podziękowanie, jak i wszystkim życzliwym, którym rozwój sztuki polskiej leży na sercu”¹⁰².

W taki oto sposób – ujmując rzecz słowami Wandy Żeleńskiej – „[...] goszcząca ze Lwowa trupa operowa dała sześć przedstawień w Krakowie, w lipcu wśród największego opróżnienia miasta, eksperyment, na który by się ani Wiedeń, ani Paryż prawdopodobnie nie zdobył. Tu imię Żeleńskiego wystarczyło, by łoże były rozebrane jeszcze przed rozlepieniem afiszów, a kilkaset osób odeszło bez biletów w czasie ostatniego przedstawienia”¹⁰³.

a baton skilfully made of greenery 'from the women of Cracow'. The spectators included Myszuga and many individuals who travelled from afar only to see the spectacle. Everybody expressed their delight combined with regret that the performance was the last one in Cracow.”¹⁰⁰

The spectacle is not witnessed, however, by the librettist, who left Cracow shortly after the opening night for a holiday in Zakopane. Of course, Wanda Żeleńska does not miss the next chance to reproach him for that:

"We are missing you very much here, wishing that you shared all our impressions and emotions. As we walk through the city, we are constantly told how magnificent *Goplana* was, and we keep receiving nice letters and congratulations.”¹⁰¹

Before the last spectacles, Żeleński publishes a thank-you address in the press to express his gratitude to all those involved in the production of the Cracow performances:

"Deeply touched by the incessant show of heartfelt empathy, which I have been receiving from all corners in the form of wreaths, telegrams and letters – and not being able to thank each of you separately, I am forced to express it writing, asking our newspapers to reproduce my statement of sincere gratitude. Apart from the artists, to whom I am grateful for performing my work with real enthusiasm, I owe an acknowledgement to the Dear Management, and namely to Mr Heller, who showed great diligence in bringing my opera to stage under such difficult circumstances, and improved the directing as much as possible. Another person who deserves gratitude is conductor Jarecki, who managed to conduct the orchestra brilliantly despite excessive workload and insufficient rehearsing. Improvements in the performance of the orchestra were evident during every performance. Also, I would like to thank Mr Hock, the concertmaster, who participated in the production so eagerly, members of the orchestra and choir, and all good-willed individuals concerned about the development of Polish art.”¹⁰²

To use Wanda Żeleńska's words as a summary, 'the Lwów operatic ensemble gave six guest performances in Cracow in July, when the city is deserted by the largest number of inhabitants; it was an experiment that neither Vienna nor Paris would probably have risked. Here in Cracow, Żeleński's name was enough to sell out the boxes even before the spectacle was advertised by theatre posters, and several hundred people came too late to buy tickets for the last performance.’¹⁰³

¹⁰⁰ „Czas” 1896 nr 177 (4 VIII), s. 2.

¹⁰¹ List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 28 lipca 1896 r., PL-WRzno 6414/I.

¹⁰² „Czas” 1896 nr 173 (30 VII), s. 3.

¹⁰³ List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 stycznia 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

¹⁰⁰ *Czas* 1896 No. 177 (4 August), p. 2.

¹⁰¹ Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 28 July 1896, PL-WRzno 6414/I.

¹⁰² *Czas* 1896 No. 173 (30 July), p. 3.

¹⁰³ Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 January 1897, PL-WRzno 6414/I.

PREMIERA LWOWSKA

Kompozytora czeka teraz konfrontacja z publicznością lwowską. Ciągłe nie ma ostatecznej odpowiedzi z Warszawy. Tymczasem wielkie nadzieje robi Żeleńskiemu Praga, dokąd jeździł na przełomie października i listopada (perypetie te opiszemy dokładniej nieco dalej¹⁰⁴). We Lwowie nadal istnieje dużo niepewności co do ostatecznych terminów oraz obsady. Świadczą o tym wzmianki na temat *Goplany* pojawiające się w korespondencji Wandy Żeleńskiej z końca 1896 roku:

„We Lwowie [...] w b[ardzo] dobrej obsadzie [*Goplana*] ma się ukazać w lutym – więc niedługo. Jeżeli się nadzieje nasze spełnią, potem nastąpi przedstawienie w życzliwej Pradze. Chcąc by świat obiegła, trzeba by do niej zaprząć lokomotywę... Droga powolniejsza nas czeka i dalsza z tym, jak ze wszystkim zresztą!!”¹⁰⁵.

Próby we Lwowie są w toku. Po Nowym Roku zaczynają się powoli wyjaśniać sprawy obsadzenia głównych partii wokalnych (prasa publikuje listę nazwisk wykonawców 9 stycznia¹⁰⁶). Dyrekcja opery lwowskiej wyznacza też datę premiery. W porównaniu z obsadą krakowską następują istotne zmiany – postaci Balladyny i Kirkora powierzone zostają Aleksandrowi Myszdze i Eugenii Strassern. Wanda Żeleńska pisze w tych dniach do Germana:

„Wielce nas ucieszył list Szanownego Pana Radcy. A więc termin i personel podany, to najważniejsze! Nie mam pojęcia wprawdzie, jak oni się tam uczą bez mojego męża, bo wszakże on jeden, wyuczył wszystkich! [...] Obsada ucieszyła mojego męża, ma nadzieję, że Strassernówna będzie odpowiednią. Kirkor nas raduje”¹⁰⁷.

Miejskowe gazety uważnie śledzą rozwój wypadków. 23 stycznia przygotowania idą pełną parą: „Z *Goplany* odbywają się codziennie próby ansamblów pod kierunkiem p. Jareckiego. Kompozytor Żeleński przybywa do Lwowa na premierę czwartkową swego dzieła”¹⁰⁸. Wygląda na to, że Żeleński od czasu krakowskich przedstawień darzy Jareckiego pełnym zaufaniem i przebiegu prób nie nadzoruje już osobiście.

THE LWÓW PREMIÈRE

The next challenge facing the composer is a confrontation with the audiences in Lwów. The final answer from Warsaw has not arrived yet. In the meantime, Żeleński's hopes are aroused to have his work staged in Prague, where he travelled at the turn of October and November (a detailed account of his efforts is included below¹⁰⁴). As for Lwów, the final dates and the set of performers remain unconfirmed. Evidence for the uncertainty is found in the letters written by Wanda Żeleńska towards the end of 1896:

"In Lwów ... an excellent cast is planned to perform [*Goplana*] in February, which is in a little while. If our hopes are fulfilled, the next performance after Lwów will be produced in the friendly Prague. To circulate the opera worldwide, one should harness a steam engine to pull it... This time the road ahead is longer and more tedious, as with everything!!"¹⁰⁵

Rehearsals in Lwów are in progress. After the New Year, the matter of finding performers for the main vocal parts is approaching resolution (a list of names is published in the press on 9 January¹⁰⁶). Also, the management of the Lwów opera house names the date of the première. Significant modifications are made compared to the cast that performed in Cracow: the parts of Balladyna and Kirkor are given to Aleksander Myszuga and Eugenia Strassern. In those days, Wanda Żeleńska writes to German:

"We are overjoyed to hear from the respectable Counsellor! So, both the date and the cast are known, which is the most important thing! I have no idea how they are learning their parts without my husband's assistance, because it was him who taught all the performers here! ... My husband is happy about the cast, he hopes that Strassern will be good enough. The choice for Kirkor's part has made us happy."¹⁰⁷

The local newspapers keep track of the events carefully. On 23 January, the preparations are in full swing: "The ensembles are rehearsing passages from *Goplana* under the direction of Mr Jarecki. The composer, Mr Żeleński, is coming to Lwów to see the première of his work on Thursday."¹⁰⁸ It can be concluded that after the Cracow performances Żeleński trusts Jarecki completely and no longer finds it necessary to supervise the rehearsals.

104 Zob. dalej podrozdział *Niezrealizowane marzenia: Wiedeń, Praga, Agram, Pressburg*.

105 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 9 grudnia 1896 r., PL-WRzno 4805/I.

106 „Kurier Warszawski” 1897 nr 9 (9 I), s. 5.

107 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 2 stycznia 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

108 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 17 (23 I), s. 5.

104 See the subchapter 'Dreams that never came true: Vienna, Prague, Agram, Pressburg' below.

105 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 9 December 1896, PL-WRzno 4805/I.

106 *Kurier Warszawski* 1897 No. 9 (9 January), p. 5.

107 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 2 January 1897, PL-WRzno 6414/I.

108 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 17 (23 January), p. 5.

Pierwszy spektakl *Goplany* na scenie Teatru Skarbkowskiego odbywa się 28 stycznia 1897 roku, niemal dokładnie pół roku po krakowskiej prapremierze. Przygotowany jest przez innego reżysera i w nieco innej obsadzie, ale wykonywany nadal przez tę samą – według określenia Wandy Żeleńskiej – „improvizowaną operę małego miasta”¹⁰⁹. Obok wspomnianych przez nas wcześniej Myszugi i Strassern na scenie pojawiają się Janina Korolewiczówna (Alina) i Stanisław Orzelski¹¹⁰ (jako Grabiec, począwszy od 21 lutego zastąpi go Feliks Feliksiewicz¹¹¹). W pozostałych rolach występują wykonawcy znani już z przedstawień krakowskich. Całość wyreżyserował Julian Myszkowski (1852–1913), orkiestrę – podobnie jak w Krakowie – prowadzi Henryk Jarecki.

Także we Lwowie premiera celebrowana jest jako doniosłe wydarzenie, narodowa uroczystość, „święto sztuki polskiej”. W przeddzień spektaklu sprawozdawca „Gazety Lwowskiej” spieszenie notuje: „Jutrzejsze pierwsze przedstawienie *Goplany* świetnie się zapowiada. Bardzo wiele osób przybywa z prowincji umyślnie na tę niezwykłą premierę – pokup [!] biletów w kasie teatralnej jest ogromny już na kilka przedstawień naprzód. Kompozytor będzie jutro na przedstawieniu”¹¹².

Premiera przyjęta zostaje entuzjastycznie: „W łozach pierwszego piętra i parterowych doborowe towarzystwo w strojach balowych; cała widownia od góry do dołu szczerze zajęta. Publiczność z nadzwyczajną uwagą śledziła rozwój muzyki, a wybitniejsze ustępy przyjmowała salwami okłasków. Po pierwszym akcie zgotowano autorowi wspaniałą owację. Wywoływano go kilkakrotnie, przyjmując burzą okłasków i okrzykami; wręczono mu nadto kilka pięknych wieńców. Gdy kompozytor, dziękując za owację, podszedł ku orkiestrze i zwracając się do kapelmistrza p. Jareckiego, uściśnął jego rękę, okłaski zerwały się ponownie z całą siłą. Artyści śpiewali doskonale”¹¹³.

Podczas trzeciego przedstawienia na scenie pojawia się zespół baletowy. Od tego momentu dyrygent nie musi już robić *vide* i opuszczać tych miejsc partytury, w których kompozytor przewidział tańce: *divertissement* w trzecim akcie układu Franciszka Żymirskiego wykonują wraz z nim Żelska, Wilhelmina Michlewiczowa i Józef Solnicki¹¹⁴.

The first performance of *Goplana* on the stage of the Teatr Skarbkowski (The Skarbek Theatre) takes place on 28 January 1897, almost six months to the day of the Cracow world premiere. Although the director and some of the singers have been replaced, the opera is still performed by the same 'improvised operatic ensemble of a small town', to quote Wanda Żeleńska.¹⁰⁹ Apart from the above-mentioned singers Myszuga and Strassern, new members of the cast are Janina Korolewicz (as Alina) and Stanisław Orzelski¹¹⁰ (as Grabiec, from 21 February on replaced by Feliks Feliksiewicz¹¹¹). The other parts are sung by artists who appeared previously in Cracow. The performance is directed by Julian Myszkowski (1852–1913), while the orchestra is conducted – as it was in Cracow – by Henryk Jarecki.

"In Lwów, too, the premiere is a celebrated as an important event, a national festivity, 'a great day of Polish art'. On the eve of the performance, a reporter of *Gazeta Lwowska* delivers a hectic account: 'Tomorrow's performance of *Goplana* looks very promising. A lot of people arrive from provincial towns and villages with the purpose of watching this extraordinary premiere – tickets at the theatre box office are in great demand and are sold several evenings in advance. The composer is expected to come to see the performance tomorrow.'"¹¹²

"The premiere is received with great enthusiasm: 'The boxes at the ground and at the first levels were occupied by smart society in ballroom attires; all levels of the auditorium were completely full. The listeners followed the music with great attention, rewarding passages of outstanding beauty with roars of applause. After Act One, the author received a huge ovation. He was called onto the stage several times and greeted with a thunder of applause and shouting; a few beautiful wreaths were handed to him. When the composer, who wanted to thank for the ovation, approached the orchestra and turned to Mr Jarecki, the conductor, to shake his hand, the applause resumed with full force. The artists had sung beautifully.'"¹¹³

During the third performance a ballet troupe appears on stage. From that moment on, the conductor does not have to comply with the *vide* instruction in the score and leave out the dancing passages: a *divertissement* in Act Three, choreographed by Franciszek Żymirski and danced by him and Żelska, Wilhelmina Michlewiczowa and Józef Solnicki.¹¹⁴

109 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 8 stycznia 1896 r., op. cit.

110 Stanisław Orzelski (1873–1950), tenor, w latach 1896–1900 związany ze sceną lwowską.

111 Feliks Feliksiewicz (ok. 1870–po 1923), tenor liryczny, występował przeważnie na scenach prowincjonalnych.

112 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 22 (29 I), s. 4.

113 „Czas” 1897 nr 24 (30 I), s. 3.

114 Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894–1900*, Kraków 2005, s. 113–114.

109 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 8 January 1896, op. cit.

110 Stanisław Orzelski (1873–1950), tenor, active at the Lwów theatres in the years 1896–1900.

111 Feliks Feliksiewicz (around 1870 – after 1923), lyric tenor, performed mainly in provincial theatres.

112 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 22 (29 January), p. 4.

113 *Czas* 1897 No. 24 (30 January), p. 3.

114 Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894–1900* [The repertoire of the Polish Theatre in

Sprawozdawców nie do końca jednak satysfakcjonuje strona inscenizacyjna: „Dekoracje były świetne, a kostiumy z wielkim istotnie nakładem sporządzone, ale cokolwiek więcej pomysłowości w nich i troszeczkę więcej smaku wcale by nie zawadziło”¹¹⁵.

Lwowskie Towarzystwo Muzyczne urządza ucztę na cześć Żeleńskiego,¹¹⁶ która odbywa się późnym wieczorem, zaraz po premierowym spektaklu w Wielkiej Sali Towarzystwa Muzycznego znajdującej się w gmachu teatralnym, następnie kompozytor wraz z gośćmi zostanie przyjęty na salonach Koła Literackiego¹¹⁷. Przy ustawionych w podkowę stołach zasiada ponad sześćdziesiąt osób, wśród nich librecista, kompozytor wraz z rodziną i krewnymi (obecny jest brat kompozytora Stanisław i siostrzeniec żony Żeleńskiego, znany poeta i pisarz Kazimierz Tetmajer), członkowie Towarzystwa, profesorowie lwowskiego konserwatorium, reprezentanci środowisk teatralnych (zauważono jednak nieobecność obydwu dyrektorów opery) i przedstawiciele prasy, Koła Literackiego i Artystycznego, towarzystw śpiewaczych i niektórzy członkowie orkiestry (koncertmistrz Maurycy Wolfsthal, wiolonczelista Alojzy Śladek i kapelmistrz muzyki antraktowej Adam Wroński) wraz z dyrygentem Jareckim (nie przybyli jednak śpiewacy¹¹⁸). Wznosi się toasty, w których kompozytor tytułowany jest „artystą i obywatelem” odczuwającym „swoje posłannictwo” w myśl obowiązującej ówczesnie, niepisanej zasady, że każde wydarzenie z dziedziny sztuki zyskuje wymiar manifestacji politycznej, staje się częścią walki narodu o własną tożsamość i prawo do samostanowienia. W jednym z przemówień, które cytuje prasa, pada zdanie dobrze oddające ideologiczne zaplecze oczekiwań, jakie względem polskich twórców ma ówczesne społeczeństwo: „[...] cała artystyczna działalność [Żeleńskiego] tworzy jedno ogniwo w tym wielkim łańcuchu naszych prac i usiłowań podjętych około odrodzenia narodowego pod hasłem miłości Ojczyzny”¹¹⁹. W podobnym duchu utrzymane są nawet niektóre wypowiedzi recenzentów: „*Goplana* postawił sobie Żeleński w polskiej literaturze muzycznej pomnik, który po wsze czasy świadczyć będzie o tym, że w czasach pomoniuszkowskich przede wszystkim on, Żeleński wysoko

The reporters, however, are not entirely satisfied with the details of the stage production: 'The decorations were wonderful, and the costumes designed at great expense indeed, but a little more invention and slightly better taste would have done them good.'¹¹⁵

The Lwów Music Society throws a sumptuous dinner to honour Żeleński,¹¹⁶ which starts late in the evening, immediately after the première performance, in the Grand Hall of the Music Society situated in the edifice of the theatre; next, the composer and the guests are received in the salons of the Koło Literackie (Literary Circle).¹¹⁷ The tables, arranged in a semicircle, are occupied by more than sixty guests, including the librettist, the composer accompanied by his close family and relatives (among the present, we find the composer's brother Stanisław, and his wife's nephew, a renowned poet and literary figure, Kazimierz Tetmajer), members of the Society, professors of the Lwów conservatory, people from theatrical circles (it was noticed, however, that both directors of the opera house were absent), journalists, representatives of the Literary and Artistic Circle, singing societies and some members of the orchestra (concertmaster Maurycy Wolfsthal, cellist Alojzy Śladek and manager of the interval music ensemble Adam Wroński) with the conductor Jarecki (the singers, however, did not come¹¹⁸). Glasses are raised, the speakers refer to the composer as 'an artist and a citizen' aware of his 'mission', in accordance with the unwritten law by which every artistic event gains a political dimension, becoming a step in the nation's struggle to preserve its identity and the right to shape its destiny. One of the addresses quoted in the press contains a statement that sums up perfectly the ideological background of what is expected of artists by the Polish society: '... [Żeleński's] entire artistic activity forms a link in this huge chain of our endeavours related to the national revival, undertaken under the motto of the love for our Motherland.'¹¹⁹ Even some of the reviewers' comments are imbued with the same elevated spirit: 'With *Goplana*, Żeleński erected a monument for himself in the ground of Polish music culture, a monument that will testify forever that in the post-Moniuszko era it was he, Żeleński,

115 „Gazeta Narodowa” 1897 nr 30 (30 I), s. 3.

116 „Kurier Lwowski” 1897 nr 28 (28 I), s. 4; „Gazeta Lwowska” 1897 nr 21 (28 I), s. 3.

117 (n.) [Stanisław Niewiadomski], *Opera*, „Dziennik Polski” 1897 nr 3 (30 I), s. 3.

118 Nie można wykluczyć, że doszło do jakiegoś spięcia między Żeleńskim a częścią operowego personelu. Po wyjeździe kompozytora ze Lwowa urządzono osobne przyjęcie „na cześć radcy Ludomiła Germana, autora libretta *Goplany*”, w którym wzięli udział śpiewacy, dyrekcja i reżyserzy. Zob. „Dziennik Polski” 1897 nr 38 (7 II), s. 2.

119 „Czas” 1897 nr 24 (30 I), s. 3.

— Lwów in the years 1894–1900], Kraków 2005, p. 113–114.

115 *Gazeta Narodowa* 1897 No. 30 (30 January), p. 3.

116 *Kurier Lwowski* 1897 No. 28 (28 January), s. 4; *Gazeta Lwowska* 1897 No. 21 (28 January), p. 3.

117 (n.) [Stanisław Niewiadomski], 'Opera', *Dziennik Polski* 1897 No. 3 (30 January), p. 3.

118 It cannot be excluded that some clash occurred between Żeleński and part of the operatic ensemble. After the composer's departure from Lwów, a separate reception was held 'to honour Counsellor Ludomił German, the author of the libretto to *Goplana*', in which the singers, the theatre management and the directors of the performance also participated. See *Dziennik Polski* 1897 No. 38 (7 February), p. 2.

119 *Czas* 1897 No. 24 (30 January), p. 3.

zatknał sztandar polskiej muzyki operowej, świadczyć będzie o tym, że nie masz w sztuce działu, w którym Polacy nie stworzyli coś [!] bezwzględnie pięknego, budzącego podziw i uszanowanie”¹²⁰.

Podczas przyjęcia hołdy składają Żeleńskiemu po kolei władze Towarzystwa Muzycznego (w zastępstwie niedysponowanego prezesa dr. Jana Czaykowskiego toast wznosi członek wydziału Kazimierz Skrzyński) i konserwatorium (dyrektor Rudolf Schwarz), stowarzyszeń literackich i artystycznych (prezes Koła Literackiego dr Józef Wereszczyński) i chóralnych (Aleksander Włodzimirski w imieniu „Lutni” i Bronisław Laskownicki w imieniu „Echa”), przedstawiciele uniwersytetu dr Henryk Kadyi i ks. dr Iwan Bartoszewski, a nawet krytycy muzyczni, w imieniu których głos zabierają Stanisław Meliński i Alojzy Brukman (współpracownicy „Kuriera Lwowskiego” i „Gazety Lwowskiej”) ¹²¹, profesor Stanisław Niewiadomski (notabene muzyczny sprawozdawca „Dziennika Polskiego”) wznosi z kolei toast na cześć librecisty. Wzruszony kompozytor odpowiada podziękowaniami. Nazajutrz – podobnie jak to było w Krakowie – gazety publikują jego wyrazy wdzięczności kierowane w stronę wykonawców spektaklu:

„Z okazji świetnego wystawienia mojej opery *Goplany* poczytuję sobie za najmiłszy obowiązek złożyć publicznie najszczerze podziękowanie dyrekcji Teatru hr[abięgo] Skarbka za sumienne a troskliwe i kosztowne przygotowanie, zaś p[anu] dyrektorowi Jareckiemu, artystom i artystkom opery, paniom Camillowej, Kasprowiczowej, Kliszewskiej, pannom Bohussównie, Korolewiczównie i Strassernównie, pp. Mysudze, Górskiemu i Orzelskiemu, członkom orkiestry i chóru, za ich pełną poświęcenia a wybornym skutkiem uwieńczoną pracę. Tylko tak gorliwemu, ofiarnemu i usilnemu współdziałaniu wybitnych polskich sił artystycznych, które dyrekcja Teatru hr. Skarbka umiała zgromadzić i dla dobra sztuki polskiej zjednoczyć, zawdzięczam, że dzieło moje wywarło pożądane wrażenie i pozyskało uznanie. Za wszystkie dowody sympatii i uznania serdecznie dziękuję”¹²².

Żeleński staje się bohaterem dnia, zewsząd sypią się zaproszenia na spotkania i obiady: „P[an] Władysław Żeleński, tryumfator wczorajszego wieczoru zabawi jeszcze przez dni kilka we Lwowie, gdzie stał się przedmiotem sympatycznych owacyj. Dziś znakomity kompozytor

who proudly planted the banner of Polish operatic music, and that there is no artistic field in which the Poles have failed to create works of absolute beauty, earning admiration and respect.”¹²⁰

During the reception, individuals and organizations take turns to pay homage to Żeleński: the authorities of the Music Society (in lieu of Chairman, Dr. Jan Czaykowski, who was feeling unwell, an address is delivered by Kazimierz Skrzyński, a member of the department), of the conservatory (director Rudolf Schwarz), of literary and artistic societies (chairman of the Literary Circle, Dr. Józef Wereszczyński), and of choirs (Aleksander Włodzimirski on behalf of the *Lutnia* society and Bronisław Laskownicki on behalf of the *Echo*), representatives of the university Dr. Henryk Kadyi and Father Dr. Iwan Bartoszewski, and even music critics, represented by the speakers Stanisław Meliński and Alojzy Brukman (collaborators of *Kurier Lwowski* and *Gazeta Lwowska*),¹²¹ on the other hand, Professor Stanisław Niewiadomski (incidentally, a music reviewer of *Dziennik Polski*) raises a glass to honour the librettist. Moved by the speeches, the composer responds with expressions of gratitude. As it was in Cracow, the following morning the newspapers publish his address in which he thanks the performers:

“On the occasion of the great production of my opera *Goplana*, I consider myself under a pleasant obligation to express publicly my sincere gratitude to the management of the Skarbkowski Theatre for their diligence, commitment and generosity in preparing the production, and to the conductor Mr Jarecki, the male and female artists of the opera, the ladies Camillo, Kasprowicz, Kliszewska, Bohuss, Korolewicz and Strassern, the gentlemen Mysudza, Górski and Orzelski, members of the orchestra and the choir for their devoted work crowned with such a success. Only such ardent, dedicated and persistent collaboration of the foremost artistic forces of the Polish nation, which the management of the Teatr Skarbkowski has managed to marshal for the benefit of Polish art, made it possible for my work to leave such a desirable impression and gain acknowledgement. Let me express my heartfelt gratitude for all the affection and appreciation I have received.”¹²²

Żeleński becomes the hero of the day, invitations to meetings and dinners are pouring in: ‘Mr Władysław Żeleński, the triumphant hero of yesterday’s evening, will extend by several days his stay in Lwów, where he has found appreciation pleasant to him. Today the eminent composer,

120 Stanisław Meliński, *Goplana*, „Kurier Lwowski” 1897 nr 30 (30 I), s. 6.

121 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 23 (30 I), s. 4.

122 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 24 (31 I), s. 3; „Kurier Lwowski” 1897 nr 31 (31 I), s. 4; „Gazeta Narodowa” 1897 nr 32 (31 I), dodatek, s. 1.

120 Stanisław Meliński, ‘*Goplana*’, *Kurier Lwowski* 1897 No. 30 (30 January), p. 6.

121 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 23 (30 January), p. 4.

122 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 24 (31 January), p. 3; *Kurier Lwowski* 1897 No. 31 (31 January), p. 4; *Gazeta Narodowa* 1897 No. 32 (31 January), the supplement, p. 1.

TEATR hr. SKARBKA

pod dyrekcją Ludwika Hellera.

We czwartek dnia 25-go stycznia 1900 r.

I-szy występ Jadwigi Camilowej oraz występ Teresy Arkłowej, Aleksandra Myszugi i Józefa Szymańskiego.

po raz I-szy w tym sezonie:

GOPLANA

opera romantyczna w 3 aktach a 6 odst. Władysława Żeleńskiego.

Słowa Ludomila Germana.

O S O B Y:

Kirkor, pan zamku	p. Myszyga	Gopłana, królowa duchów	pni Camilowa
Kosryn, jego rycerz	p. Szymański	Skierka	pni Kliszewska
Wdowa	pni Kasprowicza	Chochlik	pna Schuppówna
Balsadyna	pni Arkłowa	Halabardnik	p. Jeleński
Alius	pna Bohusa		

Rycerze — wieśniacy — wieśniaczki — służba — duchy.

W odsłonie 6-tej: „TANIEC MOTYLI” układu p. Sachs, odtańczą pny Bogdanowicz, Adela i Wanda Sachs i p. Solnicki — solo odtańczą pna Staszko i p. Sachs.

NOWA WYSTAWA!

NOWE DEKORACJE podziła Z. Bałka.

Kapelmistrz: **HENRYK JARECKI.**

Reżyser: **JULJAN MYSZKOWSKI.**

CENY MIEJSC (w walucie koronowej):

Łoża parterowa 20 K. — h.	Fotel w par. od 1-36 6 K. — h.	Fotel na I. bal. 6 K. — h.	Krzesło III. piętra 1 K. 50 h.
„ I. piętra 20 K. — h.	„ „ 27-90 5 K. — h.	Krzesło na II. bal. 3 K. — h.	Galerja numer. — K. 50 h.
„ II. „ 12 K. — h.	„ „ 91-190 4 K. — h.	„ „ na I. rzęd. 2 K. 60 h.	Miejscostoj. III. p. — K. 50 h.
„ III. „ 8 K. — h.	„ „ 191-254 2 K. 80 h.		Galerja stojąca — K. 50 h.

Kasa teatralna otwarta uodzieniu od 9-tej do 1-32 przedpołudniem (w Niedziele i święta do 12-tej) i od 3-ciej popoł. do 8-mej wieczorem. — **Bilety na przedstawienia** dni następnego można nabywać bez żadnej dopłaty.

Za bilety kupione, kasa pieniędzy nie zwraca — **Telefon** w kancelaryi teatralnej i w kasie.

Jutro w r.ątek (wznowienie): „**ŚWIAT NUDÓW**” komedia w 3 aktach Edwarda Paillerona.

W sobotę popoł. o wpół do 4-tej dla młodzieży szkolnej: „**Fircyk w szatach**” i „**Wujaszek Alfonsa**”.

W sobotę wieczór o wpół do 8-mej po raz 2-gi: „**GOPLANA**” opera romantyczna w 3 akt. a 6 odsłonach Żeleńskiego, występ **TERESY ARKŁOWEJ, JADWIGI CAMILOWEJ, ALEKSANDRA MYSZUGI i JOZEFIA SZYMAŃSKIEGO.**

W niedzielę popoł. o wpół do 4-tej: „**WIELKIE FIGURY**” komedia w 3 aktach Adolfa Walewskiego.

W niedzielę wieczór o wpół do 8-mej: „**LALKI**” operetka w 3 aktach Edmunda Andraza, z pną **SCHÜPPÓWNA.**

Początek o godz. 7-mej, koniec o 10-tej wieczór.

**ZNAKOMITE
BILARDY**

KAWIARNIA IMPERJAL — Trzeciego Maja 3.

**150
GAZET**

Pierwszorzędna restauracya w hotelu „**BELLEVUE**” w parterze.

Kwiaty, bukiety, wieńce — **ANTONI KLIMOWICZ**, plac Halicki 1. 4.

• **Brylanty, złote i srebrne wyroby J. DĄBROWSKI**, — Lwów Teatralna 7. •

2 drukarni „Dziennika Polskiego” we Lwowie ul. Cicha 1. 5.

ILUSTRACJA 8. Afisz wznowienia *Goplany* na scenie lwowskiej w 1900 r.

PLATE 8. A theatre poster advertising the revival of *Goplana* in Lwów in 1900.

będzie z rodziną na obiedzie u pp. Kaz[imierzostwa] Zielińskich, a na herbacie u hr. St[anisławowej] Tarnowskiej; na jutro otrzymał zaproszenie na obiad do pp. Namiestnikostwa ks. Sanguszków, a wieczór będzie na balu u pp. Langów¹²³.

Wspomniany obiad u namiestnika Eustachego Sanguszki (1842–1903) i jego żony Konstancji (1864–1941) odbywał się 30 stycznia. Gromadzi czołowych galicyjskich polityków: marszałka krajowego hrabiego Stanisława Badeniego (1850–1912), przewodniczącego Koła Polskiego w parlamencie austriackim Apolinarego Jaworskiego (1825–1904), prezydenta Wyższego Sądu Krajowego Aleksandra Tchórznickiego (1851–1916) i wielu posłów. „W czasie obiadu wzniosł Książę Namiestnik Sanguszko toast na cześć twórcy *Goplany*, który obecni przyjęli z zapalem¹²⁴”. Goszczony i przyjmowany przez lokalnych działaczy i arystokratów Żeleński może przez chwilę doznać złudzenia, że swoją operą podbił serca lwowskiej publiczności.

Tymczasem musi opuścić Lwów wcześniej, niż planował, niedługo po drugim przedstawieniu (jeszcze dwa dni wcześniej, wraz ze skrzypkiem Maurycym Wolfsthałem, wiolonczelistą Alojzym Śladkiem i pianistą Henrykiem Melcerem wziął udział w wieczorze muzyki kameralnej w zaprzyjaźnionym domu Tothów). 2 lutego wsiada w pościechu w wieczorny pociąg do Krakowa¹²⁵. Do powrotu wzywa go smutna rodzinna uroczystość: zmarła właśnie jego bratanica Maria, córka Kazimierza Żeleńskiego i Henryki z Jędrzejowiczów, „śmierć niespodziewana osoby w pełnym rozkwicie młodości ciężkim ciosem dotyka całą znaną i szanowaną w kraju rodzinę Żeleńskich [...]”¹²⁶.

Mimo podniosłego i pozornie serdecznego nastroju wszystkich uroczystości, które towarzyszyły premierze, mimo napuszonego tonu wygłoszonych w ich trakcie przemówień, *Goplana* schodzi z afisza ledwie po ósmym przedstawieniu (ostatnie odbywa się 7 marca)¹²⁷. Sekretarz teatru lwowskiego Mieczysław Sachorowski 26 marca wysłał Żeleńskiemu w imieniu dyrekcji rachunek z wyliczeniem wysokości należnego kompozytorowi wynagrodzenia. Wynika z niego jasno, że z przedstawienia na przedstawienie dochody ze sprzedaży biletów malały, a honorarium (10 procent od dochodu netto) wyniosło ostatecznie 419,31 fl. (po odliczeniu pobranych

accompanied by his family, is having dinner with the Zielińskis, and later is visiting Countess Tarnowska for tea; as for tomorrow, he has been invited to dinner by the Prince Sanguszko family, and will spend the evening at a ball held by the Langs.¹²³

The above-mentioned dinner in the home of Governor Eustachy Sanguszko (1842–1903) and his wife Konstancja (1864–1941) took place on 30 January. The guests included the foremost Galician politicians: Province Marshal Count Stanisław Badeni (1850–1912), the leader of the Polish Circle in the Austrian Parliament Apolinary Jaworski (1825–1904), President of the Superior Court of the Province Aleksander Tchórznicki (1851–1916) and many deputies. 'Over dinner, Prince-Governor Eustachy Sanguszko raised a glass in honour of the composer of *Goplana*, and the present greeted his address with enthusiasm.¹²⁴ Enjoying the hospitality of local activists and aristocrats, Żeleński can for a moment delude himself that his opera has won the hearts of the Lwów audience.

Meanwhile, he is forced to change his plans and depart from Lwów sooner than expected, shortly after the second performance (only two days earlier, he and violinist Maurycy Wolfsthal, cellist Alojzy Śladek and pianist Henryk Melcer took part in an evening of chamber music in the home of his friends, the Toth family). On 2 February, Żeleński hurriedly boards an evening train to Cracow.¹²⁵ His return is prompted by sad family news: the death of his niece Maria, a daughter of Kazimierz Żeleński and Henryka née Jędrzejowicz, 'an unexpected passing of a person in full bloom of her youth is a severe blow suffered by the well-known and respected Żeleński family...'¹²⁶

Despite the elevated and seemingly cordial atmosphere of all the celebrations that accompanied the première, despite the lofty tone of the speeches made on these occasions, *Goplana* closes after only eight performances (the last spectacle takes place on 7 March).¹²⁷ On 26 March, the secretary of the Lwów theatre Mieczysław Sachorowski, acting on behalf of the theatre management, sends Żeleński a calculation of the composer's fees. It shows clearly that with every performance the proceeds from the tickets sold by the theatre became smaller, and the composer's final honorarium (amounting to 10 per cent of the net income) was 419,31 guldens (reduced to 219,31 guldens by deducting two sums of 100 guldens

123 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 23 (30 I), s. 4.

124 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 25 (2 II), s. 2; „Czas” 1897 nr 26 (2 II), dodatek poranny, s. 1.

125 „Gazeta Lwowska” 1897 nr 25 (2 II), s. 2.

126 „Czas” 1897 nr 27 (4 II), s. 3; „Gazeta Lwowska” 1897 nr 27 (5 II), s. 3.

127 Po premierze w dniu 28 stycznia *Goplana* powtórzono siedem razy: 30 stycznia, 4, 6, 9, 13 i 21 lutego oraz 7 marca (zob. Maresz, Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894–1900*, s. 113–114).

123 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 23 (30 January), p. 4.

124 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 25 (2 February), p. 2; *Czas* 1897 No. 26 (2 February), the morning supplement, p. 1.

125 *Gazeta Lwowska* 1897 No. 25 (2 February), p. 2.

126 *Czas* 1897 No. 27 (4 February), p. 3; *Gazeta Lwowska* 1897 No. 27 (5 February), p. 3.

127 After the première on 28 January, *Goplana* was performed seven times on 30 January, 4, 6, 9, 13 and 21 February, and on 7 March (see Maresz, Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894–1900*, pp. 113–114).

przez kompozytora wcześniej dwóch stuguldenowych zaliczek do wypłaty pozostało 219,31 fl.)¹²⁸. Na tym tle powstaje niepotrzebny konflikt. Opera lwowska była w nie najlepszej sytuacji finansowej (czego rzecz jasna nie ujawniano), dyrektorzy Heller i Bandrowski zwlekali więc z przesłaniem pieniędzy. Fakt, że Żeleńscy bardzo ich potrzebowali (na horyzoncie pojawiły się już plany publikacji wyciągu fortepianowego i partytury *Goplany*). Znaleźli dość oryginalny i – jak się okazuje – bardzo skuteczny (ale nieco upokarzający dla lwowskiej dyrekcji, mocno zaangażowanej w doprowadzenie do skutku obydwu premier *Goplany*) sposób ponaglenia nieskorych do wypłaty wynagrodzenia antrepreneurów. Wanda Żeleńska donosi Germanowi 14 kwietnia:

„Mąż przez Brukmana trzydniowy termin ostatni daje – inaczej opublikuje tych panów, że płacić nie chcą”¹²⁹.

Groźba jest realna. Alojzy Brukman to krytyk „Gazety Lwowskiej”. Skutek jest natychmiastowy. Już tydzień później Pani Wanda uspokaja librecistę:

„Natrapiwszy Go poprzednio, donoszę, że dziś dyrekcja przez adwokata odesłała te 200 złotych reńskich. Władzio zażądał zwrotu partytury”¹³⁰.

To ostre spięcie nie pozostanie bez konsekwencji. Lwowska scena nie tak szybko zdecyduje się na wznowienie *Goplany* (brak partytury w teatralnej bibliotece sprawy z pewnością nie ułatwia).

Czternaście w sumie spektakli, które pokazano w Krakowie i we Lwowie, Żeleńskiego rzecz jasna nie usatysfakcjonowało. Marzy o wprowadzeniu opery na scenę warszawską. Z Warszawy zaś dopiero mógłby – jak sądzi – posłać *Goplanę* dalej, w szeroki świat. Na początek do Pragi, później do Wiednia, a może i na inne sceny austro-węgierskie?

NA SCENIE TEATRU WIELKIEGO

Nadzieje związane z Warszawą dochodzą do głosu już w liście, jaki Wanda Żeleńska wysyła do swej przyjaciółki półtora roku przed prapremierą krakowską: „Jeżeli się uda *Goplanę* dać w Warszawie, przeciw czemu nie powinno

advanced to the composer).¹²⁸ As a result, an unnecessary conflict arises. As the Lwów opera was in dire straits (the fact was not revealed for obvious reasons), directors Heller and Bandrowski delayed sending the money. As a matter of fact, the Żeleńskis were in dire need of the money (the plans of publishing the piano-vocal and orchestral scores of *Goplana* were already afoot). In order to force the unwilling entrepreneurs to pay, the couple found a way that was highly original and – as it turned out – very effective (but also rather humiliating for the managers of the Lwów opera house, who had been heavily involved in producing both premières of *Goplana*). On 14 April, Wanda Żeleńska informs German:

"Using Brukman as an intermediary, my husband gives them a three days' deadline, or he will have the names of the gentlemen who refuse to pay published."¹²⁹

The threat is real. Alojzy Brukman is a music critic writing for *Gazeta Lwowska*. Żeleńskis' move takes an immediate effect. Only a week later, Mrs Wanda is reassuring the librettist:

"Having given you a cause to worry last time, I hasten to inform you that today the management paid the due sum of 200 guldens via their lawyer. Władzio demands that the orchestral score be returned to him."¹³⁰

This sharp disagreement will not wear off without consequences. In the decades ahead, the Lwów theatre will be slow in resuming the performances of *Goplana* (the fact that the score is not available in the library of the theatre is hardly an invitation to reopen the opera).

To Żeleński, the overall number of 14 spectacles staged in Cracow and in Lwów is by no means satisfactory. His dream is to introduce his opera to the Warsaw stage. He believes that only presence in Warsaw can pave the way for *Goplana* to enter theatres abroad: first Prague, then Vienna, then possibly other venues in the Austro-Hungarian Empire?

ON THE STAGE OF THE TEATR WIELKI

The hopes related to Warsaw surface early in a letter sent by Wanda Żeleńska to a friend a year and a half before the Cracow première: 'If we manage to have *Goplana* staged in Warsaw, a plan to which their should be no

128 *Rachunek dla W Pana Władysława Żeleńskiego w Krakowie*, [podpisano:] *Sachorow[ski]* [tytuł nagłówkowy], PL-Kj Przyb. 176/63.

129 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 kwietnia 1897 r., op. cit.

130 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana, „środa” [21 kwietnia 1897 r.] (datowanie na podstawie treści GZ), PL-WRzno 4805/I.

128 'Rachunek dla W Pana Władysława Żeleńskiego w Krakowie' [The bill issued to Mr Władysław Żeleński in Cracow], [signature:] *Sachorow[ski]* [headline title], PL-Kj Przyb. 176/63.

129 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 April 1897, op. cit.

130 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German, 'a Wednesday' [21 April 1897] (dating established on the basis of content by GZ), PL-WRzno 4805/I.

być przeszkód, może Bóg da wypłynąć z operą”¹³¹. Jednak dopiero po przedstawieniach krakowskich sprawy Żeleńskiego w Teatrze Wielkim zaczął się toczyć szybciej. Na początku listopada 1896 roku kompozytor pisze do Germana:

„Dyrektor opery warszawskiej Trombini zażądał, bym od dyrekcji lwowskiej zażądał kosztów wystawy *Goplany* oraz rysunku dekoracji i kostiumów. Obiecał solennie wszelkimi sposobami uzyskać pozwolenie na wystawienie *Goplany* w Warszawie”¹³².

Mimo to miesiąc później jego żona zdaje się nic o tym nie wiedzieć i zwierza się Izabeli Zbiegniewskiej: „O *Goplanę* Pani łaskawa pyta. Ani wiem kiedy ją dadzą w Warszawie, ku czemu niby nie zachodzą nawet cenzuralne trudności”¹³³. Dopiero tuż przed pierwszym lwowskim spektaklem na horyzoncie rysują się bardziej realne perspektywy warszawskie. Na początku stycznia 1897 roku Wanda Żeleńska śle Germanowi dobre wiadomości, które przekazał jej właśnie zaprzyjaźniony z kompozytorem Stanisław Tomkowicz: „A pisze nam właśnie Tomkowicz, że miał wiadomość od Księcia Dominika Radziwiłła¹³⁴ (ten znowu od Michała¹³⁵), że w Warszawie wszelkie cenzuralne trudności usunięte, że więc idzie tylko o porozumienie się z dyрекcją co do personelu! Dałby to Bóg, żeby tak było istotnie, Tomkowicz jedzie za parę dni do Warszawy, to się czegoś dowie”¹³⁶. Do wątku powraca dziesięć dni później: „Z Tomkowiczem się Pan widział podobno, to Panu opowiedział o stanie rzeczy w Warszawie. Na gwałt kazano sobie przysłać *Goplanę*”¹³⁷. Mamy tutaj także kolejny dowód na to, że przepustki do warszawskiej sceny nie można było otrzymać bez uprzedniego osiągnięcia kompromisu z cenzurą. Drugim niezbędnym warunkiem, który Żeleński spełni nieco później, będzie odbycie spotkań z carskimi urzędnikami kierującymi teatrem: „Napisał Władzio do Eberle¹³⁸, by całą korektę przysłał z opery¹³⁹, chociaż z błędami, dla przekonania dyrekcji, że

impediment, maybe God will let us sail onto open waters.”¹³¹ However, it is not until after the Cracow performances that Żeleński's efforts at the Teatr Wielki start to gather momentum. At the beginning of November 1896, the composer writes to German:

“Trombini, the director of the Warsaw opera house, demanded that I ask the Lwów management to present the costs of the *Goplana* production and the drawings of the stage decorations and the costumes. He gave me a solemn promise to make every possible effort to obtain permission to have *Goplana* staged in Warsaw.”¹³²

In spite of this progress, a month later his wife appears to have no knowledge of it and confesses to Izabela Zbiegniewska: ‘You have asked me about *Goplana*. I have no idea when the opera opens in Warsaw, although apparently the censorship is not standing in our way.’¹³³ It is not until just before the first spectacle in Lwów that the perspective of entering the Warsaw stage begins to take shape. In early January 1897, Wanda Żeleńska sends German good news she has just received from her husband's friend, Stanisław Tomkowicz, who ‘has been told by Duke Dominik Radziwiłł’¹³⁴ (who in turn had been tipped off by Michał¹³⁵) that no further obstacles are posed by the censorship and we only need to come to an agreement with the management regarding the performers! I wish to God that this were true, Tomkowicz is going to Warsaw in a few days, so he will learn something.’¹³⁶ Ten days later, she brings the subject up again: ‘It seems that you have met Tomkowicz, so he must have told you how things are in Warsaw. They want to have the score sent to them immediately.’¹³⁷ Here we find more evidence that gaining access to the Warsaw stage was impossible without forging a compromise with the censorship first. Another essential condition, which Żeleński will manage to fulfil some time later, is holding meetings with the tsarist officials in charge of the theatre: ‘Władzio has asked Eberle¹³⁸ in a letter to send him the corrected copy of the opera’¹³⁹, regardless of

131 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 17 stycznia 1895 r., op. cit.

132 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 6 listopada 1896 r., PL-WRzno 6414/I.

133 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 9 grudnia 1896 r., op. cit.

134 Dominik Radziwiłł (1852–1938), właściciel podkrakowskich Balic.

135 Michał Piotr Radziwiłł (1853–1903), filantrop, redaktor i wydawca „Biblioteki Warszawskiej”.

136 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 2 stycznia 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

137 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 stycznia 1897 r., op. cit.

138 Josef Eberle (1845–1921), właściciel wiedeńskiej drukarni muzycznej i wydawnictwa, które na zamówienie Żeleńskiego przygotowało niskonakładową publikację wyciągu fortepianowego i partytury *Goplany*.

139 Mowa o będącym wówczas w trakcie ostatnich korekt wyciągu fortepianowym *Goplany*.

131 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 17 January 1895, op. cit.

132 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 6 November 1896, PL-WRzno 6414/I.

133 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 9 December 1896, op. cit.

134 Dominik Radziwiłł (1852–1938), owner of Balice near Cracow.

135 Michał Piotr Radziwiłł (1853–1903), philanthropist, editor and publisher of *Biblioteka Warszawska*.

136 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 2 January 1897, PL-WRzno 6414/I.

137 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 January 1897, op. cit.

138 Josef Eberle (1845–1921) owned the music printery and the publishing house in Vienna that Żeleński commissioned to prepare a small-scale publication of the piano-vocal and the orchestral scores of *Goplana*.

139 Wanda Żeleńska refers to the piano-vocal score of *Goplana*, then at the final stage of checking and proofreading.

nie ma tam patriotycznych tematów. Ciekawa rzecz, jak oni to prędko uskutecznią?”¹⁴⁰. Rozwój wypadków jest pomyślny. W ostatnich dniach marca Pani Wanda wyznaje przyjaciółce: „Dziś dobrą nadzieję nam robią, że *Goplana* ukaże się w Warszawie niedługo”¹⁴¹. Na początku kwietnia kompozytor donosi zaś Germanowi: „[...] teatr warszawski stanowczo chce *Goplanę* wystawić jeszcze w tym sezonie i zażądał warunków, na jakich mógłbym oddać partyturę *Goplany*. Ja naturalnie postawiłem 10% od brutto dochodu, tak jak z lwowskim teatrem. Zdaje mi się jednak, że oni za ryczałtową sumę też ugodzą, tak mi przynajmniej Noskowski mówił [...]. Po świętach zaraz będę musiał pojechać do Wiednia i do Warszawy w sprawach *Goplany*; bez osobistego porozumienia się nic bym nie zrobił”¹⁴². Wanda Żeleńska ze swej strony przekazuje Germanowi konkretne prośby warszawskiego reżysera: „Chodakowski wciąż o «gawiury» z *Goplaną* pisze, jak gdyby kostiumy lwowskie lub krakowskie były miarodajnymi! Toż by każdy artysta narysował mu na żądanie coś estetycznego. Prawda? Zgłosi się do dyrekcji”¹⁴³. Lwowskie projekty graficzne najwyraźniej rozczerowały warszawskiego reżysera. Do scenografii Warszawa podchodzi bardzo poważnie – artystą, który naszkicuje kostiumy i dekoracje, będzie wybitny malarz Wojciech Gerson (1831–1901).

Tymczasem Żeleński udaje się do Warszawy, by na miejscu przekonać władze opery do podjęcia ostatecznej decyzji. Pani Wanda informuje o tym najpierw przyjaciółkę: „Mój mąż wybiera się po świętach do Warszawy, ale ja dopiero, gdy *Goplana* będzie na afiszu. [...] Powolna droga na tym świecie, ale krok za krokiem osiąga się coś przecież”¹⁴⁴. Do Germana pisze dwa dni później, nadmieniając przy okazji o korespondencji, jaką wraz z mężem otrzymali od redaktora „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, który najwidoczniej był jedną z wielu osób życzliwie zainteresowanych sprawą *Goplany*: „Z Warszawą nie wiadomo jeszcze, co będzie, tak zagadkowy list Rajchmana. Od dyrekcji nic stanowczego. Może przyjazd Władzia rzecz przeważy. [...] [dopisek:] Władzio wyjeżdża zaraz po świętach¹⁴⁵, na 1 maja będzie z powrotem. [...] ma nadzieję w Warszawie zrobić umowę z dyrekcją

the mistakes, to be able to convince the management that no patriotic themes are contained therein. It is interesting how much time they will need?”¹⁴⁰ The situation is taking a positive turn for Żeleński. Towards the end of March, Mrs Wanda confesses to her friend: 'Our hopes have been aroused today to have *Goplana* produced in Warsaw soon.'¹⁴¹ In early April, the composer writes to German: '... the Warsaw theatre insists on bringing *Goplana* on stage during this season and demanded that I give my conditions of conferring the rights to the score on them. Of course, I have demanded 10 per cent of the gross income, as was the case with the Lwów theatre. It seems to me, however, that they will agree to a flat rate, or at least this is what Noskowski told me ... After Easter, I will have to travel to Vienna and to Warsaw to settle matters related to *Goplana*; no matter can be agreed without my appearing in person.'¹⁴² On the other hand, Wanda Żeleńska informs German about the Warsaw director's specific requests: 'Chodakowski keeps asking in his letters for the gravures of the *Goplana* production, as if the costumes used in Lwów or in Cracow could be of any help! Any artist would produce something aesthetically pleasing if requested. Don't you agree? We will pass his request to the management.'¹⁴³ It appears that the designs used in Lwów disappointed the director of the Teatr Wielki. In Warsaw, the issue of stage design is treated very seriously – the costumes and stage decorations will be designed by the eminent painter Wojciech Gerson (1831–1901).

In the meantime, Żeleński goes on a trip to Warsaw to personally persuade the theatre management to make a final decision. Mrs Wanda informs her friend first: 'After Easter, my husband is going to Warsaw, but I won't go until the performances open. ... It is always a long way to go in this world, but step by step one can achieve something after all.'¹⁴⁴ Two days later, she writes to German, using this opportunity to mention the correspondence she and her husband received from the editor of the *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* periodical, who seems to have been a genuine supporter of bringing *Goplana* on stage: 'As for Warsaw, nothing is certain yet, as Rajchman informs me in a cryptic letter. The management has made no firm statements. Maybe Władysław's arrival will tip the scales in our favour. ... [a postscript:] Władzio is going immediately after Easter,¹⁴⁵ he will be back on 1 May. ... He is hoping to reach an agreement concerning *Goplana* with the directors of the

140 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 stycznia 1897 r., op. cit. (podkr. GZ).

141 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 29 marca 1897 r., PL-WRzno 4805/I.

142 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 7 kwietnia 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

143 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 9 kwietnia [1897 r.], PL-WRzno 6414/I.

144 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 12 kwietnia 1897 r., PL-WRzno 4805/I.

145 To jest po 20 kwietnia 1897 r.

140 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 January 1897, op. cit. (emphasis by GZ).

141 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 29 March 1897, PL-WRzno 4805/I.

142 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 7 April 1897, PL-WRzno 6414/I.

143 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 9 April [1897], PL-WRzno 6414/I.

144 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 12 April 1897, PL-WRzno 4805/I.

145 I.e. after 20 April 1897.



ILUSTRACJA 9. Sopranistka Janina Korolewiczówna w roli Goplany.

PLATE 9. Soprano Janina Korolewicz as Goplana.

Teatrów o *Goplanę*¹⁴⁶. Datę wyjazdu męża precyzuje tydzień później: „W sobotę [24 kwietnia] chce Władzio do Warszawy jechać, by przed 1 maja wrócić”¹⁴⁷. Wyjazd dochodzi wreszcie do skutku. Żeleńska zaraz po powrocie małżonka zawiadamia librecistę o pomyślnych wynikach negocjacji: „W Warszawie dobrze poszło, jest wszelka nadzieja, że w jesieni wystawią tam *Goplanę*, o czym już pisma donoszą. Władzio niezmiernie grzecznie przyjęty przez księcia Imeretyńskiego¹⁴⁸ i prezesa Andrejewa¹⁴⁹, otrzymał przychylną odpowiedź, którą w tych dniach mają przysłać na piśmie. I tego wyczekujemy. Z Chodakowskim i z Trombinim rozmawiał już o tym wszystkim Władzio. (Wspominali mu, że chcą

theatres.’¹⁴⁶ A week later, she gives the exact date of her husband's departure: 'On Saturday [24 April], Władzio is going to Warsaw so that he can return before 1 May.’¹⁴⁷ Finally, his planned trip materializes. Immediately after her husband's return, Żeleńska informs the librettist about the positive outcome of the negotiations: 'The Warsaw trip has been a success, in all probability they will produce *Goplana* in the autumn, which has already been announced by the press. Władzio was granted a very civil audience by Prince Imeretynsky¹⁴⁸ and Chairman Andreyev¹⁴⁹, and received a favourable response, which will be confirmed in writing this week. So we are waiting for it to arrive. Władzio has already discussed these matters with Chodakowski and Trombini (they mentioned to

146 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 kwietnia 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

147 List (karta pocztowa) Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana, „środa” [21 kwietnia 1897 r. – datowanie na podstawie stempla pocztowego GZ], PL-WRzno 6414/I.

148 Aleksander Imeretyński (1837–1900) w latach 1897–1900 pełnił funkcję generał-gubernatora warszawskiego (namiestnika cara w Warszawie).

149 Piotr Andrejew w latach 1895–1898 pełnił obowiązki prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych.

146 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 April 1897, PL-WRzno 6414/I.

147 Wanda Żeleńska's letter (a postcard) to Ludomił German, 'a Wednesday' [21 April 1897 – dating established by GZ on the basis of the postmark], PL-WRzno 6414/I.

148 Alexander Imeretynsky (1837–1900), General-Governor of Warsaw (deputy of the Tsar of Russia) in the years 1897–1900.

149 Pyotr Andreyev held the function of the chairman of the Warsaw Theatre Directorate in the years 1895–1898.

Klamrzyńską¹⁵⁰, Kruszelnicką etc.). Wystawa będzie śliczna¹⁵¹. Na pisemne potwierdzenie trzeba niestety długo czekać: „Z Warszawy pisze „Echo” o 1 grudnia oznaczonym na wystawienie *Goplany*, listu jednak nie mamy¹⁵². Na początku maja warszawskie dzienniki informują jednak: „W dekoratorni i modelarni teatralnej zaczęto przygotowywać obrazy i rekwizyty do opery Wł[adysława] Żeleńskiego *Goplana*”¹⁵³. Większą porcją wiadomości Pani Wanda dzieli się z Germanem w połowie maja. Tym razem pojawiają się także kwestie związane z obsadzeniem partii wokalnych wprowadzające nieuchronnie pogłosy teatralnych intryg i echa współzawodnictwa między śpiewakami:

„Zważywszy że skupują akcesoria do *mise-en-scène* *Goplany* w Warszawie, zdaje się, że tam mają pewność wystawienia jej. W każdym razie niepewność nieprzyjemna. Skoro nie mają nikogo na Goplanę, to przecież Camillowa lepszą by była od Korolewiczówny, zdaje się, że tam niekoniecznie się podobała? Władzio słyszał w *Demonie*¹⁵⁴ panią Józefowiczową¹⁵⁵, powiada że byłaby z niej doskonała Balladyna, gdyby Kruszelnicka chybiła. W *Halce* śpiewa podobno po polsku. [...] Chodakowski pisał, że w c z o r a j d o p i e r o Andrejew wybierał się do księcia Imeretyńskiego z ostatecznym przedstawieniem sprawy naszej *Goplany*! Daj Boże, by to była tylko forma; gazety rozpisują się już o terminie 1 grudnia i o personelu, który jednak z pewnością ustanowionym jeszcze nie jest. Kruszelnickiej szukają na Balladynę i nie wiedzą gdzie jest? Jeżeli Pan wie, prosimy donieść! Zdziwiło nas, że forytuje tam ktoś Korolewiczównę na Goplanę. Czy ta bezdusza bryła ma koloraturę? Pyta Chodakowski Władzia o zdanie p o u f n e. Cóż Pan o tym myśli, który ją częściej słyszy?”¹⁵⁶.

Na razie poszukiwania Kruszelnickiej są bezowocne. Projektowaną obsadę spektaklu gazety podają we wrześniu. Nie ulegnie już ona zmianie. Przygotowania są w toku: „Kapelmistrz opery Trombini i reżyser Chodakowski zajęci są obecnie próbami z opery

him their intentions to hire Klamrzyńska,¹⁵⁰ Kruszelnicka, etc.). The production is going to be magnificent.”¹⁵¹ Unfortunately, the written confirmation took a long time to arrive: 'Warsaw's Echo mentions 1 December as the day of the première, but the letter has not arrived yet.’¹⁵² At the beginning of May, however, all daily newspapers in Warsaw inform their readers: 'The stage design and modelling workshops started working on images and stage props for the production of Wł[adysława] Żeleński's opera *Goplana*.’¹⁵³ Mrs Żeleńska breaks more news to German in the middle of May. This time her letter brings up the delicate matter of finding performers to sing the particular parts, inevitably echoing the backstage intrigues and rivalry among singers:

"Considering the fact that the accessories for the *mise-en-scène* of *Goplana* are being purchased in Warsaw, it seems certain that they are going to stage the opera. Anyway, the uncertainty is unpleasant. If they are looking for someone to sing Goplana's part, Camillo would be a much better choice than Korolewicz? The latter wasn't much of a success last time, was she? Władzio listened to *The Demon*¹⁵⁴ where Mrs Józefowicz¹⁵⁵ sang, and says that she would make a great Balladyna should Kruszelnicka be a failure. They say she sang in Polish in *Halka*. ... Chodakowski writes to us that it was o n l y y e s t e r d a y that Andreyev was visiting Prince Imeretynsky to present the matter of *Goplana* to him! I wish to God that this were just a formality; the newspapers already rant about the date of 1 December and the cast, although it certainly has not been decided yet. They are looking for Kruszelnicka to sing Balladyna's part, and where is she? Should you know, we beg you to let us know! We find it strange that Korolewicz is being pushed for the part of Balladyna. Is this lifeless block of a singer capable of coloratura? Chodakowski is asking Władzio for his opinion i n p r i v a t e. What is your opinion of a person who listens to her more often?"¹⁵⁶

Until now, the search for Kruszelnicka has been in vain. The planned cast of the spectacle is announced by newspapers in September. There will be no further changes to the set of performers. The preparations are in progress: 'Conductor Trombini and director Chodakowski are currently occupied

150 Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska (1856–1946), sopran, występowała na wielu scenach europejskich.

151 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 3 maja 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

152 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 12 maja 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

153 „Kurier Warszawski” 1897 nr 124 (6 V), s. 3.

154 Opera Antona Rubinsteina, miała warszawską premierę 26 kwietnia 1897 r.

155 Olga Józefowiczowa (z d. Stepowaja, pseudonim Olghina [1867–1925]), rosyjska sopranistka zaangażowana w 1897 r. przez Warszawskie Teatry Rządowe.

156 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 15 maja 1897 r., PL-WRzno 6414/I (podkr. WŻ).

150 Aleksandra Stromfeld-Klamrzyńska (1856–1946), soprano. Performed in many opera houses across Europe.

151 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 3 May 1897, PL-WRzno 6414/I.

152 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 12 May 1897, PL-WRzno 6414/I.

153 *Kurier Warszawski* 1897 No. 124 (6 May), p. 3.

154 An opera by Anton Rubinstein, premièred in Warsaw on 26 April 1897.

155 Olga Józefowicz (née Stepovaya, alias Olghina [1867–1925]), a Russian soprano employed by the Warsaw Theatre Directorate in 1897.

156 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 15 May 1897, PL-WRzno 6414/I (emphasis WŻ).

Władysława Żeleńskiego *Goplana*, która będzie jedną z pierwszych nowości na scenie Teatru Wielkiego¹⁵⁷. Kompozytor niemal do końca października nie rusza się z Krakowa, z niecierpliwością oczekuje na rozwój wypadków: „Z Warszawy teraz nie mam nic nowego, pewnie próby przedwstępne odbywają się, rad bym już, żeby to wszystko szczęśliwie przeszło, tak mi pilno usłyszeć *Goplanę* na porządnej scenie”¹⁵⁸. Dopiero w ostatnich dniach tego miesiąca udaje mu się oderwać od krakowskich obowiązków. Przybywa do Warszawy, by służyć pomocą reżyserowi, dyrygentowi i wykonawcom w trakcie prób fortepianowych. Przywozi ze sobą także *Krakowiaka* – rękopiśmienną wkładkę do drukowanej partytury. Taniec ten, napisany jest na żądanie dyrekcji opery¹⁵⁹. W finale aktu drugiego zastąpi przewidziane na koniec powtórzenie *Tempo di Mazurka*¹⁶⁰. Najwyraźniej carskie władze boją się mazurów umieszczanych w finałach. Po doświadczeniach z Moniuszką wiedzą, że ich wykonanie może porwać publiczność i przerodzić się w manifestację polityczną. Należy temu zawczasu zapobiec.

Żeleński składa przy okazji oficjalne i półoficjalne wizyty mające na celu nie tylko wzbudzenie powszechnego zainteresowania *Goplaną*, ale i zapoznanie warszawskiego środowiska z będącą już na ukończeniu jego najnowszą operą *Janek*¹⁶¹. „Miłośnicy muzykalni mieli [...] sposobność usłyszenia na wczorajszym raucie u pp. Rajchmanów prześlicznego ustępu z pierwszego aktu *Goplany* w interpretacji p. Józefy Szlezygierówny, przy akompaniamencie samego autora. Ustęp ten muzyczny odznacza się nie tylko świeżością melodii, ale i kunsztownym podkładem muzycznym. Przyjęto próbkę tę oczekiwanej nowości z entuzjazmem prawdziwym”¹⁶². Prasa swoim zwyczajem umiejętnie podsyca ciekawość publiczności, zdradzając także zakulisowe sekrety dotyczące strony inscenizacyjnej, która opracowywana jest ze szczególną starannością:

„W malarniach teatralnych przystąpiono do wykonania szeregu dekoracji do *Goplany* Władysława Żeleńskiego. Naczelny kierunek przy wystawieniu pomienionej opery pod względem dekoracyjnym i maszyneryjnym dyrekcja teatrów powierzyła starszemu dekoratorowi p. Józefowi Guranowskiemu¹⁶³. Zmiany niektórych

with the rehearsals for Władysław Żeleński's opera *Goplana*, which is going to be one of the first premières on the stage of the Teatr Wielki.¹⁵⁷ The composer does not leave Cracow almost until the end of October, awaiting the forthcoming events with impatience. 'I haven't heard any news from Warsaw lately, the preliminary rehearsals are probably in progress, I wish it was all happily over as I am looking forward so much to listen to *Goplana* performed on a decent stage.'¹⁵⁸ It is not until the last days of the month that he manages to leave his Cracow commitments behind. He arrives in Warsaw to assist the director, the conductor and the performers in piano rehearsals. He takes with him the *Krakowiak* – a handwritten supplement to be inserted into the printed score. The dance has been written upon the request of the management of the opera house.¹⁵⁹ It is supposed to replace the repetition of the *Tempo di Mazurka* originally intended to round off the finale of Act Two.¹⁶⁰ The tsarist authorities are clearly anxious about mazurkas placed in finales. They still remember the performances of Moniuszko's operas and realize that a mazurka performed in the finale can rally the listeners and turn the spectacle into a political gathering. From their point of view, it is something to be prevented in advance.

While in Warsaw, Żeleński takes an opportunity to pay official and half-official visits not only to stimulate a widespread interest in *Goplana*, but also to make the Warsaw circles familiar with his newest opera about to be finished, titled *Janek*.¹⁶¹ 'During yesterday's party in the home of the Rajchman family, lovers of music had ... an opportunity to listen to a lovely passage from Act One of *Goplana*, interpreted by Mrs Józefa Szlezygier, accompanied by the composer himself. This passage of music was characterized not only by freshness of melody, but also by intricate accompaniment. This sample of the much-anticipated new work was greeted with genuine enthusiasm.'¹⁶² Typically, the newspapers titillate the curiosity of prospective audiences by betraying the backstage secrets of the stage design, which is being prepared with exceptional care:

"The printing workshops of the theatre started manufacturing decorations for the performance of Władysław Żeleński's *Goplana*. As far as the decorations and machinery are concerned, the management of the theatre have placed the senior decorator, Mr Józef Guranowski¹⁶³, in charge of preparing the afore-mentioned opera. During the spectacle, some of the

157 „Kurier Warszawski” 1897 nr 263 (23 IX), s. 3.

158 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 18 października 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

159 *Odgłosy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 736 (11 VI), s. 536.

160 Julian Stattler, „*Goplana*”, „Kurier Codzienny” 1898 nr 9 (9 I), s. 4.

161 *Odgłosy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 736 (11 VI), s. 536.

162 „Kurier Warszawski” 1897 nr 302 (1 XI), s. 4.

163 Józef Guranowski (1852–1922), dekorator i maszynista Warszawskich Teatrów Rządowych.

157 *Kurier Warszawski* 1897 No. 263 (23 September), p. 3.

158 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 18 October 1897, PL-WRzno 6414/I.

159 'Odgłosy' [Echoes], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1897 No. 736 (11 June), p. 536.

160 Julian Stattler, 'Goplana', *Kurier Codzienny* 1898 No. 9 (9 January), p. 4.

161 'Odgłosy' [Echoes], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1897 No. 736 (11 June), p. 536.

162 *Kurier Warszawski* 1897 No. 302 (1 November), p. 4.

163 Józef Guranowski (1852–1922), stage designer and machine operator employed by the Warsaw Theatre Directorate.

dekoracyj odbywać się mają przy podniesionej kurtynie frontowej; w celu więc dokładnego urządzenia i wypróbowania tzw. zmian otwartych i efektów mechanicznych p. Guranowski zbudował miniaturowy model sceny Teatru Wielkiego wraz z ruchomą maszynerią, odpowiadającą istniejącej. Model ten, opatrzony szkicami płócien, daje najzupełniejszy obraz strony dekoracyjnej i maszyneryjnej, jaką otrzyma *Goplana*, i pozwala wnioskować, że p. Guranowski nader umiejętnie wywiąże się z podjętego zadania”¹⁶⁴.

Guranowski ma zresztą do pomocy dwóch zdolnych współpracowników, których nazwiska pojawią się wkrótce na afiszach: Karol Klopfer i Aleksander Kozłowski przygotowują dekoracje dwóch pierwszych aktów, Guranowski aktu trzeciego. Nawiasem mówiąc, zdaniem niektórych krytyków pomocnicy wywiązali się ze swego zadania znacznie lepiej niż ich mistrz¹⁶⁵.

Pod koniec 1897 roku sześćdziesięcioletni Żeleński świętuje jubileusz czterdziestolecia pracy twórczej¹⁶⁶. Prasa trzech zaborów zamieszcza sprawozdania z uroczystego koncertu kompozytorskiego, który odbył się z tej okazji 6 grudnia w sali „Sokoła” w Krakowie¹⁶⁷, przedrukowuje życiorys jubilata skreślony przez Antoniego Sygietyńskiego (pierwotnie dla „Kuriera Warszawskiego”) ¹⁶⁸. Wszyscy z niecierpliwością oczekują warszawskiej premiery *Goplany*, która nastąpi lada dzień. Pani Wanda pisze do przyjaciółki z otuchą: „Ale Bogu dzięki trochę się nasz horyzont rozjaśnia. W tym miesiącu *Goplanę* zapowiadają w Warszawie i we Lwowie. Może to będzie początek lepszej epoki i ruszenia się oper męża w świat”¹⁶⁹.

Ustalona na początek grudnia data premiery ulega przesunięciu. Żeleński wyrusza do Warszawy po Nowym Roku. Od 3 stycznia pomaga Trombinemu prowadzić próby¹⁷⁰. Prasa dostrzega jego obecność i wytężoną pracę z wykonawcami: „Próby z *Goplany* odbywają się codziennie pod kierunkiem twórcy tej opery [...]”¹⁷¹. Były to już tak

decorations will be replaced with the front curtain open. Therefore, in order to plan and rehearse the so-called open-curtain rearrangements and mechanical effects, Mr Guranowski constructed a miniature model of the stage of the Teatr Wielki with a moving machinery corresponding to the real one. The model, provided with sketches of the canvasses that will decorate the stage, is fully representative of the stage design and machinery that will be involved in the production of *Goplana*, and makes it possible to conclude that Mr Guranowski will accomplish his task with great skill.”¹⁶⁴

After all, Guranowski has two talented co-workers to assist him. Their names will shortly appear on the theatre posters: Karol Klopfer and Aleksander Kozłowski will prepare the stage design of the first two acts, while Guranowski will be responsible for Act Three. By the way, some of the critics suggested that Guranowski's helpers did a much better job than their master.¹⁶⁵

In the late 1897, Żeleński, who is now 60 years old, celebrates the jubilee of 40 years of artistic career.¹⁶⁶ In the territories annexed by Poland's three partitioners, newspapers publish accounts of the solemn monographic concert, organized to celebrate Żeleński's jubilee in Cracow 'Sokol' Hall¹⁶⁷ on 6 December, and reprint the composer's biography penned by Antoni Sygietyński (originally for *Kurier Warszawski*).¹⁶⁸ The Warsaw premiere of *Goplana*, expected any day, is anticipated with great impatience. Mrs Wanda consoles her friend: 'Thank God we can see some light at the end of the tunnel. It has been announced that *Goplana* will be performed in Warsaw and in Lwów this month. Maybe a better time has begun and my husband's operas will make a career abroad.’¹⁶⁹

The premiere scheduled for the beginning of December is postponed. Żeleński makes a trip to Warsaw after the New Year. From 3 January onwards he assists Trombini in conducting the rehearsals.¹⁷⁰ Newspapers notice his presence and hard work with the performers: 'The rehearsals of *Goplana* take place every day, directed by the author of the opera...’¹⁷¹

164 „Kurier Warszawski” 1897 nr 312 (11 XI), s. 5.

165 Poliński, „*Goplana*”, „Kurier Poranny” 1898 nr 9 (9 I), s. 4–6.

166 Jubileusz Żeleńskiego, „Kurier Warszawski” 1897 nr 302 (1 XI), s. 5. Obszerne sprawozdanie z uroczystości zamieściła „Nowa Reforma” 1897 nr 280 (8 XII) s. 1–2.

167 Stanisław Meliński, Po koncercie jubileuszowym Żeleńskiego, „Kurier Lwowski” 1897 nr 344 (12 XII), s. 5.

168 Antoni Sygietyński, Władysław Żeleński, „Kurier Warszawski” 1897 nr 336 (5 XII), s. 2–3; nr 337 (6 XII), s. 2–3. Tekst ten przedrukowano m.in. w „Kurierze Lwowskim” (1897 nr 340 (8 XII), s. 1–2; nr 341 (9 XII), s. 1–2) i w krakowskiej „Nowej Reformie” (1897 nr 279 (7 XII), s. 1; nr 280 (8 XII) s. 1–2).

169 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 18 grudnia 1897 r., PL-WRzno 4805/I.

170 „Kurier Poranny” 1898 nr 4 (4 I), s. 2.

171 „Gazeta Warszawska” 1898 nr 4 (5 I), s. 3.

164 *Kurier Warszawski* 1897 No. 312 (11 November), p. 5.

165 Poliński, 'Goplana', *Kurier Poranny* 1898 No. 9 (9 January), pp. 4–6.

166 'Jubileusz Żeleńskiego' [Żeleński's jubilee], *Kurier Warszawski* 1897 No. 302 (1 November), p. 5. An extensive account of the ceremonies was published in *Nowa Reforma* 1897 No. 280 (8 December) pp. 1–2.

167 Stanisław Meliński, 'Po koncercie jubileuszowym Żeleńskiego' [After Żeleński's jubilee concert], *Kurier Lwowski* 1897 No. 344 (12 December), p. 5.

168 Antoni Sygietyński, 'Władysław Żeleński', *Kurier Warszawski* 1897 No. 336 (5 December), pp. 2–3; No. 337 (6 December), pp. 2–3. The text was reprinted, e.g. in *Kurier Lwowski* (1897 No. 340 (8 December), pp. 1–2; No. 341 (9 December), pp. 1–2) and in Cracow's *Nowa Reforma* (1897 No. 279 (7 December), p. 1; No. 280 (8 December) pp. 1–2).

169 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 18 December 1897, PL-WRzno 4805/I.

170 *Kurier Poranny* 1898 No. 4 (4 January), p. 2.

171 *Gazeta Warszawska* 1898 No. 4 (5 January), p. 3.

zwane próby pełne¹⁷². Podczas tej generalnej w dniu 5 stycznia, inaczej niż w Krakowie, są obecni w Warszawie liczni goście: „Nastrój był uroczysty. W prawdziwym skupieniu wsłuchiwali się wszyscy w operę. Zda się, ani jednego taktu nie stracili słuchacze, w międzyaktach dzieląc się wzajem doznanymi wrażeniami. Wspaniała wystawa przynosi zaiste zaszczyt naszemu teatrowi”¹⁷³.

Do Warszawy przyjeżdża zaprzyjaźniona z Żeleńskim Lola Beeth, ta sama która kilka lat wcześniej była ozdobą jego koncertu kompozytorskiego w Wiedniu. Zaplanowany został jej recital (zapowiadany szumnie jako występ „primadonny Opery Cesarskiej w Wiedniu”), ale data zbiega się niefortunnie z momentem premiery *Goplany*. Śpiewaczka przesuwając go o dzień później, na niedzielę, tak by wydarzenia wzajemnie ze sobą nie konkurowały. Żeleński może być jej wdzięczny za ukłon w swoją stronę: jak skrupulatnie zanotuje kronikarz „Kuriera Warszawskiego”, pierwsze przedstawienie *Goplany* gromadzi na widowni Teatru Wielkiego komplet widzów – 1165 osób, koncert Loli Beeth w Sali Aleksandryjskiej warszawskiego Ratusza przyciąga 1205 melomanów¹⁷⁴. Mimo nieznacznej przegranej w statystykach (która brała się zresztą z różnicy w pojemności sal), obecność wybitnej śpiewaczki jest dla Żeleńskiego ze wszech miar korzystna, wpisuje się w zorganizowaną wokół *Goplany* akcję promocyjną. Kompozytor ma nadzieję, że warszawska premiera zwróci uwagę Wiednia, a może i innych europejskich i pozaeuropejskich stolic, w których gwiazda osiągała poważne sukcesy. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” zapewnia, że śpiewaczka „w wędrowni artystycznej po Europie” popisywać się będzie arią z *Goplany*¹⁷⁵. Wyrazem sympatii Loli Beeth wobec Żeleńskiego stanie się wkrótce jej udział w organizowanych na cześć kompozytora towarzyskich spotkaniach.

Długo wyczekiwana premiera w Teatrze Wielkim odbywa się 8 stycznia i rzeczywiście odmieńa los Żeleńskiego. Fakt ten miał rzecz jasna także swój kontekst polityczny. Jak słusznie przypomina Elżbieta Szczepańska-Lange, dzieło trafia w Warszawie na właściwy moment chwilowej zmiany kursu wobec Polaków ze strony carskich władz¹⁷⁶. W warszawskiej obsadzie – podobnie jak we Lwowie – jest ceniony przez kompozytora i uwielbiany przez publiczność Aleksander Myszuga. Pozostali wykonawcy

These were already the so-called full rehearsals.¹⁷² Unlike in Cracow, the dress rehearsal on 5 January is witnessed by many guests in the auditorium: 'The mood was elevated. Everybody listened to the opera with great attention. It seems that the listeners did not miss a single bar, and shared their impressions during the intervals. This great production brings true honour to our theatre.'¹⁷³

Lola Beeth, a friend of Żeleński's who added splendour to his monographic concert in Vienna several years earlier, arrives in Warsaw. Her planned recital (announced in grandiose terms as a performance of 'the primadonna of the Imperial Opera in Vienna') by some misfortune coincides with the evening of the première of *Goplana*. The singer agrees to postpone her appearance to the next evening to avoid competition. Żeleński has good reasons to be grateful to her for this act of friendliness: as a reporter of *Kurier Warszawski* notes scrupulously, the first performance of *Goplana* attracts a full auditorium to the Teatr Wielki, i.e. 1,165 people, whereas Lola Beeth's concert in the tsar Alexander's Room of the Warsaw Town Hall drew 1,205 music lovers.¹⁷⁴ Despite losing in the statistics by a small margin (which resulted from the difference in volume between the two venues), Żeleński found the presence of the eminent singer highly advantageous as it dovetailed perfectly with the promotional campaign of *Goplana*. The composer hopes that the Warsaw première will draw attention in Vienna, and possibly also in other capitals in Europe and beyond, where Beeth has achieved considerable success. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* assures its readers that during her 'artistic travels across Europe' the singer will display her skill by singing an aria from *Goplana*.¹⁷⁵ Shortly afterwards, Lola Beeth will express her friendly feelings towards Żeleński by participating in social events organized to honour the composer.

The long-awaited première of the opera at the Teatr Wielki takes place on 8 January and becomes a real turning point in Żeleński's career. Obviously, the event had its political context as well. As Elżbieta Szczepańska-Lange observes, the opera is premièred in Warsaw at a fortunate time when the tsarist authorities decided for a temporary change of their policy towards the Polish people.¹⁷⁶ Like previously in Lwów, the Warsaw production features Aleksander Myszuga, valued by the composer and adored by the audiences. Other

172 „Kurier Warszawski” 1898 nr 4 (4 I), s. 3.

173 „Kurier Warszawski” 1898 nr 6 (6 I), s. 3.

174 „Kurier Warszawski” 1898 nr 10 (10 I), s. 3.

175 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898 nr 749, rubryka: *Nasi artyści za granicą*, s. 67.

176 Po wizycie cara Mikołaja II w Warszawie w 1897 roku zaborcze władze poszły na pewne ustępstwa. Rok 1898 rozpoczął się premierą *Goplany*, a zakończył odsłonięciem pomnika Adama Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu. Zob. Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne*, s. 511–517.

172 *Kurier Warszawski* 1898 No. 4 (4 January), p. 3.

173 *Kurier Warszawski* 1898 No. 6 (6 January), p. 3.

174 *Kurier Warszawski* 1898 No. 10 (10 January), p. 3.

175 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1898 No. 749, the column 'Nasi artyści za granicą' [Our artists abroad], p. 67.

176 After the visit of Tsar Nicholas II in Warsaw in 1897, Russian authorities were willing to make some concessions. The year of 1898 started with the première of *Goplana* and ended with the unveiling of the statue of Adam Mickiewicz in the Krakowskie Przedmieście Street. See Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne*, pp. 511–517.



ILUSTRACJA 10. Wykonawcy warszawskiej premiery opery Władysława Żeleńskiego *Goplana* z kompozytorem i dyrygentem.

PLATE 10. The performers of the Warsaw première of Władysław Żeleński's opera *Goplana*, with the composer and the conductor.

to także śpiewacy na wysokim poziomie: Balladynę śpiewa Eugenia Strassern, Alinę Maria Skulska, Goplanę Janina Korolewiczówna, Grabca Stanisław Sienkiewicz, Kostryna Józef Chodakowski (w kolejnych przedstawieniach będzie niekiedy dublowany przez Wiktora Grąbczewskiego, 1863–1924), Wdowę Anastazja Szczepkowska (1850–1927), Chochlika Maria D'Orio (1853–1938), Skierkę Wilhelmina Lewicka (ur. 1856), Halabardnika Henryk Kawalski (1869–1931). Dyryguje Cesare Trombini, chóry prowadzi Michał Zakrzewski (1844–1904).

W prasowych sprawozdaniach podkreśla się wyjątkowy charakter wydarzenia – jest to pierwsza od wielu lat premiera opery polskiej na deskach Teatru Wielkiego, której wystawienie zbiega się niemal dokładnie z czterdziestą rocznicą warszawskiej premiery Moniuszkowskiej *Halki*, świętowaną kilka dni wcześniej. I jest do niej często porównywana. „Nowej opery polskiej [...] wysłuchała wczoraj publiczność przepełniająca salę Teatru Wielkiego od góry do dołu w niezwykle uroczystym nastroju. Po każdym akcie wywoływano nieskończoną ilość razy wszystkich wykonawców i kompozytora, któremu wręczono nadto kilka wieńców laurowych”¹⁷⁷.

singers also represent a high level of skill and artistry: the part of Balladyna is sung by Eugenia Strassern, that of Alina by Maria Skulska, Goplana – Janina Korolewicz, Grabiec – Stanisław Sienkiewicz, Kostryn – Józef Chodakowski (in subsequent performances he will sometimes be doubled by Wiktor Grąbczewski, 1863–1924), Widow – Anastazja Szczepkowska (1850–1927), Chochlik – Maria D'Orio (1853–1938), Skierka – Wilhelmina Lewicka (b. 1856), Halberd Man – Henryk Kawalski (1869–1931). Cesare Trombini is the conductor, the choirs are directed by Michał Zakrzewski (1844–1904).

Reports published in the press emphasize the exceptional nature of the event: for many years, no new Polish opera has been premiered at the Teatr Wielki, and the production coincides with the 40th anniversary of the first Warsaw performance of Moniuszko's *Halka*, which was celebrated a couple of days earlier. Comparisons of the two premières abound. 'A new Polish opera ... was performed to an audience that filled the interior of the Teatr Wielki from top to bottom in a very elevated mood. After each act, all the singers and the composer were called to come onto the stage many times; besides, the composer was handed several laurel wreaths.'¹⁷⁷

¹⁷⁷ B., „*Goplana*”, „*Gazeta Warszawska*” 1898 nr 7 (9 I), s. 3.

¹⁷⁷ B., '*Goplana*', *Gazeta Warszawska* 1898 No. 7 (9 January), p. 3.

[illegible]

ILUSTRACJA 11. Afisz dziesiątego przedstawienia *Goplany* w Warszawie.

PLATE 11. The theatre poster advertising the 10th performance of *Goplana* in Warsaw.

ILUSTRACJA 12. Wykonawcy warszawskiej premiery opery Władysława Żeleńskiego *Goplana*.

PLATE 12. The performers of the Warsaw première of Władysław Żeleński's opera *Goplana*.



Bardzo wysoko ocenia się inscenizację, która jest odbierana powszechnie jako „staranna, kosztowna i efektowna”, podkreśla się, że przygotowano „mnóstwo kostiumów i akcesoriów, postarano się o właściwe efekty świetlane, wreszcie dano jej nowe dekoracje pędzla pp. Klopfera, Kozłowskiego i Guranowskiego”¹⁷⁸. Chwalone są wyniki pracy reżyserskiej Chodakowskiego: „[...] co innego wystawić dzieło, które grane już było na scenach zagranicznych; bierze się wówczas partycję z gotową inscenizacją [...], a to wielce zadanie ułatwia. Inaczej rzecz się ma z utworem oryginalnym i nowym; tu dopiero okazuje [się] pomysłowość i smak reżysera”¹⁷⁹. Uwagę wielbiącej balet publiczności przykuwają tańce układu Aleksandra Gillerta (*Krakowiak* w drugim akcie, którego nie ma w drukowanej partyturze, napisany przez kompozytora „specjalnie dla sceny warszawskiej”) i Rafaela Grassiego (*divertissement* w akcie trzecim). W *Krakowiaku* tańczą Józefa Nowakiewiczówna, Jan Walczak i *corps de ballet*, w tańcu fantastycznym z trzeciego aktu wybijającą się na tle baletowego zespołu solistką jest Michalina Rogińska¹⁸⁰. Osobną pochwałę otrzymuje nawet jeden z członków orkiestry Siegl, który w trakcie *Intermezza* w akcie drugim „solo na rożku angielskim bardzo ładnie odegrał”¹⁸¹. Wielki entuzjazm widoczny jest także podczas następnego spektaklu: „Wczoraj wobec widowni szczerze wypełnionej publicznością odbyło się drugie przedstawienie *Goplany* Żeleńskiego. [...] Publiczność po każdym akcie wywoływała wszystkich solistów. Żeleński oklaskiwany entuzjastycznie, po ostatnim akcie musiał wyjść sześć razy na scenę”¹⁸².

The stage design is highly appraised by all as 'meticulous, expensive and spectacular', it is emphasized that 'a lot of costumes and accessories' have been prepared, 'the light effects match the performance, and new decorations were designed for the opera, painted by Mr Klopfer, Mr Kozłowski and Mr Guranowski.'¹⁷⁸ Chodakowski's directing comes in for a lot of praise: '... it is a different challenge to stage a work that has already appeared in foreign theatres; then one can take a score with a ready stage design..., which makes the task considerably easier. To stage a new and original work is a completely different story; it is in such productions that director's creativity and good taste are revealed.'¹⁷⁹ The attention of the audience, which adores ballet, is drawn by dances choreographed by Aleksander Gillert (the *Krakowiak* in Act Two, which is missing from the printed version of the score, was written by the composer 'especially for the Warsaw stage') and Rafael Grassi (the *divertissement* in Act Three). The dancers appearing in the *Krakowiak* are Józefa Nowakiewicz, Jan Walczak and *corps de ballet*; among the dancers of the ballet troupe performing the fantasy dance in Act Three the soloist who distinguishes herself is Michalina Rogińska.¹⁸⁰ A separate praise is meted out even to Siegl, one of the members of the orchestra, who 'performed a beautiful solo on the cor anglais' during the *Intermezzo* of Act Two.¹⁸¹ The same great enthusiasm is felt during the next performance: 'Yesterday, Żeleński's *Goplana* was performed for the second time to a completely packed auditorium. ... After each act, the audience called all the soloists to come onto the stage. Applauded rapturously, Żeleński had to come onto the stage six times after the final act.'¹⁸²

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ „Kurier Warszawski” 1898 nr 4 (4 I), s. 3.

¹⁸¹ B., „*Goplana*”, op. cit., s. 3.

¹⁸² (Sg.) [Antoni Sygietyński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898 nr 11 (11 I), dodatek poranny, s. 1.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ *Kurier Warszawski* 1898 No. 4 (4 January), p. 3.

¹⁸¹ B., '*Goplana*', op. cit., p. 3.

¹⁸² (Sg.) [Antoni Sygietyński], '*Z teatru i muzyki*' [Theatre and music], *Kurier Warszawski* 1898 No. 11 (11 January), the morning supplement, p. 1.



ILUSTRACJA 13. Sopranistka Eugenia Strassern w roli Balladyny.

PLATE 13. Soprano Eugenia Strassern as Balladyna.

Dopełnienie premierowego „rytuału” – podobnie jak wcześniej w Krakowie i we Lwowie – także w Warszawie stanowi składkowa uczta, którą miejscowa inteligencja bezpośrednio po premierze podejmuje kompozytora w Salach Redutowych. Biesiada gromadzi ponad sto osób i przeciąga się do trzeciej nad ranem. Prasa odnotowuje obecność Józefa hr. Wielopolskiego (prezesa Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego), Emila Vacquereta (wiceprezesa Warszawskich Teatrów Rządowych), Michała Hertza (korepetytora solistów opery), Zygmunta Noskowskiego (dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i profesora konserwatorium), Władysława Zahorowskiego (prezesa działającej przy WTM Sekcji im. S. Moniuszki), Piotra Maszyńskiego (dyrektora chóru „Lutnia”), Jana Maurycego Kamińskiego (prawnika i publicysty), Franciszka Nowodworskiego (redaktora „Kuriera Warszawskiego”), Stanisława Libickiego (redaktora „Kuriera Codziennego”), Feliksa Fryzego (redaktora „Kuriera Porannego”), Aleksandra Rajchamna (redaktora „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”), profesorów Jana Karłowicza i Wojciecha Gersona, wreszcie dwóch starszych synów kompozytora – Stanisława Gabriela i Tadeusza (późniejszego Boya); żałowano nieobecności Wandy Żeleńskiej¹⁸³.

As was the case before in Cracow and in Lwów, the 'ritual' of the opening night would not be complete without a contributory club-dinner, to which the local intelligentsia invites the composer immediately after the première, held in the Sale Redutowe (Masked Ball Rooms) of the Teatr Wielki. The feasting is joined by more than a hundred guests and continues until three o'clock. The journalists note the presence of Count Józef Wielopolski (chairman of the Warsaw Music Society), Emil Vacqueret (deputy chairman of the Warsaw Theatre Directorate), Michał Hertz (répétiteur of the soloists of the opera), Zygmunt Noskowski (director of the Warsaw Music Society and a conservatory professor), Władysław Zahorowski (chairman of the S. Moniuszko Section affiliated at the Warsaw Music Society), Piotr Maszyński (director of the *Lutnia* choir), Jan Maurycy Kamiński (lawyer and columnist), Franciszek Nowodworski (editor of *Kurier Warszawski*), Stanisław Libicki (editor of *Kurier Codzienny*), Feliks Fryze (editor of *Kurier Poranny*), Aleksander Rajchman (editor of *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*), professors Jan Karłowicz and Wojciech Gerson, and the composer's two oldest sons – Stanisław Gabriel and Tadeusz (later famous writer nicknamed 'Boy'); the present regretted the absence of Wanda Żeleńska.¹⁸³

183 *Uczta dla Żeleńskiego*, „Kurier Warszawski” 1898 nr 9 (9 I), s. 9; *Z uczty Żeleńskiego*, „Kurier Warszawski” 1898 nr 10 (10 I), s. 4; *Uczta dla Żeleńskiego*, „Dziennik dla Wszystkich” 1898 nr 6 (10 I), s. 2.

183 'Uczta dla Żeleńskiego' [Dinner held in Żeleński's honour], *Kurier Warszawski* 1898 No. 9 (9 January), p. 9; 'Z uczty Żeleńskiego' [About the dinner held in Żeleński's honour], *Kurier Warszawski* 1898 No. 10 (10 January), p. 4; 'Uczta dla Żeleńskiego' [Dinner held in Żeleński's honour], *Dziennik dla Wszystkich* 1898 No. 6 (10 January), p. 2.

Kompozytor jest gościem specjalnym warszawskich salonów muzycznych. W niedzielę 9 stycznia pojawia się na przyjęciu w domu redaktora „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”: „[...] u pp. Aleksandrostwa Rajchmanów grono pań wręczyło znakomitemu kompozytorowi wspaniały wieniec srebrny na pąsowej poduszce, noszący napis Władysławowi Żeleńskiemu – wielbicielki jego twórczości. Popisy wokalne i fortepianowe były dobyte nieomal wyłącznie z bogatego repertuaru pieśniarskiego twórcy *Goplany*. Śpiewały pp.: Józefa Szlezzygierówna, Korolewiczówna, Frenkiel-Niwińska¹⁸⁴; fortepian w pp. Narbutt-Hryszkiewiczowej¹⁸⁵ i Iwanowskiej-Zaleskiej¹⁸⁶ miał przedstawicielki”¹⁸⁷. Następnego dnia „Ludwikostwo Grossmanowie dawali raut na cześć twórcy *Goplany*. Zebranie towarzyskie, na które przybyło przeszło sto osób, zamieniło się we wspaniały koncert. Na fortepianie grała p. Maria Wąsowska-Badowska¹⁸⁸, śpiewały panie Weychertowa¹⁸⁹, von Niessen¹⁹⁰, Józefa Szlezzygierówna, Frenkiel-Niwińska, Janina Korolewiczówna, Strassernówna oraz pp. Grąbczewski, Myszuga i Sienkiewicz. Śpiewano naturalnie i niemal wyłącznie pieśni Żeleńskiego, w części przy akompaniamencie znakomitego kompozytora. Do świetności zaimprovizowanego koncertu przyczyniła się także Lola Beeth, która uraczyła słuchaczy również pieśniami twórcy *Goplany*”¹⁹¹.

Pierwsze przedstawienia cieszą się niezwykle wysoką frekwencją. Sala za każdym razem jest dosłownie nabita, co najmniej do piętnastego przedstawienia „wyprzedany” jest cały teatr¹⁹². O popularności opery Żeleńskiego świadczą także kreacje, w które warszawianki ubierają się na bale kostiumowe podczas trwającego karnawału – „*Goplana*” to „suknia powłóczysta z biało-zielonego atlasu, z głowy wśród splotu włosów zwieszają się nenufary i perły z trawami wodnymi, którymi cała suknia przybrana dokoła”¹⁹³.

The composer is received as a special guest by the music salons of Warsaw. On Sunday 9 January, he appears at a party organized by the editor of *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*: ‘... in the home of the Rajchmans the ladies present handed to the eminent composer a silver wreath on a crimson cushion, bearing the following inscription: To Władysław Żeleński – from the women lovers of his music. The virtuoso singing and piano performances during the gathering drew almost exclusively upon the rich repertory of songs composed by the author of *Goplana*. The ladies who sang were Józefa Szlezzygier, Korolewicz, Frenkiel-Niwińska,¹⁸⁴ the piano was represented by the ladies Narbutt-Hryszkiewicz¹⁸⁵ and Iwanowska-Zaleska¹⁸⁶.¹⁸⁷ On the following day ‘the Grossmans threw a party to honour the composer of *Goplana*; a social event with more than a hundred guests present turned into a brilliant concert. The piano was played by Mrs Maria Wąsowska-Badowska;¹⁸⁸ the singers included the ladies: Weychertowa;¹⁸⁹ von Niessen;¹⁹⁰ Józefa Szlezzygier, Frenkiel-Niwińska, Janina Korolewicz, Strassern, and gentlemen: Grąbczewski, Myszuga and Sienkiewicz. Of course, almost the entire repertory consisted of Żeleński's songs, some of the accompanied by this excellent composer. The splendour of the improvised event was further enhanced by Lola Beeth, who treated the listeners to her performance of the songs written by the author of *Goplana*.’¹⁹¹

The attendance figures during the first performances are excellent. Each time the auditorium is literally packed with people, at least until the 15th performance all seats in the audience space of the theatre are sold out.¹⁹² Further evidence of the popularity of Żeleński's opera are costumes worn by Warsaw ladies to fancy balls during the carnival – ‘*Goplana*’ is a flowing dress of white and green satin, the wearer's tied hair is adorned with water lilies and pearls with some aquatic plants, woven around the dress’.¹⁹³

184 Michalina Frenkiel-Niwińska (1868–1927), mezzosopranistka, pod koniec stycznia 1898 roku została zaangażowana przez Warszawskie Teatry Rządowe.

185 Józefa Narbutt-Hryszkiewiczowa (zm. 1914), pianistka, absolwentka konserwatorium petersburskiego. Zob. „Kurier Warszawski” 1914 nr 55 (24 II), dodatek poranny, s. 4.

186 Jadwiga Iwanowska-Zaleska (zm. 1944), pianistka, absolwentka konserwatorium warszawskiego (1885), w 1896 roku koncertowała w sali Érarda w Paryżu i w Londynie.

187 „Kurier Warszawski” 1898 nr 10 (10 I), s. 3.

188 Maria Wąsowska-Badowska (ur. 1868), pianistka, absolwentka konserwatorium warszawskiego (1885) i petersburskiej klasy wirtuozowskiej Antona Rubinsteina.

189 Helena Weychert, sopranistka.

190 Matja von Niessen (1870–1948), rosyjska mezzosopranistka, prowadziła w tym czasie klasę śpiewu w konserwatorium w Odessie, późniejsza gwiazda Metropolitan Opera.

191 „Kurier Warszawski” 1898 nr 12 (12 I), dodatek poranny, s. 1.

192 „Gazeta Lwowska” 1898 nr 40 (20 II), s. 4.

193 *Z karnawału warszawskiego*, „Gazeta Narodowa” 1898 nr 51 (20 II), s. 3.

184 Michalina Frenkiel-Niwińska (1868–1927), mezzosoprano; at the end of January 1898, she was employed by the Warsaw Theatre Directorate.

185 Józefa Narbutt-Hryszkiewiczowa (d. 1914) pianist, graduated from the Petersburg conservatory. See *Kurier Warszawski* 1914 No. 55 (24 February), the morning supplement, p. 4.

186 Jadwiga Iwanowska-Zaleska (d. 1944), pianist, graduated from the Warsaw conservatory (1885); in 1896, she gave concerts in the Érard Hall in Paris and in London.

187 *Kurier Warszawski* 1898 No. 10 (10 January), p. 3.

188 Maria Wąsowska-Badowska (b. 1868), pianist, graduated from the Warsaw conservatory (1885) and the virtuoso class taught by Anton Rubinstein in St. Petersburg.

189 Helena Weychert, soprano.

190 Matja von Niessen (1870–1948), Russian mezzosoprano. At the time she taught a singing class in the Odessa conservatory, later became a star of the Metropolitan Opera.

191 *Kurier Warszawski* 1898 No. 12 (12 January), the morning supplement, p. 1.

192 *Gazeta Lwowska* 1898 No. 40 (20 February), p. 4.

193 ‘Z karnawału warszawskiego’ [Of the Warsaw carnival], *Gazeta Narodowa* 1898 No. 51 (20 February), p. 3.



ILUSTRACJA 14. Scena pierwsza z I aktu opery *Goplana* Władysława Żeleńskiego. Fotografia wykonana w trakcie jednego ze spektakli warszawskich w styczniu 1898 r.

PLATE 14. Scene 1, Act One of the opera *Goplana* by Władysław Żeleński. A photograph taken during one of the performances in Warsaw in January 1898.

Goplaną interesują się dosłownie wszyscy, nawet czasopisma satyryczne. „Mucha” publikuje dość oryginalne streszczenie libretta, w którym wypunktowane zostały najważniejsze ustępy muzyczne:

Interest in *Goplana* affects literally all, even satirical press. The *Mucha* weekly publishes a highly original summary of the libretto, in which all the major passages from the opera are listed:

„Na jeziorze Gople
Wiszą trawy sople;
Pomiędzy kwiatami
Grabca k'sobie mami
Goplana.
Rozum mają chłopci:
– ona mnie utopi,
Ta piekielna córka...
Tu utnie mazurka:
Oj dana!
I gdy Grabiec śpiewa,
Goplana jak Ewa,
W swej miłosnej świerzbie,
Zamknęła go w wierzbie,
Zuchwalca...
Przedtem, ta zakąła,
Parlando śpiewała,
I... dziwy na świecie,
Wraz z Grabcem w duecie
Też walca!

* * *

"On the Gopło lake's cliff
The grass hangs down stiff
Amidst the flowers blooming
Goplana is wooing
Grabiec.
The peasants are right:
She will pull me inside
In the lake I will drown
And he starts a song:
Oy dana!
As Grabiec joyfully sings
Goplana tempted like Eve
Closes him in a willow tree
To have him scratch her itch
Of love.
And right before that trick
She did parlando sing
And... you won't believe
With Grabiec they sang in
A duo!

* * *



ILUSTRACJA 15. Scena uczty z III aktu opery *Goplana* Władysława Żeleńskiego. Fotografia wykonana w trakcie jednego ze spektakli warszawskich w styczniu 1898 r.

PLATE 15. The feasting scene, Act Three of the opera *Goplana* by Władysław Żeleński. A photograph taken during one of the performances in Warsaw in January 1898.

U Wdowy, u dwora,
 Łśni poczet Kirkora,
 Pan łśni od purpury,
 Przed chatą dwie córy...
 Bierz którą.
 Kirkor śpiew swój wszczyną,
 Patrząc na Kostryna,
 Solo śpiewa Wdowa,
 Później pieśń chórowa
 Ponuro...
 Teraz Balladyna
 Arię tę zaczyna;
 Robiąc lica chmurne.
 Bierze wnet h górne
 w D-durze.
 Następnie Alina
 w solu aż się wspina,
 Przy tuszy i w mięsie,
 Śpiewa – że się trzęsie
 Podwórze.

* * *

Teraz chryja w lesie:
 Dzbanek malin niesie
 Alina, gdy siostra
 Surowa i ostra
 Nic nie ma.
 W orkiestrze Trombini
 Melodramat czyni!
 Publiczność wnet bladnie,
 Co z tego wypadnie?
 Strach... trema...

At the Widow's manor
 Kirkor shines with glamour
 In crimson red attire
 Before the hut two maidens
 To pick from.
 Kirkor starts his singing
 Kostryn by him standing
 Widow sings a solo
 Then joins in the chorus
 Gloomily...
 Time for fair Balladyna
 To find the needed stamina
 With a sombre expression to reach
 The highest possible pitch
 In D major.
 Then follows the hefty Alina
 Finding the power within her
 While our ears are aching
 She sends the opera house shaking
 With her solo.

* * *

Alina happily carries
 A jug full of raspberries
 A feud in the forest arises
 Because her sister has none
 In hers.
 Trombini with his stick
 Conducts a drama bleak
 The audience are pale
 What happens with the tale?
 Stage... fright...

Ze spojrzeniem dzikiem
Tnie Skulską kozikiem
Panna Strassernówna...
Tu jest akcja główna...
Konanie.
Szumi wierzba z cicha,
Skierka się uśmiecha,
Już nie ma Aliny,
Wyciąga nożyny!
Nie wstanie...

* * *

Oj biedny Kirkorze,
Już nic nie pomoże,
Aż pomyśleć zgroza...
Kobieta Lombrosa
Twa żona!
Smutne życie twoje:
Więc idźże na boje,
Gdy twa Balladyna
Całuje Kostryna,
Zhańbiona...

* * *

Andante con moto:
Zjazd wielki jest oto,
Grabiec wylazł z wierzby
I przyszedł – no gdzieżby
Jak nie tu?
Piorun w wielkiej sali
W Balladynę wali,
Zdarta życia karta –
Była tego warta
Pasztetu..."¹⁹⁴

Grasping a sharp dagger
One sister kills the other
Her yes are fiercely burning
Here is the story turning:
Murder.
Willow silently whines
Skierka is all smiles
Alina is lying below
She will be no more
Around.

* * *

Oh, poor Kirkor's fate
Horror does not abate
To think that your love pure
Turned into a wrongdoer
Your wife!
Sad is now your path
So go and lead your knights
Leave your evil bride
To kiss Kostryn on the side
Disgraced.

* * *

Andante con moto:
Grabiec leaves the willow
And joins the hustle and bustle
That starts in Kirkor's castle
Where else?
In a huge room loud thunder
Tears Balladyna asunder.
Now her life has been wasted –
And so has the time spent on watching
This rubbish..."¹⁹⁴

Namacalny dowód popularności opery stanowią wysokie przychody ze sprzedaży biletów. Pod koniec stycznia (po dziesiątym przedstawieniu) podano imponujące cyfry: *Goplana*, graną przy kompletach publiczności, obejrzało dotąd w Warszawie 11 650 osób, co dało 17 500 rubli dochodu¹⁹⁵. To argument przeciwko wytaczanym jakże często przez carskie władze zarzutom, że wystawianie polskich oper jest przedsięwzięciem niedochodowym. Dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych docenia to, co Żeleński robi dla teatralnej kasy – jak nie omieszkaly odnotować gazety codzienne, wypłaciła kompozytorowi dodatkowe 600 rubli premii, nie licząc tysiąca, zagwarantowanego kontraktem¹⁹⁶.

A material proof of the popularity enjoyed by the opera are huge profits from selling the tickets. At the end of January (after 10 performances), the following impressive numbers were published: the opera *Goplana*, each time performed to a full auditorium, had been seen by 11,650 opera-goers, earning 17,500 rubles.¹⁹⁵ Its success provided a counterargument to claims of the tsarist authorities that operatic productions in Polish were not profitable. The management of the Warsaw Theater Directorate appreciates Żeleński's contribution to the profits of the theatre – as the newspapers infallibly reported, the composer was paid a bonus of 600 rubles in addition to the 1,000 rubles of contractual fee.¹⁹⁶

194 *Z teatru* – „*Goplana*”, „*Mucha*” 1898 nr 3 (14 I), s. 4.

195 [Marian Gawalewicz], *Listy z Krakowskiego Przedmieścia*, „*Kurier Warszawski*” 1898 nr 30 (30 I), s. 1.

196 „*Gazeta Lwowska*” 1898 nr 78 (7 IV), s. 3.

194 'Z teatru – *Goplana*' [Of the theatre – *Goplana*], *Mucha* 1898 No. 3 (14 January), p. 4.

195 [Marian Gawalewicz], 'Listy z Krakowskiego Przedmieścia' [Letters from the Krakowskie Przedmieście street], *Kurier Warszawski* 1898 No. 30 (30 January), p. 1.

196 *Gazeta Lwowska* 1898 No. 78 (7 April), p. 3.

Uskrzydłony odniesionym sukcesem Żeleński opuszcza na moment Warszawę. W połowie lutego jest widziany na balu prasowym we Lwowie¹⁹⁷. Pod koniec miesiąca znów pojawia się w stolicy Królestwa Polskiego, gdzie w Salach Redutowych daje swój koncert benefisowy z orkiestrą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego¹⁹⁸. W tym czasie między kompozytorem a librecistą dochodzi do porozumienia w sprawie praw autorskich do *Goplany* – pod koniec marca we Lwowie Żeleński uzyskuje podpis Germana na następującym kontrakcie:

„Wypłaciwszy Dr Ludomiłowi Germanowi kwotę trzystu złr. (300 fl.) jako ryczałtowe honorarium za jego udział w prawie przedstawienia *Goplany* na scenach polskich, nabyłem to prawo odąd wyłącznie dla siebie.

Co się tyczy wystawienia *Goplany* na scenach wszystkich obcych, zawieram z Dr Germanem układ taki, iż z dochodów z tego źródła płynących będę mu wypłacał 20%.

Układ ten zawieram w moim i moich spadkobierców imieniu.

We Lwowie dnia 27 marca 1898. r.
Dr Władysław Żeleński¹⁹⁹.

Popularność *Goplany* nie słabnie. „Mucha” wraca do tematu jeszcze w połowie kwietnia. Zamieszcza rycinę przedstawiającą dwie eleganckie panie prowadzące w operowej łoży rozmowę z nie mniej eleganckim mężczyzną z monoklem w oku, ubranym w wytworny frak, który pyta jedną z nich: „– Jakże się pani podoba *Goplana*? – Tak sobie, dość, ale ten Grabiec jest przystojniejszy...”²⁰⁰.

Dwudzieste piąte warszawskie przedstawienie *Goplany* ma miejsce 3 maja (data symboliczna). „Publiczność zgotowała wykonawcom owację. Pan Chodakowski, jako reżyser, otrzymał wieniec srebrny [...], panie D'Orio, Lewicka, Korolewiczówna, Strassernówna, Skulska i Szczepkowska – kosze kwiatów, a panowie Myszuga i Sienkiewicz – wieńce. Sala z wyjątkiem kilku łoż pierwszego piętra była pełna. [...] W czasie antraktu wszyscy artyści z okazji dwudziestego piątego przedstawienia *Goplany* wysłali do jej twórcy telegram z powinszowaniem”²⁰¹. Do wakacji opera zostanie pokazana w Teatrze Wielkim 28 razy²⁰². Zachował się afisz z ostatniego przedstawienia przed letnią przerwą, danego

Rejoicing in his success, Żeleński leaves Warsaw for a short time. In mid-February, he is among the guests at a reception for journalists in Lwów¹⁹⁷. At the end of the month, he is again in the capital of the Kingdom of Poland where he gives a concert organized in his honour by the Warsaw Music Society in the Sale Redutowe.¹⁹⁸ Around that time, the composer and the librettist reach an agreement concerning copyright to *Goplana*: at the end of March, Żeleński persuades German to sign the following document in Lwów:

"Having paid Dr. Ludomił German, a sum of 300 fl. in gold (300 guildens) as a flat fee for his share in the rights to stage productions of *Goplana* in Polish theatres, I have hereby become the sole owner of these rights.

As regards the performances of *Goplana* in foreign theatres, I hereby conclude with Dr. Ludomił German, an agreement by which I will pay him 20 per cent of income from this source.

The agreement is concluded on my behalf and on behalf of my inheritors.

Lwów, on 27 March 1898.
Dr. Władysław Żeleński.¹⁹⁹

The popularity of *Goplana* with the audiences shows no signs of abating. The *Mucha* weekly returns to the subject of the opera as late as in mid-April. It published an illustration showing two elegant ladies sitting in a theatre box and having a conversation with an equally smart gentleman with a monocle, dressed in an elegant tailcoat. The man is asking one of the ladies: 'Is *Goplana* to your taste, madam?', to which she responds: 'Just so-so, I think this Grabiec is more handsome.'²⁰⁰

The 25th performance of *Goplana* in Warsaw takes place on 3 May (a date with a symbolic significance). 'The audience rewarded the performers with an ovation. As the director, Mr Chodakowski received a silver wreath . . ., the ladies D'Orio, Lewicka, Korolewicz, Strassern, Skulska and Szczepkowska were handed baskets of flowers, and gentlemen Myszuga and Sienkiewicz got wreaths. Except for several boxes on the upper level, the auditorium was full . . . During the interval, all the artists sent a congratulatory telegram to the composer on the occasion of the 25th performance of *Goplana*.'²⁰¹ By the time of the summer holidays, the opera will have been staged at the Teatr Wielki 28 times.²⁰² A poster advertising the last

197 „Gazeta Lwowska” 1898 nr 35 (15 II), s. 4.

198 „Gazeta Narodowa” 1898 nr 56 (25 II), s. 3.

199 PL-WRzno 6414/I.

200 „Mucha” 1898 nr 16 (15 IV), s. 4.

201 (Sg.) [Antoni Sygietyński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898 nr 122 (4 V), dodatek poranny, s. 1.

202 Do wakacji *Goplana* grano w Warszawie w następujących terminach: 8 (premiera), 10, 13, 16, 18, 21, 23, 25, 29, 31 I; 3, 5, 8, 10, 16, 18, 20, 25 II; 15, 22, 26 III; 2, 6 IV; 3, 12, 30 V; 10, 13 VI (Maria Olga Bieńka, *Repertuar Warszawskich Teatrów*

197 *Gazeta Lwowska* 1898 No. 35 (15 February), p. 4.

198 *Gazeta Narodowa* 1898 No. 56 (25 February), p. 3.

199 PL-WRzno 6414/I.

200 *Mucha* 1898 No. 16 (15 April), p. 4.

201 (Sg.) [Antoni Sygietyński], 'Z teatru i muzyki' [Theatre and music], *Kurier Warszawski* 1898 No. 122 (4 May), the morning supplement, p. 1.

202 Before the summer holiday *Goplana* was performed in Warsaw on the following days: 8 (première), 10, 13, 16, 18, 21, 23, 25, 29, 31 January; 3, 5, 8, 10, 16, 18, 20, 25 February; 15, 22, 26 March; 2, 6 April; 3, 12, 30 May; 10, 13 June (Maria Olga Bieńka, *Repertuar Warszawskich Teatrów*

[illegible]

PLATE 16 A. A theatre poster advertising the 28th performance of *Goplana* in Warsaw (in Polish).

"Ф. Тютт и К. Гутт"
 ПЛАТЯЩИЕ
 Фаб. Кривоголового Топа
 и АСАЛЫТА
 ват. фабрику
 Ф. Пичманъ
 ват. фаб. в
 М. Д. Деснин. Ул.
 Искусственные мехи и швейные
 и швейные принадлежности, три-
 тошмане и искусственные продукты.

„Tivoli“
 ЛАТВОНОЕ ЦИРКО
 В. ШОНЕЦЪ
 ГЛАВНЫЙ ГОСТИЙ
 Варшава, Мясницкая 3.

ТИПО-ЛИТОГРАФИЯ
ИВАНА КОТТИ
— 40 РА. ВАРШАВЫ. 3-4
7, КРАСНОУДСКАЯ УЛИЦА 7.
УСТАНОВКА БУМАГ. КЛЕЙ. ЗАКАЗ.
МЕДОВОЕ.
ПРИНИМАЕТ ВСЯ, СЛОВА СКАЗАННЫМИ РАБОТАМ. НЕ
УДОБНОСТЬЮ. А ТАКЖЕ РАБОТАМ. РАБОТАМ. РАБОТАМ.
РАБОТАМ. РАБОТАМ. РАБОТАМ.

ILUSTRACJA 16 B. Afisz dwudziestego ósmego przedstawienia *Goplany* w Warszawie (po rosyjsku).

PLATE 16 B. A theatre poster advertising the 28th performance of *Goplana* in Warsaw (in Russian).



ILUSTRACJA 17. Dekoracja Karola Klopfera do warszawskiej premiery *Goplany* (akt I, obraz I: jezioro Gopło).

PLATE 17. Karol Klopfer's stage design for the Warsaw première of *Goplana* (Act One, tableau I: Lake Gopło).

13 czerwca²⁰³. *Goplana* dyryguje jeszcze Cesare Trombini, który od jakiegoś czasu miewa problemy ze zdrowiem i bywa zastępowany przez koncertmistrza, Stanisława Barcewicza. Wkrótce popadnie w ciężką chorobę.

Popularność dzieła Żeleńskiego w Warszawie nie przemija tak szybko, jak w jego rodzinnych stronach. Nie ma na to wpływu zmiana na stanowisku prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych (12 stycznia Andrejewa zastąpił Paweł Iwanow). Nawet nagła śmierć dyrygenta, Trombiniego (który umiera w sierpniu podczas pobytu w Wenecji)²⁰⁴ nie zdoła wyeliminować *Goplany* z repertuaru.

Jesienią następuje wznowienie przygotowane przez Emila Młynarskiego, który jeszcze w styczniu, zaraz po przybyciu z dalekiej Odessy, podziwiał dzieło prowadzone pałeczką swojego poprzednika²⁰⁵. Następują istotne zmiany w obsadzie partii wokalnych. Po wyjeździe Myszugi (którego ostatni występ zapowiedziany został *expresso verbis* na wspomnianym przedwakacyjnym afiszu) rolę Kirkora przejmuje Stanisław Roland-Sienkiewicz. Partię Balladyny dostaje w końcu faworyzowana przez kompozytora Kruszelnicka (została zaangażowana w czerwcu,

performance before the summer break, which took place on 13 June, has survived.²⁰³ The opera is still conducted by Cesare Trombini, whose health has been deteriorating for some time, forcing concertmaster Stanisław Barcewicz to replace him on several occasions. Trombini will soon become seriously ill.

The popularity of Żeleński's work in Warsaw does not fade as quickly as it did in his native Galicia. It is not affected by the change of the chairman of the Warsaw Theatre Directorate (on 12 January Andrejev was replaced by Pavel Ivanov). Even conductor Trombini's sudden death (he died in August during his stay in Venice)²⁰⁴ did not eliminate *Goplana* from the repertoire.

In the autumn, the performances of *Goplana* are resumed, prepared by Emil Młynarski, who admired the opera conducted by his predecessor in January, having just arrived in Warsaw after a long journey from Odessa.²⁰⁵ The vocal parts are significantly reshuffled. After Myszuga's departure (his last appearance was announced explicitly on the above-mentioned poster advertising the last pre-summer performance), the part of Kirkor goes to Stanisław Roland-Sienkiewicz. The part of Balladyna is finally given to the composer's preferred choice, Kruszelnicka (who was

Rządowych 1891–1900, Warszawa 1995).

203 Afisz dwudziestego ósmego przedstawienia *Goplany* w Teatrze Wielkim w Warszawie z dn. 13 VI 1898 r. zachowany w zbiorach dokumentów życia społecznego Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. XIX A 6d 1898).

204 B.F., 'Ś.p. Cezar Trombini', „Kurier Warszawski” 1898 nr 225 (16 VIII), s. 6.

205 „Gazeta Warszawska” 1898 nr 19 (21 I), s. 3 (*Teatr i widowiska*).

Rządowych 1891–1900 [The repertoire of the Warsaw Theatre Directorate 1891–1900], Warszawa 1995).

203 The poster advertising the 28th performance of *Goplana* at the Teatr Wielki in Warsaw on 13 June 1898, preserved in the Documents of Social Life Section of the National Library in Warsaw (shelf no. XIX A 6d 1898).

204 B.F., 'Ś.p. Cezar Trombini' [The late Cesare Trombini], *Kurier Warszawski* 1898 No. 225 (16 August), p. 6.

205 *Gazeta Warszawska* 1898 no 19 (21 January), p. 3 ('Teatr i widowiska' [Theatre and performances]).

ILUSTRACJA 18. Dekoracja Aleksandra Kozłowskiego do warszawskiej premiery *Goplany* (akt I, obraz II: chata Wdowy).

PLATE 18. Aleksander Kozłowski's stage design for the Warsaw première of *Goplana* (Act One, tableau II: Widow's cottage).



po długich poszukiwaniach udało się ją w końcu odnaleźć we Włoszech)²⁰⁶. W obsadzie pojawia się także debiutujący w Warszawie tenor Mikołaj Lewicki (jako nowy Grabiec), rolę Wdowy po Szczepkowskiej obejmuje Michalina Frenklówna.

Tak odświeżoną *Goplana*, prowadzoną energicznie ręką młodego dyrygenta, warszawska publiczność poznaje 12 października²⁰⁷. Nowością jest także zmiana, jakiej ulega *Intermezzo* w drugim akcie – solo instrumentalne przewidziane w tym ustępie kompozytor powierza skrzypcom. W „rolę solisty” wciela się koncertmistrz orkiestry teatralnej Stanisław Barcewicz, który osobiście tę prze-róbkę Żeleńskiemu zasugerował. Kompozytor zgodził się na nią pod warunkiem „że grać [ją] będzie... Barcewicz”²⁰⁸. Powodzenie jest ogromne, sprawozdawcy nie szczędzą pochwał Młynarskiemu i znakomitej Kruszelnickiej²⁰⁹. Wszystko wskazuje na to, że *Goplana* nie podzieli losu *Konrada Wallenroda* pogrzebanego w teatralnych archiwach ledwie po dwunastu lwowskich i pięciu krakowskich przedstawieniach, że już na stałe gościć będzie w polskich repertuarach operowych. Pod koniec 1898 roku Wanda Żeleńska z satysfakcją pisze do przyjaciółki:

employed for the part in June, but it took a long time to locate her in Italy).²⁰⁶ Another new voice is tenor Mikołaj Lewicki (as Grabiec), making his debut in Warsaw, while the part of Widow is now interpreted by Michalina Frenkiel, who replaces Szczepkowska.

The refreshed version of *Goplana*, now under energetic management of the young conductor, is presented to the Warsaw audience on 12 October.²⁰⁷ Another novelty is the modification of the *Intermezzo* in Act Two: the composer hands over the instrumental solo to the violin (the passage was originally intended for the cor anglais). The role of the soloist is taken by the concertmaster of the theatre orchestra Stanisław Barcewicz, who personally suggested the change to Żeleński. The composer agreed on condition that 'Barcewicz himself will perform [the passage]'.²⁰⁸ The success of the production is tremendous, the reviewers pour lavish praise on Młynarski and the excellent Kruszelnicka.²⁰⁹ Everything indicates that *Goplana* will not share the fate of *Konrad Wallenrod*, which sank into the oblivion of theatrical archives after a mere dozen of spectacles in Lwów and five in Cracow, and that it will remain a staple of the repertoire of Polish theatres. At the end of 1898, Wanda Żeleńska informs her friend with great satisfaction:

206 „Gazeta Lwowska” 1898 nr 135 (17 VI), s. 3; nr 141 (24 VI), s. 3–4.

207 Do końca roku *Goplana* grano jeszcze 17, 24 X; 20 XI (tylko pierwszy akt, na rzecz rodziny śp. C. Trombiniego), 20 XII (Bieńka, op. cit.).

208 Al[eksander] R[a]jchman, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898 nr 42 (15 X), s. 497.

209 Powakacyjne wznowienie *Goplany* pod batutą Emila Młynarskiego omawia Elżbieta Szczepańska-Lange w artykule *Emil Młynarski w operze w Warszawie (1898–1902)*, „Muzyka” LXI 2016 nr 1, s. 98–99.

206 *Gazeta Lwowska* 1898 No. 135 (17 June), p. 3; No. 141 (24 June), pp. 3–4.

207 Later that year *Goplana* was performed on 17 and 24 October, 20 November (only Act One; the proceeds went to the family of the late Cesare Trombini), and 20 December (Bieńka, op. cit.).

208 Al[eksander] R[a]jchman, 'Przegląd muzyczny' [Music review], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1898 No. 42 (15 October), p. 497.

209 The resuming of *Goplana*, conducted by Emil Młynarski, is discussed by Elżbieta Szczepańska-Lange in her article 'Emil Młynarski w operze w Warszawie (1898–1902)' [Emil Młynarski's activity at the Warsaw Opera House 1898–1902], *Muzyka* LXI 2016 No. 1, pp. 98–99.

„[...] to jest dzieło natchnienia i fantazji, na które złożyły się dwie poetyczne organizacje. Juliusza i... muzyka! Trzeba przyznać że w Warszawie ślicznie wystawiają operę naszą. Właśnie przedwczoraj mąż trafił na nią, ku wielkiej mojej zazdrości. [...] tyle trzeba przejść, zanim doczekać można chwili przedstawienia. Ile pracy, ile trudności do przezwyciężenia – jak drobny rezultat na razie. Chociaż co do *Goplany*, od razu utorowała sobie drogę do serc”²¹⁰.

Wydaje się, że Żeleński nie zawsze jest świadom, jak wiele zawdzięcza swojej żonie, która nigdy nie zapomina o promowaniu *Goplany* w ważnych dla polskiego życia muzycznego momentach. Latem 1901 roku, na długo przed inauguracją Filharmonii Warszawskiej, apelować będzie do Emila Młynarskiego:

„Jakkolwiek nieznajomemu, jako żona autora *Goplany* ośmielałam się napisać słowo do Pana, w sprawie tej opery. Cieszy nas niewymownie, że weszła znowu na repertuar z początku sezonu²¹¹. Odebraliśmy wiadomości z Warszawy, jak świetnie była daną pod dyktando Pańską. Nie wątpię, że zamiarem jest dykcji dać tę operę w epoce otwarcia Filharmonii, to jest zgromadzeniem [!] w Warszawie całego muzycznego świata, ale dla bezpieczeństwa wszelkiego przypominam i proszę, by w wilią lub nazajutrz to jest 4 lub 6 listopada wystawioną została *Goplana*. Wiele osób pragnie usłyszeć ją w obecnej obsadzie. W nadziei że i Pan jest zdania, że się to *Goplanie* należy, oczekuję odpowiedzi przychylnej. [...] [Mąż] [...] Przywozi z sobą brata melomana, który wzdycha do tego najgoręcej, by mógł *Goplanę* w Warszawie usłyszeć”²¹².

Nie jeden dzisiejszy artysta muzyczny mógłby kompozytorowi pozazdrościć tak skutecznego impresaria: *Goplanę* pokazano 6 listopada, nazajutrz po inauguracji.



To właśnie premiera warszawska – przygotowana w doskonałych warunkach scenicznych i dla znacznie liczniejszej publiczności – przesądziła o tym, że niełatwa batalia Żeleńskiego o drugą operę została uwieńczona

“... it is a work of inspiration and imagination, to which two poetic domains contributed. Poetry of Juliusz [Słowacki] and music! One has to admit that the Warsaw production of our opera is magnificent. It was only the day before yesterday that my husband saw the spectacle, to my great envy. ... One has to endure so much before the evening of the performance arrives. So much work, so many difficulties to surmount – and how meagre the result so far. As for *Goplana*, however, it found a way to people's hearts straightaway.”²¹⁰

It appears that Żeleński is not always aware of his debt of gratitude to his wife, who never forgets to promote *Goplana* on occasions important for Polish music life. In the summer of 1901, a long time before the inauguration of the Warsaw Philharmonic, she will appeal to Emil Młynarski:

“Although we have not been acquainted, as the wife of the composer of *Goplana* I take the liberty of writing to you in connection with this opera. We are extremely happy that it was brought back to the repertoire at the beginning of the season.²¹¹ We have received news from Warsaw about how excellently it was performed under your conducting. I have no doubts that the management intends to stage our opera at the opening of the Philharmonic, an occasion that will be a gathering [!] of the whole music world in Warsaw, but just to be on the safe side let me remind and request you to present *Goplana* on the eve of the opening or on the day after, i.e. on the 4 or 6 November. A lot of people want to see it with the current cast. Hoping that you are also of the opinion that *Goplana* deserves it, I expect that you will answer in the affirmative. ... [My husband] ... is arriving with his music-loving brother, who is dying to see *Goplana* in Warsaw.”²¹²

Even today many artists could envy Żeleński an impresario who is so persuasive: *Goplana* was presented on 6 November, a day after the inauguration.



The Warsaw première, mounted in conditions excellent in terms of stage design and available facilities, and for a much larger audience, was the decisive event which tipped the scales in favour of Żeleński in his uphill struggle to see his

210 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 22 grudnia 1898 r., PL-WRzno 4805/I.

211 W roku 1901 *Goplana*, wznowiona w Teatrze Wielkim 1 czerwca miała w sumie osiem spektakli (zob. A[leksander] Pol[ński], *Z opery*, „Kurier Warszawski” 1901 nr 150 (2 VI), s. 6). O planowanym wznowieniu Emil Młynarski informował kompozytora w liście z 13 maja 1901 r.: „Łaskawy Mistrzu, *Goplana* pójdzie w połowie czerwca ze 4 razy. Cieszyłbym się niezmiernie Go widzieć w tym czasie tu”. PL-Kj Przyb. 175/63.

212 List Wandy Żeleńskiej do Emila Młynarskiego z 23 czerwca (datowany błędnie „23 II”) 1901 r., LT-Vlma F.50.1.133.

210 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 22 December 1898, PL-WRzno 4805/I.

211 In 1901, *Goplana*, which reopened at the Teatr Wielki on 1 June, was performed eight times in total (See A[leksander] Pol[ński], 'Z opery' [From the opera], *Kurier Warszawski* 1901 No. 150 (2 June), p. 6). The plans to resume the spectacles were communicated to the composer by Emil Młynarski in a letter of 13 May 1901: 'Dear Maestro, *Goplana* will be put on about four times in the middle of June. I would be very happy to see you here at the time.' PL-Kj Przyb. 175/63.

212 Wanda Żeleńska's letter to Emil Młynarski of 23 June (dated mistakenly '23 II') 1901, LT-Vlma F.50.1.133.

prawdziwym sukcesem. Miał on dla kompozytora zarówno wymiar moralny, jak i materialny. Jeszcze za jego życia *Goplana* była w Teatrze Wielkim z powodzeniem wznawiana²¹³. Lwów przypomni dzieło Żeleńskiego stosunkowo późno, dopiero w roku 1900, a po raz trzeci wznowi je dopiero w roku 1918, gdy kierownictwo opery obejmie Stanisław Niewiadomski. Czy brak entuzjazmu do *Goplany* brał się w Galicji tylko ze wspomnianego zatargu o wypłatę kompozytorskiego honorarium? *Nemo est propheta in patria sua...*

NIEZREALIZOWANE MARZENIA: WIEDEŃ, PRAGA, AGRAM, PRESSBURG

W korespondencji obydwójga Żeleńskich z Germanem poruszana jest niejednokrotnie kwestia wprowadzenia *Goplany* na sceny zagraniczne. Pomysł ten nie jest dla Żeleńskiego tematem nowym – po premierze *Konrada Wallenroda* kompozytor jedzie do Pragi i do Wiednia. W maju 1886 roku, dzięki pomocy i pośrednictwu Ludwika hr. Wodzickiego²¹⁴, spotyka się w tej sprawie w naddunajskiej metropolii z intendentem teatrów dworskich, baronem Josefem Bezečným (1829–1894)²¹⁵, a trzy lata później posyła mu nawet egzemplarz wyciągu fortepianowego swojej mickiewiczowskiej opery ze skreśloną odręcznie dedykacją²¹⁶. Także po krakowskiej premierze *Goplany* spogląda Żeleński z nadzieją w stronę Hofoper i Národního Divadla. Kompozytorowi potrzeba międzynarodowego sukcesu. Wołają o to publicyści, którzy jakże często przypominają znane na świecie dokonania polskich artystów w malarstwie (Siemiradzki), literaturze (Sienkiewicz), muzyce fortepianowej (Chopin, Paderewski), wiolinistyce (Wieniawski), a nawet w śpiewie operowym (bracia Reszkowie, Beethówna, Sembrich-Kochańska). Czas podjąć próbę wejścia z polską operą do europejskich repertuarów, choćby po to, by zatrzeć złe wrażenia, jakie pozostawiły po sobie polskie spektakle na wystawie wiedeńskiej.

Stolica Austro-Węgier jest rzeczą jasną celem pierwszoplanowym, bo otwierającym drzwi teatrów operowych całej Europy i obu Ameryk. Żeleńskim brakuje jednak osobistych kontaktów z wiedeńskim środowiskiem artystycznym, dlatego też szukają pośrednictwa galicyjskich

second opera brought to stage and recognized. For the composer, the success had both a moral and a financial dimension. *Goplana* was successfully resumed at the Teatr Wielki during his lifetime.²¹³ In Lwów, Żeleński's work will not be staged again until 1900, while the third production occurred as late as in 1918, when the position of the manager of the opera house was assumed by Stanisław Niewiadomski. Was the lack of enthusiasm to bring *Goplana* back to life in Galicia a lingering aftermath of the above-mentioned dispute over the composer's fee? *Nemo est propheta in patria sua...*

DREAMS THAT NEVER CAME TRUE: VIENNA, PRAGUE, AGRAM, PRESSBURG

In the letters exchanged by Wanda and Władysław Żeleński with German the issue of introducing *Goplana* to foreign theatres is mentioned many times. For Żeleński, the idea is not new: after the premiere of *Konrad Wallenrod*, the composer makes a trip to Prague and Vienna. In May 1886, thanks to the help and mediation of Count Ludwik Wodzicki,²¹⁴ he meets in the city on the Danube with Baron Josef Bezečný (1829–1894),²¹⁵ the artistic director of the court theatres, and three years later he even sends him a copy of the piano-vocal score of his opera, inspired by a poem by Mickiewicz, with a handwritten dedication²¹⁶. Similarly, after the Cracow premiere of *Goplana* Żeleński was looking hopefully towards the Hofoper and the Národní Divadlo. The composer needs an international success, so much so that journalists publish their appeals, very often recalling the world-famous achievements of Polish artists in painting (Siemiradzki), literature (Sienkiewicz), piano music (Chopin, Paderewski), the violin (Wieniawski), and even operatic singing (the Reszke brothers, Lola Beeth, Sembrich-Kochańska). The time has come to introduce a Polish opera to repertoires of opera houses across Europe, not least to obliterate the negative impression left by Polish presentations during the Vienna exhibition.

Obviously, the capital of Austria-Hungary is the primary target as having an opera performed there would pave the way to conquering opera houses throughout Europe and in both Americas. However, as the Żeleńskis do not have personal contacts with the Viennese artistic circles,

213 Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze*, s. 97.

214 Ludwik hr. Wodzicki (1834–1894), konserwatywny polityk galicyjski, współautor *Teki Stańczyka*.

215 „Kurier Lwowski” 1886 nr 147 (28 V), s. 6.

216 „Krakau 9/11 [1]889/ Seiner Excellenz / freiherrn v[on] Bezečny/ hochachtungsvoll/ von/ Componisten”. Egzemplarz wyciągu fortepianowego zawierającego powyższą dedykację (A-Wn OA. 2397) pochodzi ze zbiorów Archiv des k.k. Hofopern Theaters.

213 Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze*, p. 97.

214 Count Ludwik Wodzicki (1834–94), conservative Galician politician and a co-author of *Teka Stańczyka* [Stańczyk's portfolio].

215 *Kurier Lwowski* 1886 No. 147 (28 May), p. 6.

216 'Krakau 9/11 [1]889/ Seiner Excellenz / freiherrn v[on] Bezečny/ hochachtungsvoll/ von/ Componisten'. The copy of the piano-vocal score containing the above dedication (A-Wn-OA. 2397) comes from the collections of Archiv des k.k. Hofopern Theaters.

polityków i arystokracji (do tych pierwszych należy zresztą sam librecista, Ludomił German), warstw dobrze zorientowanych w realiach stolicy wieloetnicznego imperium Franciszka Józefa, a niejednokrotnie od dawna tam zadowolonych i mocno zintegrowanych z miejscową elitą. Przed krakowską premierą *Goplany* Wanda Żeleńska oczekuje, by to właśnie German podjął aktywne działania propagandowe:

„Szanowny Panie, trzy rzeczy przypominam najusilniej:

1) artykułiki do gazet naszych i zagranicznych, gdzie się da o *Goplanie*, 2) wywołanie ruchu, między matadorami Lwowa i Wiednia, co do przyjazdu licznego, 3) poruszenie hr. Badeniego²¹⁷ odpowiednimi stosunkami, by agitował w Wiedniu. Skrzypek Drucker²¹⁸, też powiada jak Pan, że dość już słowa Badeniego wypowiedzianego do Jahna²¹⁹, by rzecz była tej zimy w Wiedniu. Dobrze byłoby podobno zainteresować Gautscha²²⁰”²²¹.

Do spraw wiedeńskich Pani Wanda powraca znowu kilka dni po ostatnim przedstawieniu:

„Bawił tu ciągle p[oseł] Struszkiewicz²²², który radzi we wrześniu z gotową partyturą przyjechać do Wiednia, gdzie przez posła Abrahamowicza²²³ b[ardzo] zaprzyjaźnionego z Bezecnym, ma drogę pewną do Jahna. Niemniej radzi przysposabiać grunt przez hr. Badeniego i innych dygnitarzy. Szkoda wielka, że nie wysłało się depesz o powodzeniu *Goplany* do pism wiedeńskich, gdzie donoszą zazwyczaj o wszystkich drobnostkach nawet. Ale stało się”²²⁴.

Mimo przerwy wakacyjnej i wyjazdu do Zakopanego Wandzie Żeleńskiej nie mija popremierowe podekscytowanie. Do przytoczonego przed chwilą listu dopisuje w ostatniej chwili jeszcze kilka zdań i nadal drąży tematy wiedeńskie:

they are forced to look for mediators among Galician politicians and aristocracy (the librettist Ludomił German is himself a member of the former group), who are well acquainted with the capital of Emperor Franz Joseph's multi-ethnic empire, often have also put down roots there and become integrated with the local elite. Before the Cracow première of *Goplana*, Wanda Żeleńska expects German to engage actively in publicity work:

"Dear Sir, let me remind you strongly to do the following:

1) write articles about *Goplana* to newspapers in Poland and abroad, wherever possible, 2) cause commotion among the circles of Lwów and Vienna to make them arrive in great numbers, 3) use your contacts to reach Count Badeni²¹⁷ and prompt him to champion our cause in Vienna. The violinist Drucker²¹⁸ confirms what you have said: that Badeni's word said to Jahn²¹⁹ urging him to produce the opera in Vienna this winter, will suffice. It appears that it could be worthwhile to interest Gautsch²²⁰ as well." ²²¹

Mrs Wanda goes back to Viennese matters several days after the last performance:

"Deputy Struszkiewicz²²² who was staying here, advised us to go to Vienna with the complete score in September, where deputy Abrahamowicz²²³ who is on very good terms with Bezecny, is sure to persuade Jahn. Nevertheless, he advised us to prepare the ground, using the mediation of Count Badeni and other dignitaries. If only we had sent telegrams about the success of *Goplana* to Viennese newspapers, in which even the slightest trifles are usually mentioned. But the damage is done." ²²⁴

Despite the summer break and the trip to Zakopane, Wanda Żeleńska is still in a whirl of excitement caused by the première. At the last moment before closing the letter quoted above, she adds a few sentences in which she continues to dwell upon subjects related to Vienna:

217 Kazimierz hr. Badeni (1846–1909), polityk galicyjski, w latach 1895–1897 prezes austro-węgierskiej rady ministrów.

218 Michael Drucker – zob. wcześniej, rozdz. *Droga do prapremiery*.

219 Wilhelm Jahn (1835–1900), austriacki dyrygent, w latach 1881–1897 dyrektor wiedeńskiej Hofoper.

220 Paul Gautsch Freiherr von Frankenthurn (1851–1918), wpływowy austriacki polityk, członek gabinetu Badeniego.

221 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 6 lipca 1896 r., op. cit.

222 Władysław Struszkiewicz (1846–1919), poseł do Sejmu Krajowego Galicji w latach 1882–1895.

223 W austriackiej izbie poselskiej zasiadali Dawid Abrahamowicz (1839–1926, poseł w latach 1875–1918) i Eugeniusz Abrahamowicz (1851–1905, poseł w latach 1891–1905), obydwaj obrządku ormiańskiego.

224 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 12 sierpnia 1896 r., PL-WRzno 4805/I.

217 Count Kazimierz Badeni (1846–1909), Galician politician and Minister-President of Austria-Hungary in the years 1895–1897.

218 For Michael Drucker, see the subchapter 'Towards the opening night' above.

219 Wilhelm Jahn (1835–1900), Austrian conductor and director of the Hofoper in Vienna in the years 1881–1897.

220 Paul Gautsch Freiherr von Frankenthurn (1851–1918), influential Austrian politician and a member of Badeni's cabinet.

221 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 6 July 1896, op. cit.

222 Władysław Struszkiewicz (1846–1919), deputy to the Diet of Galicia and Lodomeria in the years 1882–1895.

223 Members of the Austrian parliament included Dawid Abrahamowicz (1839–1926, a deputy in the years 1875–1918) and Eugeniusz Abrahamowicz (1851–1905, a deputy in the years 1891–1905), both members of the Armenian Catholic Church.

224 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 12 August 1896, PL-WRzno 4805/I.

„W tej chwili dochodzi mnie z Zakopanego bardzo serdeczny list Ministrowej Dunajewskiej²²⁵, cieszącej się z powodzenia *Goplany*. Zważywszy małą naszą zażyłość, jest to krok niezmiernie uprzejmy i obywatelski. Otóż nie wiem, czy się Państwo znacie? Rada bym, żeby Pan się zbliżył do tych Państwa, dla omówienia W i e d n i a (bardzo delikatnie!); ja swoją drogą odpiszę. Co jest prawdą, że ze względu na *Goplanę* wszyscy ubolewają, że ich już nie ma w Wiedniu. Sądzę jednak, że będąc w zażyłości z Bezecnym, mogą i piśmiennie wiele zrobić, szkoda tylko, że *Goplany* nie słyszeli!”²²⁶.

Jak się wówczas wydaje, największe szanse urzeczywistnienia mają plany związane z Pragą. Sprzyjają temu bardzo bliskie kontakty, jakie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych utrzymują środowiska teatralne i operowe Lwowa i stolicy Czech. Zwyczajem stało się wysyłania do siebie przy różnych okazjach oficjalnych telegramów, na obydwu scenach oklaskiwano niejednokrotnie te same gwiazdy (takie jak Florjański i Arklowa), przysyłano wzajemnie delegacje na premiery, rocznicowe uroczystości i wystawy, urządzano gościnne występy zespołu czeskiego we Lwowie i w Krakowie oraz Polaków w Pradze. Obydwie sceny operowe, na zasadzie wzajemności, starały się także zapoznawać swoją publiczność z dokonaniem sąsiadów – Czesi pokazali u siebie *Halke* i *Straszny dwór*, Heller podjął zaś ryzyko wystawienia w latach 1897–1898 we Lwowie *Sprzedanej narzeczonej* i *Dalibora* Smetany²²⁷.

Żeleński zna Pragę jak własną kieszeń, podobno świetnie mówi po czesku (choć swoje listy kierowane do tamtejszych przyjaciół pisze zawsze po polsku lub po niemiecku). To miasto, w którym w czasach studenckich spędził kilka pracowitych lat, doskonalił tam umiejętności muzyczne i zdobywając wiedzę uniwersytecką. Na praskiej uczelni otrzymał tytuł doktora filozofii²²⁸. Z czeskim środowiskiem utrzymuje nadal stałe kontakty – w Pradze składa co pewien czas wizyty, przysyła utwory, które Czesi włączają do programów okolicznościowych koncertów. Załatwia też sprawy wydawnicze – dobrym znajomym polskiego kompozytora jest wydawca František Augustin Urbánek (1842–1912).

"At this very moment I have received a very cordial letter from Minister Dunajewski's²²⁵ wife, who is happy at the success of *Goplana*. Considering that we are not close acquaintances, her gesture is very civil and shows true spirit of citizenship. I wonder whether your and Mrs Dunajewska are acquainted? I would be happy if you got closer to the Dunajewskis to discuss V i e n n a (probing very gently!); on my part, I will write to her in response to her letter. It is true that because of *Goplana* everybody regrets that they are no longer in Vienna. I believe, however, that because of their friendship with Bezecny they can also accomplish a lot through correspondence; it is a pity, though, that they have not seen *Goplana*!"²²⁶

At this point, it appears that of all Żeleński's ambitions the plans concerning Prague have the greatest probability of success. A favourable factor are very close contacts maintained by the theatrical and operatic circles of Lwów and the Czech capital in the 1880s and 1890s. It has become a custom to exchange official telegrams on various occasions, and the same stars were often applauded in both cities (Florjański and Arklowa, for instance), delegations were despatched to attend premières, celebrations of anniversaries, and exhibitions, and guest appearances were organized of Czech troupes in Lwów and in Cracow and of Polish troupes in Prague. By way of reciprocity, operatic stages in Prague and in Lwów tried to make their audiences familiar with the accomplishments of the partner city: the Czech stage presented Moniuszko's *Halka* and *The Haunted Manor*, while Heller took the risk of producing Smetana's *The Bartered Bride* and *Dalibor*.²²⁷

Żeleński knows Prague inside out and allegedly is fluent in Czech (although his letters to Czech friends are always written in Polish or in German). It is the city in which he worked intensely for several years, refining his skills as a musician and composer, and at the same time acquiring academic knowledge. At the University of Prague, Żeleński received the degree of the Doctor of Philosophy.²²⁸ He has remained in touch with the Prague circles ever since – he pays regular visits to Prague and sends there compositions to be included in the programmes of special concerts. Also, matters related to publishing are exported by Żeleński to this city – the Czech publisher František Augustin Urbánek (1842–1912) is his close acquaintance.

225 Maria z Estreicherów Dunajewska (1830–1902), żona Juliana Dunajewskiego (1821–1907), profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, ówczesnego posła do parlamentu w Wiedniu, w latach 1880–1891 ministra skarbu Austrii.

226 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 12 sierpnia 1896 r., op. cit. (podkr. WŻ).

227 Ther, op. cit., s. 242–243.

228 Studenckie lata Żeleńskiego w Pradze opisywał ostatnio Michał Jaczyński. Zob. tenże, op. cit., s. 63–77.

225 Maria Dunajewska née Estreicher (1830–1902), wife of Julian Dunajewski (1821–1907), a professor of the Jagiellonian University, who at the time was serving as a deputy to the parliament in Vienna and in the years 1880–1891 held the function of the Austrian Minister of Treasury.

226 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 12 August 1896, op. cit. (emphasis WŻ).

227 Ther, op. cit., pp. 242–243.

228 Żeleński's university years in Prague have been described recently by Michał Jaczyński. See idem, op. cit., pp. 63–77.

Okazja do zapoznania z *Goplaną* czołowych przedstawicieli czeskiego środowiska muzycznego nadarza się niedługo po krakowskiej prapremierze, zaraz po wakacjach 1896 roku. Galicyjskie gazety piszą wówczas, że kompozytor otrzymał zaproszenie do wzięcia udziału w wielkim koncercie w Pradze, „który ma się tam odbyć w przyszłym miesiącu”²²⁹. Chodzi o planowany na jesień XX Jubileuszowy Koncert Słowiański (Jubilejní XX Slovanský koncert). Jego organizatorzy proszą Żeleńskiego o nuty kilku utworów, z których można będzie coś wybrać. Trzeba więc chwytać okazję. Zachował się list w tej sprawie skreślony ręką Wandy Żeleńskiej, ale podpisany przez nią imieniem i nazwiskiem męża, skierowany najprawdopodobniej do wydawcy i księgarza Urbánka:

„List Pański poprzedzony został pismem Pana kapelmistrza Čecha²³⁰ z Pragi, z tym samym, o ile sędzę, żądaniem. [...] Zastosowując się do życzenia, wybrałem co najpopularniejsze i cieszyło się powodzeniem w Warszawie, Krakowie, Lwowie i Wiedniu, to jest *Suitę polską* (*Polonez, Mazur, Krakowiak*.) Wysłałam (!) materiały te pod adresem Księgarni Urbánka, jak mi to Pan wskazał. Tańce te w moim układzie czteroręcznym, wydał Hatzfeld w Londynie. [...] Dzieło to premiowane przed kilku laty, na Konkursie Warszawskim²³¹. Z *Goplany* mam dotąd tylko dwie arie drukowane, pięknie by je mógł odśpiewać Florjański w koncercie Waszym. Dołączyłem ostatnią moją piosenkę *Zawód* do słów Kazimierza Tetmajera. Upraszam Pana łaskawego, o podanie mi terminu koncertu, może być, że mi się uda wtedy właśnie być w Pradze, gdzie wybieram się wpaść na dni kilka”²³².

Zadziwiające jak bardzo w artystyczne kontakty kompozytora z zagranicą angażuje się jego żona, w dobrej wierze fabrykująca nawet jego podpis. Po pewnym czasie Pani Wanda stanie się w ogóle *spiritus movens* wszystkich zagranicznych inicjatyw operowych związanych z *Goplaną*.

Więści rozchodzą się szybko – o przesłaniu utworów „na ręce dyrektora orkiestry Národního Divadla Adolfa Čecha” informują już dwa dni później lwowskie gazety²³³, które wymieniają tytuły przekazanych do Pragi arii tenorowych z *Goplany*: chodzi o wydane nakładem „Echa

An opportunity to present *Goplana* to the leading representatives of the Czech music milieu occurs soon after the first performance in Cracow, shortly after the summer holidays of 1896. Newspapers in Galicia report then that the composer has received an invitation to the great concert in Prague, 'which is scheduled for next month.'²²⁹ The event in question is the Twentieth Jubilee Slavic Concert (Jubilejní XX. Slovanský koncert). The organizers request Żeleński to contribute scores of several compositions for them to choose from. Such an opportunity must not be missed. A letter in this connection has been preserved, written by Wanda Żeleńska, but signed by her with her husband's name and surname, and addressed most probably to the publisher and bookseller Urbánek:

"Your letter was preceded by a writing we received from the Kapellmeister, Mr Čech²³⁰ from Prague, containing the same request, I think. ... To comply with your wish, I have selected the pieces that enjoyed the greatest popularity and were successful in Warsaw, Cracow, Lwów and Vienna, i.e. 'Suita polska (Polonez, Mazur, Krakowiak)' [Polish suite (the polonaise, the mazurka, the krakowiak)]. I have sent the materials to the address of Urbanek's bookshop, in accordance with your suggestions. My dances are in a piano duo arrangement, published by Hatzfeld in London. ... A few years ago, the work received an award at the Warsaw Competition.²³¹ As for pieces from *Goplana*, so far I have had only two arias printed, which could be sung beautifully by Florjański during your concert. As the last piece, I include my song 'Zawód' [Disappointment] to a poem by Kazimierz Tetmajer. I have a favour to ask of you: to inform me about the date of the concert, because I might be staying at the time in Prague, where I am going for a few days."²³²

It is amazing how the composer's wife becomes involved in managing his artistic contacts with foreign partners, so much as to forge his signature with good intent. After some time, Mrs Żeleńska will become the *spiritus movens* of all initiatives aimed at producing *Goplana* abroad.

The news spread quickly. It takes only two days for the Lwów newspapers to inform about supplying the scores 'to the hands of the director of the orchestra of the Národní Divadlo theatre Adolf Čech.'²³³ The newspaper accounts mention the titles of the tenor arias from *Goplana* sent to

229 „Gazeta Lwowska” 1896 nr 224 (1 X), s. 4.

230 Adolf Čech (1841–1903) w latach 1876–1900 pierwszy dyrygent Národního Divadla w Pradze.

231 Chodzi o wspomniany wcześniej konkurs Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

232 List Władysława Żeleńskiego do Františka Augustina Urbánka (lub do jego syna Mojmira Urbánka) z 29 września 1896 r., Národní muzeum – České muzeum hudby w Pradze (CZ-Pnm-G 3004). Za dostarczenie kopii tego dokumentu serdecznie dziękuję Pani Doktor Janie Vojtěškovéj.

233 „Gazeta Lwowska” 1896 nr 224 (1 X), s. 4.

229 *Gazeta Lwowska* 1896 No. 224 (1 October), p. 4.

230 Adolf Čech (1841–1903), first conductor of the Národní Divadlo theatre in Prague in the years 1876–1900.

231 Wanda Żeleńska refers to the afore-mentioned competition organized by the Warsaw Music Society.

232 Władysław Żeleński's letter to František Augustin Urbánek (or to his son Mojmir Urbánek) of 29 September 1896, Národní muzeum – České muzeum hudby in Prague (CZ-Pnm-G 3004). I would like to thank Dr. Jana Vojtěšková, for providing me with a copy of this document.

233 *Gazeta Lwowska* 1896 No. 224 (1 October), p. 4.

Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” *Romans Kirkora i Piosnkę Grabca*²³⁴. Według „Gazety Lwowskiej” wyjazd do Pragi ma być rzekomo jednym z przystanków dłuższej zagranicznej podróży: „Z powodu bowiem nawiązanych rokowań co do wystawienia *Goplany* wybiera się Żeleński w tych czasach za granicę, mianowicie do Wiednia, Wrocławia, Lipska, Berlina i Drezna, a przede wszystkim do Pragi”²³⁵. Żeleńskiemu z pewnością marzył się taki objazd.

Organizatorzy Koncertu Słowiańskiego postanawiają umieścić w programie jedynie *Suitę* Żeleńskiego (czyżby Florjański nie był w stanie podjąć się wykonania ustępów z *Goplany* w przewidzianym przez nich terminie?). Owa *Suita* to ten sam utwór, który prezentowany był początkowo jako muzyka baletowa z *Goplany*, ale ostatecznie do opery włączony nie został. Czesi proszą kompozytora, by osobiście nią dyrygował. Żeleński wyjeżdża 24 października²³⁶, czeskie gazety zanotują z kolei, że do Pragi przybywa w środę 28²³⁷. Czy po drodze odwiedził Wrocław? Koncert odbywa się 31 października w sali Rudolfinum. *Suita polska* Żeleńskiego jest tylko jedną z kilku pozycji figurujących w programie (jedyną dyrygowaną przez swojego autora, pozostałe utwory prowadzi Adolf Čech), zawierającym utwory symfoniczne Bendla, Fibicha, Dvořáka, Głazunowa i Smetany²³⁸. Dużym ukłonem w stronę polskiego twórcy są pochwały, jakie otrzymuje od czeskich sprawozdawców. Zważywszy na dużo mniejszy ciężar gatunkowy *Suity* w porównaniu z szeregiem zaprezentowanych w trakcie tego samego wieczoru poematów symfonicznych, należy docenić tę nadzwyczajną kurtuazję²³⁹.

Żeleński ma okazję do nawiązania nieformalnych kontaktów z czeskim środowiskiem, choćby w trakcie „uczty”, urządzonej dla muzyków przez uniwersytecką młodzież, na rzecz której odbywają się koncerty, stowarzyszoną w organizacjach „Husův Fond” i „Slavia”²⁴⁰. Krakowskie i lwowskie gazety podkreślają, że w trakcie pobytu Żeleńskiego

Prague: they are 'The Song of Grabiec' and 'Kirkor's Romance' published by *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*.²³⁴ According to *Gazeta Lwowska*, Prague is purportedly the first stopover during a longer European journey: 'In connection with the negotiations concerning the production of *Goplana*, Żeleński is going abroad to visit Vienna, Wrocław, Leipzig, Berlin, Dresden, and most importantly – Prague.’²³⁵ It is certain that Żeleński has been dreaming about a tour like this.

The organizers of the Slavic Concert decide to include only Żeleński's *Suite* in the programme (is it possible that Florjański was not available for performing passages from *Goplana* at the scheduled time?). The *Suite* is the same piece that was originally presented as ballet music from *Goplana*, but was eventually omitted from the score. The Czechs request the composer to conduct its performance in person. While Żeleński leaves on 24 October,²³⁶ the Czech newspapers note his arrival in Prague on Wednesday the 28.²³⁷ Could he possibly have visited Wrocław on the way there? The concert takes place in the Rudolfinum Hall on 31 October. Żeleński's 'Suita polska' [Polish suite] is merely another piece of a rich programme (and the only one conducted by its composer, the others being conducted by Adolf Čech), including symphonic music by Bendl, Fibich, Dvořák, Glazunov and Smetana²³⁸. A significant token of acknowledgement are compliments paid to Żeleński by Czech reviewers. Given that the form of the *Suite* was relatively slight in comparison with a number of symphonic poems presented during the same evening, their courtesies should be appreciated.²³⁹

Żeleński has an opportunity to come into informal contacts with the Czech music circles, for instance during the 'feast' organized for musicians by young people from university who receive the proceeds from the concerts, associated in organizations *Husův Fond* and *Slavia*.²⁴⁰ The Cracow and Lwów newspapers emphasize the great

234 Utwory stanowiły dodatek nutowy do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” 1896 nr 647 (22 II).

235 „Gazeta Lwowska” 1896 nr 224 (I X), s. 4. Zob. również „Słowo Polskie” 1897 nr 29 (6 II), s. 3.

236 „Dziennik Krakowski” 1896 nr 246 (25 X), s. 4: „Władysław Żeleński wyjechał do Pragi celem dyrygowania swoimi utworami, wchodzącymi w skład wielkiego «koncertu słowiańskiego»”.

237 „Národní Listy” 1896 nr 299 (30 X), s. 5.

238 Podczas koncertu zaprezentowano utwory Karela Bendla (*Uwertura* op. 115), Zdeněka Fibicha (poemat symfoniczny *Otello* op. 6), Antonína Dvořáka (*Legenda* nr 9, 6 i 8 z op. 59), Aleksandra Głazunowa (*Poème lyrique* op. 12), Bedřicha Smetany (*Šárka*, trzeci poemat symfoniczny z cyklu *Má vlast*). *Suita polska* Władysława Żeleńskiego była przedostatnim punktem programu.

239 –q., *Jubilejní XX Slovanský koncert*, „Národní Listy” 1896 nr 303 (3 XI), s. 4.

240 „Czas” 1896 nr 253 (3 XI), s. 2; „Kurier Lwowski” 1896 nr 307 (4 XI), s. 3.

234 The compositions were published as a score supplement to *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1896 No. 647 (22 February).

235 *Gazeta Lwowska* 1896 No. 224 (1 October), p. 4. See also *Słowo Polskie* 1897 No. 29 (6 February), p. 3.

236 *Dziennik Krakowski* 1896 No. 246 (25 October), p. 4: 'Władysław Żeleński went to Prague to conduct the performances of his music, incorporated into the programme of the great "Slavic concert".'

237 *Národní Listy* 1896 No. 299 (30 October), p. 5.

238 The programme of the concert included compositions by Karel Bendl (*Overture* Op. 115), Zdeněk Fibich (the symphonic poem *Otello* Op. 6), Antonín Dvořák ('Legends' nos 9, 6 and 8 from Op. 59), Aleksander Glazunov (*Poème lyrique* Op. 12), Bedřich Smetana (*Šárka*, the third symphonic poem from the cycle *Má vlast*). Władysław Żeleński's *Suita polska* [Polish suite] was the last but one work in the programme.

239 –q., 'Jubilejní XX Slovanský koncert', *Národní Listy* 1896 No. 303 (3 November), p. 4.

240 *Czas* 1896 No. 253 (3 November), p. 2; *Kurier Lwowski* 1896 No. 307 (4 November), p. 3.

dyrektor Národního Divadla František Adolf Šubert²⁴¹ oraz dyrygent opery Adolf Čech okazują mu wiele zainteresowania i dowodów życzliwości. „Želeński odegrał przed dyrektorem Szubertem wyjątki z *Goplany*, która ma wkrótce ujrzeć światło kinkietów Národního Divadla”²⁴². Wszyscy są pewni, że z wprowadzeniem opery Želeńskiego do repertuaru praskiego teatru nie będzie żadnych problemów²⁴³. Tymczasem Želeński, wylewnie żegnany i odprowadzany na dworzec przez dużą grupę czeskich przyjaciół, 1 listopada wsiada z żoną do pociągu i udaje się do Wiednia²⁴⁴. Czekają go tam przede wszystkim załatwienie spraw z drukarnią Eberle (wydanie wyciągu fortepianowego i partytury *Goplany* zostało już bowiem postanowione). Zaraz po powrocie do Krakowa, 6 listopada, chwyta za pióro, by poinformować Germana o odniesionych sukcesach:

„Nareszcie wróciłem szczęśliwie z wycieczki mojej do Wiednia i Pragi. Wszystko udało się pomyślnie, mianowicie w Pradze, gdzie przedstawiłem kapelmistrzowi Czechowi operę moją, obecnym był i znakomity kompozytor Fibich²⁴⁵. *Goplana* podobała się bardzo, szczególnie pierwszy akt i koniec drugiego. [...] Dyrektor Szubert bardzo chętny przedstawieniu opery w Pradze, ale dopiero w przyszłym sezonie, a jeszcze dla upewnienia się jaki efekt sceniczny i jakie koszty mogą być, ma wysłać kompe[ten]tnych ludzi, to jest kapelmistrza i jeszcze kogoś ze znawców na przedstawienie lwowskie. Koncert w Pradze udał się znakomicie, byłem przyjmowany gorąco, *Suita* podobała się bardzo, aż osiem razy musiałem się kłaniać. Zdaje mi się, że i to powinno dobrze usposobić dyrekcję dla naszej *Goplany*. Recenzje są świetne”²⁴⁶.

Dwa dni później do tych samych wydarzeń odnosi się Pani Wanda:

„Przed wyjazdem z Pragi nie było jeszcze recenzji [...], przeczytaliśmy je dopiero w „Czasie”. Mąż bardzo z nich zadowolony, a mnie było żal wobec cudownej sali, doskonałej orkiestry, a zwłaszcza wobec panującego entuzjastycznego nastroju, że to nie był kompozytorski koncert mojego męża. Ale i do tego przyjść musi, bo dopominają się o to w Pradze, i potrafią ocenić. Młodzież była nad wyraz serdeczna. Zbliżył się też mąż z Dyr[ektorem] Schubertem, Czechem, z Dworzakiem, Fibichem etc., etc.

attention and manifestations of friendliness to Želeński during his stay, shown by the director of the Národní Divadlo theatre František Adolf Šubert²⁴¹ and the conductor of the opera Adolf Čech. 'Želeński performed to director Szubert passages from *Goplana*, which is expected to enter the stage of the Národní Divadlo soon.'²⁴² Everybody is convinced that there will be no obstacles to introducing Želeński's opera to the repertoire of the Prague theatre.²⁴³ In the meantime Želeński, accompanied by his wife, after an emotional farewell and being escorted to the railway station by a large group of his Czech friends, boards an express train to Vienna on 1 November.²⁴⁴ In this city, matters that need his attention include negotiations with Eberle's printery (he has already decided to publish the piano-vocal and the orchestral scores of *Goplana*). Soon after returning to Cracow on 6 November, he grabs a pen to inform German about his successes:

"Finally, I have happily returned from my trip to Vienna and Prague. Everything turned out for the best; in Prague, as I was presenting my opera to conductor Czech, the excellent composer Fibich²⁴⁵ was also present. They liked *Goplana* very much, especially Act One and the beginning of Act Two. ... Director Šubert strongly supports the idea of producing the opera in Prague, but not until the next season; in order to find out about the stage design and possible costs, he is going to send competent people, i.e. the conductor and another expert, to see a performance in Lwów. The Prague concert was a great success, I received a very cordial welcome, the *Suite* won great acclaim, I had to give eight bows to the audience. It seems to me that all this should make the management take a favourable attitude towards our opera. The reviews are great."²⁴⁶

Two days later, Mrs Wanda refers to the same events:

"No reviews had been published before my husband's departure for Prague ..., we have only just read some in *Czas*. My husband is very pleased with them, whereas I wish it had been his own concert in that magnificent concert hall, with that excellent orchestra, and especially in such an enthusiastic mood. But such a moment will come in due time, because people in Prague insist on it, and they know how to appreciate us. The young were extremely friendly. Also, my husband became friends with director Šubert,

241 František Adolf Šubert (1849–1915), czeski dramaturg, prozaik i historyk teatru. W latach 1883–1900 dyrektor Národního Divadla w Pradze.

242 „Słowo Polskie” 1896 nr 258 (4 XI), s. 3.

243 R.P., *Tryumf sztuki polskiej*, „Słowo Polskie” 1896 nr 259 (5 XI), s. 3.

244 „Národní Listy” 1896 nr 302 (2 XI), s. 2.

245 Zdeněk Fibich (1850–1900), wybitny czeski kompozytor muzyki symfonicznej i operowej.

246 List Władysława Želeńskiego do Ludomiła Germana z 6 listopada 1896 r., PL-WRzno 4805/I.

241 František Adolf Šubert (1849–1915), Czech playwright, prose writer and historian of theatre, and the director of the Národní Divadlo theatre in Prague in the years 1883–1900.

242 *Słowo Polskie* 1896 No. 258 (4 November), p. 3.

243 R.P., 'Tryumf sztuki polskiej' [A triumph of Polish art], *Słowo Polskie* 1896 No. 259 (5 November), p. 3.

244 *Národní Listy* 1896 No. 302 (2 November), p. 2.

245 Zdeněk Fibich (1850–1900), eminent Czech composer of symphonic and operatic music.

246 Władysław Želeński's letter to Ludomił German of 6 November 1896, PL-WRzno 4805/I.

Biedny Jelínek cierpiący na astmę, co dzień tylko przychodził na godzinkę”²⁴⁷.

Dowiadujemy się przy okazji, że w Wiedniu nie udało się na razie niczego osiągnąć. German zobowiązuje się ze swej strony przygotować niemiecki przekład libretta. Żeleńska bardzo ten gest docenia – mający się wkrótce ukazać wyciąg fortepianowy *Goplana* będzie zawierał polską i niemiecką wersję tekstu, można się będzie nim zatem posłużyć także w pertraktacjach z zagranicznymi impresariami:

„Bardzo się mąż mój ucieszył projektem Pańskim wydrukowania *Goplany* po niemiecku, zwłaszcza jeżeli to prędko nastąpi i z Pańską korektą. Tak mu było nieprzyjemnie z pustymi rękami chodzić do Niemców, że w Wiedniu nawet nie chciał kroków robić teraz, uważając to za bezskuteczne, przed wydrukowaniem muzyki i tekstu. Wyciągu fortepianowego, niepoprawnie przepisane z poprawkami, nie chciało mu się zostawiać w Wiedniu. Woli on od razu szturm przypuścić z gotowym materiałem w rękę. Nieunikniona rzecz, by wpadł znowu do Wiednia. Myśmy trafili na Dzień Zaduszny, więc się posłowie rozproszyli na święta. Pusto było w parlamencie, i w kawiarni Puchera²⁴⁸, zaledwie ostatniego dnia spotkaliśmy kilku Polaków”²⁴⁹.

Sam kompozytor pamiętający swoje bezowocne wycieczki do stolicy Austro-Węgier w czasach *Wallenroda* przejawia prawdopodobnie znacznie mniej entuzjazmu względem optymistycznych wizji zaistnienia dzieła na scenie Hofoper niż Pani Wanda, która ma na Wiedeń coraz większy apetyt, podsycany przez rozmowy prowadzone przy różnych okazjach z ludźmi „bywałymi w świecie”. Dla dobra męża gotowa jest prowadzić działania swojego samozwańczego impresariatu nawet poza jego plecami:

„Co do Wiednia, znowu mnie ktoś dobrze poinformowany zapewniał, że dość jednego słowa Ministra Gołuchowskiego²⁵⁰, a lepiej jeszcze Badeniego do Bezecnego, że sobie tego życzą, a *Goplana* byłaby tam daną z pewnością. Mówiono mi także, że brat Stanisław i bratowa²⁵¹, najłatwiej by wpłynęli, a daleko czekać do wystawienia i do Lwowa! Władzio jest w tym usposobieniu

Čech, Dvořák, Fibich, etc. Poor Jelínek is an asthma sufferer, and could only come for an hour every day.”²⁴⁷

We learn, by the way, that no progress has been made in Vienna so far. German undertakes to prepare a German translation of the libretto. Żeleńska greatly appreciates this contribution – the piano-vocal score of *Goplana*, which is about to be published, will contain the Polish and the German versions of the text, making it useful in negotiations with foreign impresarios:

"My husband was very happy at your plan to have *Goplana* printed in German, especially if it is published soon and after your proofreading. He felt so awkward having to negotiate with the Germans empty-handed that he felt unable to take any further steps in Vienna recently, thinking that it would be to no avail before the score and the text are printed. He did not like to leave a sloppily copied piano-vocal score annotated with corrections in Vienna. He prefers to carry out a campaign with the complete material in hand. Inevitably, he will make another trip to Vienna. Our last visit coincided with All Souls' Day, and the deputies had left the capital. The parliament was empty, and we only met several Poles in Pucher's café²⁴⁸ on the last day.”²⁴⁹

Remembering his fruitless trips to the capital of Austria-Hungary around the time when *Wallenrod* appeared, the composer himself is probably much less enthusiastic than Mrs Wanda about the optimistic visions of seeing the opera mounted on the stage of the Hofoper. His wife has a growing appetite for success in Vienna, fuelled on various occasions by conversations with various 'much-travelled and wordly-wise' individuals. For her husband's sake, she is willing to continue to act as his self-appointed impresario even behind his back:

"As for Vienna, another well-informed person assured me that one word of Minister Gołuchowski,²⁵⁰ or – even better – of Badeni to Bezecny, confirming their wish to see *Goplana* performed there, would do the job. I have also been told that [my husband's] brother Stanisław and my sister-in-law²⁵¹ would be the most effective in using their influence, and it is still a long time before the performance and Lwów! Władzio

247 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 8 listopada 1896 r., PL-WRzno 4805/I.

248 Café Pucher – kawiarnia na wiedeńskim Kohlmarkcie.

249 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 8 listopada 1898 r., op. cit.

250 Agenor Gołuchowski (1849–1921), w latach 1895–1906 minister spraw zagranicznych Austro-Węgier.

251 Starszy brat kompozytora Stanisław Żeleński (1835–1909) był żonaty z Marią z Gostkowskich (1840–1899). Żeleńska ma tu jednak na myśli Stanisława Jędrzejowicza (1849–1913), w latach 1882–1901 posła do Sejmu Krajowego Galicji, brata Henryki z Jędrzejowiczów

247 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 8 November 1896, PL-WRzno 4805/I.

248 A café located at Viennese Kohlmarkt.

249 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 8 November 1898, op. cit.

250 Agenor Gołuchowski (1849–1921), Foreign Minister of Austria-Hungary in the years 1895–1906.

251 The composer's elder brother, Stanisław Żeleński (1835–1909), was married to Maria née Gostkowska (1840–1899). In her letter, however, Żeleńska refers to Stanisław Jędrzejowicz (1849–1913), a deputy to the Diet of Galicia and Lodomeria in the years 1882–1901, and brother of

co do Wiednia, że trzeba za niego zrobić kroki, by s t a m t ą d m o g ł o p r z y j ś ć ż ą d a n i e na mocy przedstawień krakowskich. Macie tam Państwo pełno ludzi wpływowych we Lwowie i nikt skuteczniej akcji nie poprowadzi od Kochanego Pana. Świeże powodzenie w Pradze²⁵² zwróciło znów uwagę na nazwisko. A gdy będziemy mieli Wiedeń, świat do nas należy. Wybaczcie gorączkę! ale w Wiedniu dużo ludzi życzliwych poprze sprawę”²⁵³.

Żeleńska, mając świadomość, jak wielką siłę stanowi reklama, i tym razem wydaje Germanowi konkretne polecenia:

„Potrzeba by dwóch rzeczy skutecznych – dla sygnalizowania: 1° ogłaszania dzieł w specjalnych pismach muz[ycznych] niemieckich całą stronicą „Sygnałów”²⁵⁴ na przykład. 2° Książeczki biograficznej – również ze spisem dzieł, krytyk i uwidocznieniem koncertów. To zwyczaj za granicą”²⁵⁵.

Na premierę lwowską kompozytor chce ściągnąć spoza Polski różne wpływowe osobistości, które mogą – w jego mniemaniu – ułatwić zaistnienie opery na scenach zagranicznych. Po Nowym Roku Wanda Żeleńska ponownie instruuje Germana:

„Dobrze by było sygnalizować trochę do Europy, o wystawieniu bliskim *Goplany*, by trochę Niemców ściągnąć do Lwowa. Tego brakowało tutaj. P[ani] Camillowa ma stosunki w Dreźnie, Górski we Włoszech, Tchórznicki i inni w Wiedniu”²⁵⁶.

Wkrótce nowe wieści z naddunajskiej metropolii przywozi wspomniany wcześniej przez Żeleńską Stanisław Jędrzejowicz. Robiono mu rzekomo pewne nadzieje, ale przysłowiową łyżką dziegiu stało się przypomnienie niefortunnnych polskich prezentacji operowych na Wystawie w 1892 roku:

„Wrócił z Wiednia poseł Jędrzejowicz, brat rodzony Kazimierzowej Żeleńskiej, rozpytywał się tam o sprawę *Goplany*. Mówiono, że oczekują tylko, by powodzenie we Lwowie było wielkie, to zadecyduje; bo od czasu

is now in such a mood about Vienna that somebody has to take steps on his behalf to make the Viennese circles demand *Goplana* on the strength of the success of Cracow performances. You have so many influential figures in Lwów and none of them will be more effective than you. The recent success in Prague²⁵² has again drawn attention to my husband's name. And once we have conquered Vienna, the world's our oyster. Please pardon my feverish enthusiasm, but a lot of friendly individuals will support our cause in Vienna.”²⁵³

Aware of the power of publicity, this time Żeleńska also gives specific instructions to German:

“Two things need to be done effectively to make people aware of the opera's existence: 1° To publicize the works in German music periodicals, for example on a full page in *Signale*.²⁵⁴ 2° To publish a biographical portfolio – including a list of works, reviews and schedule of concerts. This is an accepted practice abroad.”²⁵⁵

The composer intends to encourage various influential figures from abroad to come to Poland to see the Lwów premiere. In his opinion, the guests can later help the opera win recognition on foreign stages. After the New Year, Wanda Żeleńska sends further instructions to German:

“It would be a good idea to let Europe know about the forthcoming production of *Goplana* to attract some Germans to Lwów. This is what has been missing here so far. M[rs] Camillo has strings to pull in Dresden, Górski in Italy, Tchórznicki and others in Vienna.”²⁵⁶

Soon, fresh news is brought from the metropolis at the Danube by Stanisław Jędrzejowicz, mentioned above in one of Żeleńska's letters. Apparently, he was given some hopes, but a recollection of the unfortunate Polish entries during the 1892 Exhibition was a fly in the ointment:

“Deputy Jędrzejowicz, brother of Kazimierz Żeleński's wife, returned from Vienna, where he had been making inquiries concerning *Goplana*. It is said that they are waiting for the outcome of the Lwów production, and its success will prompt a decision in our favour; this is because since the

Żeleńskiej (1852–1939), która była z kolei żoną młodszego brata kompozytora *Goplany*, Kazimierza (1839–1904).

252 Chodzi o wspomniany wcześniej Koncert Słowiański.

253 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana, „środa” [18 listopada 1896 r. datowanie na podstawie treści GZ], PL-WRzno 4805/I (podkr. WŻ).

254 Chodzi o niemieckie czasopismo muzyczne „Signale für die Musikalische Welt”.

255 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana, 8 listopada 1896 r., op. cit.

256 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 2 stycznia 1897 r., PL-WRzno 4805/I.

Henryka née Jędrzejowicz Żeleńska (1852–1939), who in turn was the wife of the composer's younger brother Kazimierz (1839–1904).

252 Wanda Żeleńska refers to the afore-mentioned Slavic concert.

253 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German, 'a Wednesday' [18 November 1896, dating established by GZ on the basis of content], PL-WRzno 4805/I (emphasis WŻ).

254 Wanda Żeleńska refers to the German music periodical *Signale für die Musikalische Welt*.

255 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German, 8 November 1896, op. cit.

256 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 2 January 1897, PL-WRzno 4805/I.

nieszczęśliwej Wystawy Muzycznej w Wiedniu²⁵⁷ baron Bezećny nieufnie jest usposobiony do muzyki polskiej. Ten przesąd trzeba zwalczyć, jak go zwalczyli Czesi, gdy szło o ich kompozytorów! Proszę, by niemieckie gazety jak najprędzej poruszać. Ja sądzę, że w „Fremndenblacie” można by dać felieton, a w nim – zapowiedź opery we Lwowie, by kogo ze specjalistów przyciągnąć”²⁵⁸.

W sprawę promowania *Goplana* w wiedeńskiej prasie angażuje się krytyk „Kuriera Lwowskiego” Stanisław Meliński (1863–1910), współpracujący z wiedeńskim periodykiem teatralnym „Österreichische Musik- und Theaterzeitung”. Niecały miesiąc po premierze lwowskiej czasopismo zamieszcza jego obszerną, utrzymaną w entuzjastycznym tonie korespondencję²⁵⁹.

Z biegiem czasu temat Wiednia pojawia się w listach Pani Wandy już tylko sporadycznie. W połowie kwietnia 1897 roku dopisuje na marginesie: „Władzio [...] W Wiedniu mało się rozmówił. Gdyby Pan uważał, że można, niechaj Pan temu ułatwi drogę w Wiedniu!”²⁶⁰. I kilka tygodni później: „Czas by było teraz pewien nacisk uczynić na Wiedeń, bo poseł Abrahamowicz otrzymał już partyturę i przyrzekł robić starania [...]”²⁶¹.

Choć Wiedeń pozostaje nieosiągalny, wydaje się, że premiera w Pradze jest już tylko kwestią czasu. Polskim gazetem nie umyka żadna wzmianka ukazująca się na ten temat w prasie czeskiej. Pośrednikiem między kompozytorem a dyрекcją Národního Divadla staje się zatrudniony nad Wełtawą polski tenor, Władysław Florjański, który w maju 1897 roku przywozi Żeleńskiemu „uwiadomienie”, że *Goplana* „wystawioną tam będzie na pewno w przyszłym sezonie” (śpiewak pragnie objąć na czeskiej scenie partię Kirkora)²⁶². Ten powiew optymizmu pojawia się nie wiadomo skąd i dość niespodziewanie. Kilka dni wcześniej Żeleńska pisała przecież do Germana: „Z Pragi nie ma nic. Głucha cisza. Powoli to idzie!”²⁶³. Teraz znowu jest pełna entuzjazmu:

„Jeszcze Panu nie donosiłam podobno o Pradze, ale sądzę że Staś²⁶⁴ musiał Panu opowiedzieć o liście Florjańskiego,

unfortunate Music Exhibition in Vienna²⁵⁷ Baron Bezećny has been distrustful of Polish music. This prejudice must be overcome, just as the Czechs did with the prejudice against their composers! Please make a stir in German papers as soon as possible. In my opinion, writing a column for Fremdenblatt would be a good idea, advertising performances of the opera in Lwów to attract some of the connoisseurs.²⁵⁸

The cause of stirring publicity for *Goplana* in Viennese periodicals is joined by a critic writing for *Kurier Lwowski*, Stanisław Meliński (1863–1910), who collaborates with the Viennese theatrical periodical Österreichische Musik- und Theaterzeitung. Less than a month after the Lwów première, the periodical publishes his extensive and enthusiastic account.²⁵⁹

As the time passes, the subject of Vienna is touched upon in Mrs Wanda's letters only sporadically. In mid-April 1897, she adds a request in a margin: 'Władzio ... in Vienna did little negotiating. If you believe it is possible, please make things easier for us in Vienna!' ²⁶⁰ Several weeks later, she writes: 'It is time to step up our efforts concerning Vienna, because Deputy Abrahamowicz has already received the score and promised to make an effort...' ²⁶¹

Although Vienna appears to be beyond reach, a première in Prague seems to be a matter of time. Polish newspapers carefully trace every reference to the subject in the Czech press. The task of mediating between the composer and the management of the Národní Divadlo theatre is undertaken by Władysław Florjański, a Polish tenor employed in the city on the Vltava. In May 1897, he arrives with the information for Żeleński that *Goplana* 'is certain to be mounted there next season' (the singer wants to be given the part of Kirkor on the Czech stage).²⁶² This new cause for optimism happens out of the blue and quite unexpectedly. It was only a few days earlier that Żeleńska wrote to German: 'No news from Prague. Dead silence. It is a slow process!' ²⁶³ Now she is full of enthusiasm again:

"Apparently I have not informed you about Prague yet, but Staś²⁶⁴ must have told you about Florjański's letter, in which

257 Wystawa Muzyczno-Teatralna w Wiedniu w 1892 roku.

258 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 stycznia 1897 r., op. cit.

259 Stanisław Meliński, „*Goplana*”, Österreichische Musik- und Theaterzeitung 1897 nr 12 (15 II), s. 11–12.

260 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 kwietnia 1897 r., op. cit.

261 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 3 maja 1897 r., op. cit.

262 „Czas” 1897 nr 107 (12 V), s. 3. Zob. również „Gazeta Lwowska” 1897 nr 87 (12 V), s. 5.

263 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 3 maja 1897 r., PL-WRzno 4805/I.

264 Najstarszy syn Żeleńskich, Stanisław Gabriel.

257 The Viennese Music and Theatre Exhibition of 1892.

258 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 January 1897, op. cit.

259 Stanisław Meliński, 'Goplana', Österreichische Musik- und Theaterzeitung 1897 No. 12 (15 February), pp. 11–12.

260 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 April 1897, op. cit.

261 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 3 May 1897, op. cit.

262 Czas 1897 No. 107 (12 May), p. 3. See also Gazeta Lwowska 1897 No. 87 (12 May), p. 5.

263 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 3 May 1897, PL-WRzno 4805/I.

264 Żeleńskich' eldest son, Stanisław Gabriel.

donoszącym, że *Goplana* na pewno będzie wystawioną w Pradze, w ciągu przyszłego sezonu. Kapelmistrz Čech też pisał, z nadmienieniem, że przed rokiem nie będzie mogło to nastąpić z powodu czterech oper konkursowych czeskich, które muszą wystawić pierwsi. W każdym razie, p r z y j ę c i e największej znaczącej, mniejsza o parę miesięcy opóźnienia”²⁶⁵.

Jednak już trzy dni później przedstawia całą tę sprawę dużo mniej optymistycznie:

„Władzio [...] Chciałby pierwsi do Wiednia skoczyć, a Florjański kusi go do Pragi, zapraszając na swój dziesięcioletni jubileusz. Można by dwie pieczenie upiec przy jednym ogniu... W Pradze bowiem również rzecz w zawieszeniu. Widocznie w z a s a d z i e postanowiono rzecz przyjąć i wtedy Florjański napisał do męża. Čech jednak inaczej rzecz przedstawia, to jest, że dopiero o d j u t r a ma się zająć przeglądaniem szczegółowym partytury *Goplany* i że przed rokiem opera nie mogła być wystawioną, o czym Panu donosiłam już zresztą. Tymczasem w obecnym usposobieniu dla Polaków, tak Berlina jak Wiednia, trudno się na tę chwilę czego dobrego spodziewać. Największa szkoda, że nie mamy żadnych stosunków z Anglią i z Włochami²⁶⁶. Może ten Eirich²⁶⁷ coś na to zaradzi”²⁶⁸.

Kilka tygodni później, gdy Żeleński ma już w ręku świeżo wydaną partyturę orkiestrową, władze Národního Divadla wydają się postępować zgodnie z wcześniejszą pisemną deklaracją: kupują od kompozytora materiały wykonawcze. Dzieło nie idzie jednak od razu na pulpity dyrygenta, śpiewaków i korepetytorów. Być może praska dyrekcja

he tells us that *Goplana* will certainly be produced in Prague during the next season. The conductor Čech has also written to us about it, with the reservation that it would not be possible this year because four Czech operas written for a competition have priority. Anyway, the fact of a d m i s s i o n matters more than a few months' delay.”²⁶⁵

Three days later, however, her outlook is much less optimistic:

“Władzio ... Would rather make a trip to Vienna, while Florjański is enticing him to come to Prague to celebrate his jubilee of 10 years of artistic work. It seems feasible to kill two birds with one stone. Because in Prague, the matter is also undecided. It appears that our opera has b a s i c a l l y been accepted, which prompted Florjański to write a letter to my husband. Čech says, however, that he won't start to examine the details of the score until t o m o r r o w, and that the opera cannot be produced until next year, of which you have already been informed. In the meantime, the current attitudes of both Berlin and Vienna towards the Poles leave little room for optimism. It is regrettable that we have no connections to England and Italy.²⁶⁶ Maybe Eirich²⁶⁷ will find a way.”²⁶⁸

Several weeks later, when Żeleński has already been handed the orchestra score coming out of the printers, the management of the Národní Divadlo theatre seems to follow the declaration made earlier in writing: they buy performance materials from the composer. However, the work is not immediately forwarded to the music stands of the conductor, the singers

265 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 12 maja 1897 r., op. cit. (podkr. WŻ).

266 Po warszawskiej premierze w roku 1898 wspomniano o planach wypromowania *Goplany* we Włoszech: „Libretto opery Żeleńskiego znalazło tłumacza w osobie młodego kompozytora Władysława Millera. [...] jeden z artystów włoskich zamierza spopularyzować pieśń Kirkora przez wykonanie na koncertach w [jego] przekładzie [...]” („Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898 nr 749 (5 II), s. 67). Tłumaczenie to zaginęło, Miller był jednak także autorem włoskiego przekładu libretta opery *Mazepa* Adama Münchheimera opublikowanego w 1902 r. w Mediolanie. Ponadto Zygmunt hrabia Rzyszczeński (1844–1909) miał wówczas opublikować artykuł o *Goplanie* w mediolańskim periodyku *Il Mondo Artistico*, którego tłumaczenie, opatrzone szumnym tytułem „*Goplana*” przed sądem zagranicy, zamieściło na swych łamach „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” (1898 nr 751 (18 II), s. 86).

267 Znajomość ze wspomnianym Eirichem zawarł Żeleński w listopadzie 1896 roku. Wspominał o tym wówczas Germanowi: „Poznałem się także z doktorem Eirichem, adwokatem, który trudni się agencją teatralną. Zastrzegł sobie 10% od interesu. Naturalnie że Kraków, Praga, Warszawa w to nie wchodzi, bo tam wcale ajenta nie potrzebuje. [...] na Wiedeń na serio akcję rozpocznę jak materiał cały [nutowy] będzie gotowym, co ma nastąpić najdalej w końcu stycznia lub w początku lutego”. List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 6 listopada 1896 r., PL-WRzno 6414/I.

268 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 12 maja 1897 r., op. cit. (podkr. WŻ).

265 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 12 May 1897, op. cit. (emphasis WŻ).

266 After the Warsaw première of 1898, plans of generating publicity for *Goplana* in Italy were discussed: 'A translator has been found for the libretto of Żeleński's opera in the person of the young composer Władysław Miller. ... an Italian artist is planning to make Kirkor's song popular by performing it during concerts in [Miller's] translation...' (*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1898 No. 749 (5 February), p. 67). The translation has not survived to our time, but Miller was also responsible for the Italian translation of the libretto of the opera *Mazepa* by Adam Münchheimer, published in Milan in 1902. Moreover, Count Zygmunt Rzyszczeński (1844–1909) was asked at the time to publish an article about *Goplana* in the Milan periodical titled *Il Mondo Artistico*. A translation of the article, with a grand-sounding title 'Goplana przed sądem zagranicy' [*Goplana* – the judgement of foreign audiences], appeared in *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* (1898 No. 751 (18 February), p. 86).

267 Żeleński made the acquaintance of the above-mentioned Eirich in November 1896. He mentioned the fact to German: 'Also, I met a Doctor Eirich, a lawyer who runs a theatre agency. He demanded a fee of 10 per cent. Of course, Cracow, Prague and Warsaw are not part of the deal, because I do not need an agent there. ... I will launch the Vienna campaign in earnest when the entire [score] material is ready, which should occur at the turn of January and February at the latest.' Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 6 November 1896, PL-WRzno 6414/I.

268 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 12 May 1897, op. cit. (emphasis WŻ).

czeka jeszcze, aż tłumacz poradzi sobie z przekładem libretta, które trzeba będzie później podpisać ręcznie pod nutami, a jeden egzemplarz dać do przeczytania cenzurze. Wiosną 1898 roku gazety zapewniają, że opera zostanie wystawiona w sezonie zimowym²⁶⁹. Miesiąc później precyzują, że nastąpi to „w lutym lub marcu 1899” – wiadomość pochodzi rzekomo bezpośrednio od Čecha i Šuberta²⁷⁰. Jesienią 1898 roku *Goplana* jest nadal wymieniana jako jedna z najbliższych premier, obok planowanych *Kniazia Igora* Borodina, *Jolanty* Czajkowskiego, *Hamleta* Thomasa i *Così fan tutte* Mozarta²⁷¹. W kwietniu 1899 roku z pytaniem o termin praskiej premiery *Goplany* zwraca się do dyrekcji Národního Divadla zaprzyjaźniona z Želeńskim redakcja „Czasu”: „[...] otrzymaliśmy od dyrektora Šuberta odpowiedź zapewniającą, iż *Goplana* wystawioną zostanie w Pradze z końcem maja, jeśli nie staną na przeszkodzie nieprzewidziane okoliczności”²⁷². I ten termin nie zostaje jednak dotrzymany: „*Goplana* Želeńskiego, która miała być śpiewana w operze praskiej w maju, odłożona z powodu niedyspozycji kilku solistek, z pewnością śpiewaną będzie w jesieni [...]”²⁷³. Jesienią ukazuje się w Pradze wydanie czeskiego przekładu libretta *Goplany*²⁷⁴ (przed wakacjami, 2 czerwca, wpłynął do teatru jego rękopis, zachowany w archiwach Národního Divadla; cenzura dopuściła go do wystawienia 31 lipca²⁷⁵). Niedługo potem sprawy Želeńskiego nad Wełtawą zaczynają przybierać obrót bardzo niekorzystny.

Czytając zachowaną korespondencję Želeńskiego dojść można do wniosku, że wahania Czechów dotyczące wystawienia *Goplany* brać się mogły z owych wzmiankowanych w gazetach prozaicznych kłopotów z obsadą. Na taki trop zdaje się naprowadzać nas sam kompozytor, który w lipcu 1901 roku porusza ten problem, pisząc list kierowany najprawdopodobniej do nowo mianowanego dyrektora praskiej opery. Władze Národního Divadla w Pradze zmieniły się bowiem w roku 1900. Gustav Schmoranz (1858–1930) objął po Františku Adolfie Šubercie posadę

and the répétiteurs. At this point, it is possible that the Prague managers are still waiting until the composer has managed to have the libretto translated; later, the text of the libretto will have to be subtitled under the score, and another copy will be supplied to the censors for acceptance. In the spring of 1898, newspapers are certain that the opera will be produced during the winter season.²⁶⁹ A month later, the time is indicated with greater precision as 'February or March 1899' – allegedly, the news comes directly from Čech and Šubert.²⁷⁰ In the autumn of 1898, *Goplana* is still listed among the forthcoming premièrès, next to Borodin's *Prince Igor*, Tchaikovsky's *Iolanta*, Thomas' *Hamlet* and Mozart's *Così fan tutte*.²⁷¹ In April 1899, a question about the date of the premièrè of *Goplana* in Prague is addressed to the management of the Národní Divadlo theatre by Želeński's friends from the *Czas* newspaper: '... in his response, director Šubert assured us that *Goplana* would be brought to stage at the end of May, unless hindered by unpredictable obstacles.'²⁷² This promise is not kept either: 'Želeński's *Goplana*, which was scheduled for performance at the Prague opera house and then postponed because of the indisposition of several female singers, will certainly be performed in the autumn...'²⁷³ In the autumn, a Czech translation of the libretto of *Goplana* is published in Prague²⁷⁴ (before the summer holidays, on 2 June, a manuscript of the translation was supplied to the theatre, today preserved in the archives of the Národní Divadlo; the censorship granted permission for the performance on 31 July²⁷⁵). Not long after, Želeński's fortune in the city on the Vltava starts to take a downward turn.

While reading Želeński's preserved letters, one can conclude that the Czechs' hesitant moves concerning the production of *Goplana* could have been caused by the mundane difficulties with completing the cast, mentioned in the press. The composer himself seems to suggest to us this deduction, mentioning the problem in a letter written in 1901, addressed most probably to the newly appointed director of the Prague opera house. The management of the Národní Divadlo theatre in Prague changed in 1900. Gustav Schmoranz (1858–1930) succeeded František Adolf

269 „Kurier Lwowski” 1898 nr III (22 IV), s. 6.

270 „Kurier Lwowski” 1898 nr 123 (4 V), s. 6.

271 *Z Národního Divadla v Praze, 2 zaží*, „Lidové Noviny” 1898 nr 201 (4 IX), s. 3. Zob. także „Agramer Zeitung” 1898 nr 201 (5 IX), s. 6.

272 „Czas” 1899 nr 94 (25 IV), s. 2; „Gazeta Lwowska” 1899 nr 92 (26 IV), s. 3.

273 „Kurier Lwowski” 1899 nr 173 (24 VI), s. 5.

274 *Goplana: romantická opera o 3 jednáních, slova dle básně Julia Slovackého „Balladina” od Ludomila Germana, z polštiny přeložil Aug[ustin] Eug[en] Mužík, hudbu složil Władysław [!] Želeński*, Praha [1899], Alois Wiesner.

275 *Goplana, / Romantická opera / o třech jednáních. / Slova podle básně Julia Slovackého / „Balladyna” od Ludomila Germana. / z polštiny přeložil Aug[ustin] Eug[en] Mužík. / Hudbu složil Władysław Želeński.* [odpis rękopiśmienny, egzemplarz cenzorski] (CZ-Pnd-H 347 L2).

269 *Kurier Lwowski* 1898 No. III (22 April), p. 6.

270 *Kurier Lwowski* 1898 No. 123 (4 May), p. 6.

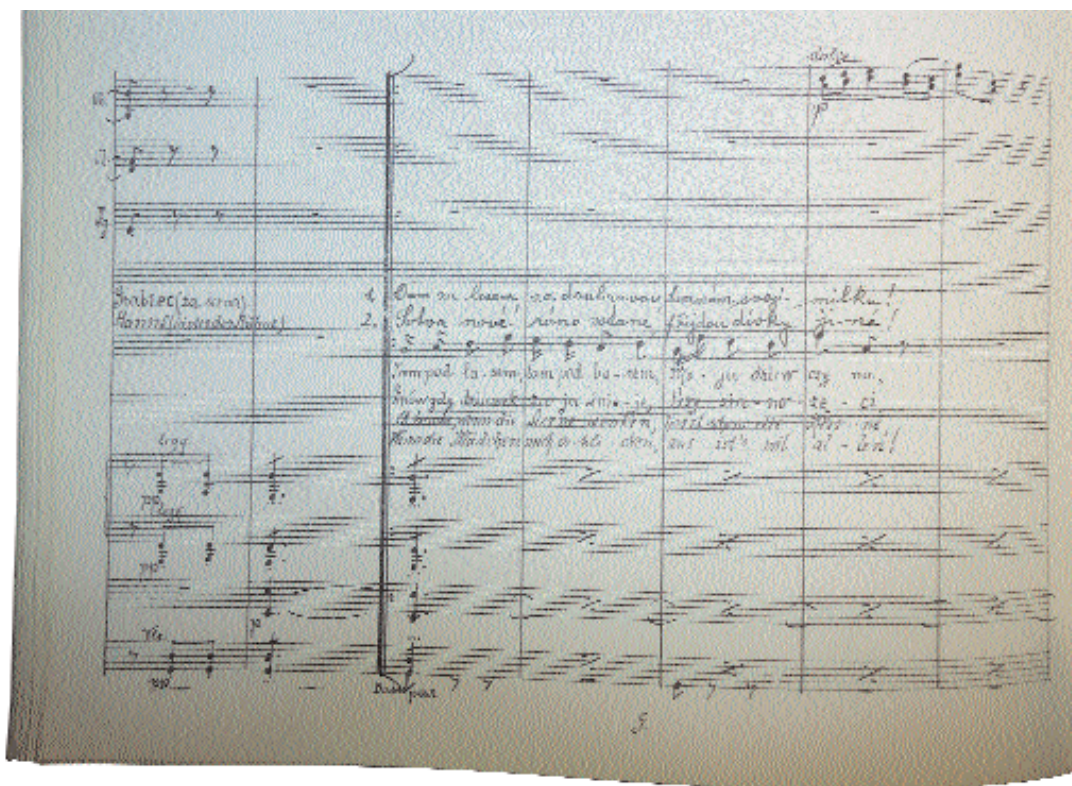
271 *Z Národního Divadla v Praze, 2 zaží*, *Lidové Noviny* 1898 No. 201 (4 September), p. 3. See also *Agramer Zeitung* 1898 No. 201 (5 September), p. 6.

272 *Czas* 1899 No. 94 (25 April), p. 2; *Gazeta Lwowska* 1899 No. 92 (26 April), p. 3.

273 *Kurier Lwowski* 1899 No. 173 (24 June), p. 5.

274 *Goplana: romantická opera o 3 jednáních, slova dle básně Julia Slovackého „Balladina” od Ludomila Germana, z polštiny přeložil Aug[ustin] Eug[en] Mužík, hudbu složil Władysław [!] Želeński*, Praha [1899], Alois Wiesner.

275 *Goplana, / Romantická opera / o třech jednáních. / Slova podle básně Julia Slovackého / „Balladyna” od Ludomila Germana. / z polštiny přeložil Aug[ustin] Eug[en] Mužík. / Hudbu složil Władysław Želeński.* [a MS, copy for the censorship] (CZ-Pnd H 347 L2).



ILUSTRACJA 21. Początek *Piosenki Grabca* z dopisanym tekstem czeskim. Egzemplarz drukowanej partytury orkiestrowej.

PLATE 21. The beginning of the *Song of Grabiec* with annotated text in Czech. A copy of the printed orchestral score.

prawdopodobne, by przyjaciel i wydawca kompozytora, František Augustin Urbánek, którego księgarnia kolportuje czasopismo „Dalibor”, powiadomił Żeleńskiego o ukazaniu się na jego łamach tak brzemiennej w skutki krytyki. Gdyby polski kompozytor wiedzę tę posiadał, nie zadawałby sobie przecież trudu i nie pisałby rok później listu do Kovařovica, który opinie Hoffmeistera z pewnością podzielał. Trudno się zresztą dziwić, że *Goplana* uznaje Hoffmeister za dzieło w praskim repertuarze zbędne. Jesienią 1899 roku przyjaciel Kovařovica, Jaroslav Kvapil zabierze się do pisania libretta o podobnej tematyce. Być może jest to tylko zbieg okoliczności? Wkrótce wręczy tekst swojej *Rusalki* Antonínovi Dvořákowi, ten zaś skomponuje muzykę rzeczywiście genialną. Dzieło doczeka się premiery w roku 1901²⁸¹. Chociaż nie ulega wątpliwości, że tytułowa bohaterka opery *Rusalka* jest rodzoną siostrą *Goplany*, ich wzajemne pokrewieństwo stanie się faktem do tego stopnia ignorowanym, że dzisiaj nie wypada nam nawet pytać, czy Kvapil – znający przecież okoliczności wstępnego przyjęcia i odrzucenia przez Národní Divadlo dzieła Żeleńskiego – mógł czerpać z niego inspirację.

Gdy w kwietniu 1901 roku o *Goplana* w Pradze usiłuje zawalczyć niezłomna Wanda Żeleńska, jest najwyraźniej zupełnie nieświadoma, że miesiąc wcześniej czeska stolica

a real *coup de grâce* for the future of *Goplana* in Prague. It is hardly likely that the composer's friend and publisher, František Augustin Urbánek, whose bookshop distributed *Dalibor*, informed Żeleński about the publication of such a fateful text in the periodical. If the Polish composer had known about the review, he would not have bothered to write a letter to Kovařovic a year later, since Kovařovic certainly shared Hoffmeister's opinions. Anyway, it is no wonder that Hoffmeister sees no point in adding *Goplana* to the repertoire of the Prague opera house. In the autumn of 1899, a friend of Kovařovic, Jaroslav Kvapil, will start writing a libretto on similar themes. It may be a mere coincidence, of course. Not long after, he will hand the text of his *Rusalka* [An Undine] to Antonín Dvořák, who in turn will provide Kvapil's libretto with music of genius. The opera will be premièred in 1901.²⁸¹ Although there is no doubt whatsoever that the title heroine of *Rusalka* is *Goplana*'s sister, their kinship will come to be ignored to such a degree that today it seems almost inappropriate to ask whether Kvapil – who knew the circumstances in which Żeleński's work was initially accepted and then rejected by the Národní Divadlo theatre – could have been inspired by the work of Polish composer.

When the indefatigable Wanda Żeleńska resumes fighting for a performance of *Goplana* in Prague in the April of 1901, she is most probably completely unaware that less than

²⁸¹ Klaus Döge, *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*, przekład czeski Helena Medková, Praha 2013, s. 229–234.

²⁸¹ Klaus Döge, *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*, transl. into Czech by Helena Medková, Praha 2013, pp. 229–234.

oklaskiwała już zupełnie inną ondynę (premiera *Rusalki* pod dyktando Kovařovica odbyła się 31 marca). Żeleńska pisze list do doktora Stanisława Ciechanowskiego²⁸², który ma się wkrótce udać do czeskiej stolicy na III Zjazd Lekarzy i Przyrodników (obrazy odbędą się w czasie Zielonych Świątek, w dniach 26–27 maja²⁸³):

„Wyczytawszy w pismach, że Pan się wybiera na Zjazd do Pragi, domyślałam się, że tam będzie pewne rozserdeczenie «słowiańskie», a znając Pańską życzliwość dla męża mego i jego dzieł, przypominam Panu sprawę jego oper, która może być w rozmowie poruszoną z Czechami. Pamięta Pan, że *Goplanę* przyjęto do teatru praskiego, zakupiono potrzebny materiał nutowy, mąż mój jeździł do Pragi, rozpisywano o tym po gazetach, że *Goplanę* dadzą w najbliższym czasie, a ówczesny Dyrektor Szubert pisał o tym i telegrafował często, zmieniając po razy kilka termin przedstawienia. Praga była dla męża mego niezmiernie ważną, nie tylko dlatego, że przywiązany do tego miasta, w którym siedem lat swej młodości przeżył na studiach, ale że teatr tam doskonały i że miała to być furtka do Europy, i Wiedeń i inne miasta miały wziąć na swe sceny tę operę – skoro w Pradze zostanie wykonana. Tymczasem, mimo zapewnień gorących Czechów uczęszczających do Krakowa, przedstawienie, jak Pan wie, nie przyszło do skutku, a tam zmieniły się zupełnie stosunki z ustąpieniem Szuberta i kapelmistrza Czecha. Obecnie mamy tam życzliwego Czernego²⁸⁴, następcę Jelinka w życzliwości dla Polaków, lecz jego więcej obchodzi literatura aniżeli muzyka. Jednak w piśmie swym²⁸⁵ robi, co może, i też objawiał nam swą wiarę, że *Goplanę* dadzą wkrótce w Pradze. Otóż niewątpliwie z Nim się zobaczycie panowie, a może i z ludźmi mającymi wpływ na teatr, może z samym Dyrektorem? Zważywszy, że opera do 50 razy była w Polsce dana, że spory fundusz przyczyniła dyrekcjom (zwłaszcza warszawskiej, gdzie ją wystawiono znakomicie i znowu po pewnej przerwie dawać będą; zważywszy i to, że czeskie opery dają w Warszawie i Lwowie, że więc należy się pewne odwzajemnienie, ale głównie dla wartości dzieła naturalnie, można tych panów śmiało interpelować, czemu nie dotrzymują danego uroczystości słowa? Gdyby Pan Szanowny przywiózł nam jaką pewną wiadomość pod względem wystawienia *Goplany* i *Janka*, byłibyśmy nieskończenie wdzięcznymi tej inicjatywie.

a month earlier another undine was applauded in the Czech capital (the première of *Rusalka*, directed by Kovařovic, took place on 31 March). Żeleńska writes a letter to Doctor Stanisław Ciechanowski,²⁸² who is going to Prague to the Third Convention of Doctors and Naturalists (the convention will be held during Whitsun on 26–27 May²⁸³):

"Having read about your plans to attend the Convention in Prague, I expect a cordial 'Slavic' atmosphere there, and knowing your friendliness towards my husband and his music, I take the liberty of reminding you of the subject of his operas, which could be touched upon in your conversations with the Czechs. You will remember that *Goplana* was accepted by the Prague theatre, which purchased the necessary score material, my husband would go to Prague in this connection, newspapers spread the news that *Goplana* would be premièred soon, and the then director Šubert would often write and send telegraphs to us, postponing the première several times. Prague was very important to my husband, not only because of his affection for a city in which he spent seven years of his youth studying, but also because they have an excellent opera house there, which he hoped would give him entry to Europe, because Vienna and other stages would have followed suit once the opera was performed in Prague. However, despite the solemn assurances of Czech visitors to Cracow, the première – as you know – did not materialize, while conditions in Prague changed completely when Šubert and conductor Čech had stepped down. At present, Černý²⁸⁴ is our friend, having replaced Jelínek as a cordial friend of the Poles, but he is more interested in literature than in music. Nevertheless, he is doing his best in his periodical,²⁸⁵ and also shared with us his belief that *Goplana* would soon be produced in Prague. I have no doubt that you will meet him during the forthcoming event, or maybe you will meet people having influence on the theatre, maybe the Director himself? Considering the fact that the opera was performed in Poland nearly 50 times, and that it brought considerable profits (especially in Warsaw, where it was staged brilliantly and the performances are about to be resumed after a break); considering also that Czech operas are staged in Warsaw and Lwów, and we do deserve a favour by way of reciprocity, but mainly because of the value of the work itself, are we not in a position to remind those gentlemen to keep their solemn promises? If you returned with any reliable news concerning the productions of *Goplana* and *Janek*, we would welcome your

282 Stanisław Ciechanowski (1869–1945), krakowski lekarz, habilitował się z anatomii patologicznej na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1897 roku.

283 „Nowa Reforma” 1901 nr 79 (5 IV), s. 2; „Gazeta Narodowa” 1901 nr 148 (30 V), s. 1.

284 Adolf Černý (1864–1952), czeski poeta, tłumacz, publicysta, propagator polskiej literatury.

285 Černý był założycielem i redaktorem pisma „Slovanský přehled”, wydawanego w latach 1898–1914 i 1925–1932.

282 Stanisław Ciechanowski (1869–1945), Cracow doctor, received a postdoctoral degree in pathological anatomy at the Jagiellonian university in 1897.

283 *Nowa Reforma* 1901 No. 79 (5 April), p. 2; *Gazeta Narodowa* 1901 No. 148 (30 May), p. 1.

284 Adolf Černý (1864–1952), Czech poet, translator, publisher, and a champion of Polish literature.

285 Černý was the founder and editor of the periodical *Slovanský přehled*, which appeared in the years 1898–1914 and in 1932.

Jedzie i prezes Tow[arzystwa] Muz[ycznego] i inni muzycyjni lekarze do Pragi. Gdyby ich Pan łaskawy natchnął w tym kierunku, może by to okazało dobry skutek. Niespodziewana rola impresaria, jaką Pana obdarzam, może Go zadziwi i zgorszy? Ale jestem pewną, że nie – bo Pan wie, że uznanie dla dzieła, a uczucie dla autora to najlepsze kwalifikacje a g e n t a - m i s j o n a r z a. Oczekiwać będziemy odpowiedzi Pańskiej i powrotu”²⁸⁶.

Doktor Ciechanowski zasięga oczywiście języka, Żeleńska jest wzruszona i przysyła mu wyrazy wdzięczności. Czesi wymawiają się trudnościami, kokietują starszą panią, że bardziej realne jest wprowadzenie na praską scenę dwuaktowego *Janek*, którego inscenizacja nie wymaga tak wielkich nakładów, jak *Goplana*:

„Serdecznie dziękuję Panu, za żywe przejęcie się losami *Goplany*. Niełatwo z Czechami dojść do ładu. *Janek* istotnie znacznie łatwiejszy do wystawienia. Gdyby więcej ludzi tak gorąco przejmowało się losami naszej opery jak Szanowny Pan, to by wszystko inaczej poszło”²⁸⁷.

Pod koniec maja 1902 roku złe wiadomości przychodzą także z opery w Agram (Zagrzebiu), której dyrygent Nikolaus Faller (1862–1938) usiłujący wprowadzić w życie ambitne plany poszerzenia repertuaru o dzieła kompozytorów słowiańskich, był od dawna bardzo zainteresowany *Goplana*²⁸⁸. Faller donosi o bankructwie tamtejszego teatru muzycznego, nie ma żadnej nadziei na jego ponowne uruchomienie. List do Żeleńskiego kończy co prawda francuskim porzekadłem „Tout vient à point à qui sait attendre”²⁸⁹. Teatr operowy w Zagrzebiu będzie jednak zamknięty aż do 1909 roku.

Po śmierci Pani Wandy w 1904 roku jej niezrealizowane marzenia o zaistnieniu oper męża na scenach zagranicznych będzie starał się urzeczywistnić najstarszy syn, Stanisław Gabriel Żeleński (1873–1914), absolwent politechniki lwowskiej, posiadający także wykształcenie muzyczne. Teraz to on, podobnie jak niegdyś matka, prowadzi korespondencję w sprawach operowych ojca. W roku 1905 odpowiada na listy Zofii Kubalówny, krakowianki występującej w owym czasie na scenach Budapesztu i Pressburga (Pozsony, dzisiejszej Bratysławy) i posługującej się tam

initiative with extreme gratitude. The chairman of the Music Society and other music-loving doctors are also coming to Prague. If you could inspire them to support our cause, it might have a positive outcome. Are you not astonished and shocked at being unexpectedly appointed to the role of our impresario? But I am certain you are not – because you know that admiration for the work and affection for the author are the best qualification of an a g e n t - m i s s i o n a r y. We are looking forward to receiving your response and to your return.”²⁸⁶

Doctor Ciechanowski does make the requested inquiries, Želeńska is deeply moved and assures him of her gratitude. The Czechs are finding excuses by pointing to difficulties, or are sidetracking the subject by telling the elderly lady that it is much more feasible to bring the two-act *Janek* to the Prague stage because its production would be less costly and would involve fewer resources than staging *Goplana*:

"Please accept my warmest thanks for your genuine concern about *Goplana*. It is difficult to come to terms with the Czechs. *Janek* is indeed a smaller challenge for the theatre. If more individuals were as keenly interested in our opera as you are, everything would turn out differently.”²⁸⁷

At the end of May 1902, bad news arrives from the opera house in Agram (Zagreb), whose conductor Nikolaus Faller (1862–1938), trying to implement his ambitious plans to broaden the repertoire to include Slavic composers' music, has been interested in *Goplana* for a long time.²⁸⁸ Faller informs Želeński about the bankruptcy of the music theatre in Zagreb, and that there is no hope that its activities will ever be resumed. Admittedly, Faller ends his letter to Želeński with the French proverb 'Tout vient à point à qui sait attendre.'²⁸⁹ Nevertheless, the operatic theatre in Zagreb would not be reopened until 1909.

After Wanda Želeńska's death in 1904, her unfulfilled dreams about seeing her husband's operas recognized abroad will be kept alive by her eldest son, Stanisław Gabriel Żeleński (1873–1914), a graduate of the Lwów Polytechnic who received an education in music as well. Like his mother before him, he carries on correspondence related to his father's operas. In 1905, he responds to letters from Zofia Kubala, a singer from Cracow then performing on the stages of Budapest and Pressburg (Pozsony, today Bratislava) and using the stage alias Wanda Olska

²⁸⁶ List Wandy Żeleńskiej do Stanisława Ciechanowskiego z 24 kwietnia 1901 roku, PL-Kj Przyb. 338/68 T. 22 (podkr. WŻ).

²⁸⁷ List (karta korespondencyjna) Wandy Żeleńskiej do Stanisława Ciechanowskiego z 10 lipca 1901 roku, PL-Kj Przyb. 338/68 T. 22.

²⁸⁸ „Słowo Polskie” 1897 nr 193 (20 VIII), s. 3.

²⁸⁹ List Nikolausa Fallera do Władysława Żeleńskiego z 25 maja 1902 roku, PL-Kj Przyb. 175/63.

²⁸⁶ Wanda Želeńska's letter to Stanisław Ciechanowski of 24 April 1901, PL-Kj Przyb. 338/68 T. 22 (emphasis WŻ).

²⁸⁷ Wanda Želeńska's letter (a postcard) to Stanisław Ciechanowski of 10 July 1901, PL-Kj Przyb. 338/68 T. 22.

²⁸⁸ *Słowo Polskie* 1897 No. 193 (20 August), p. 3.

²⁸⁹ Nikolaus Faller's letter to Władysław Żeleński of 25 May 1902, PL-Kj Przyb. 175/63.

scenicznym pseudonimem Wanda Olska (Olszka)²⁹⁰. Kubalówna sama go nagabuje, jest przekonana, że dyrektor węgierskiej trupy operowej wystawi *Goplana* w Pressburgu. Syn kompozytora przesyła pod wskazany przez nią adres „klavierauszugi”. Wyciąg fortepianowy *Goplany* do dzisiaj zachował się w archiwalnym księgozbiornym muzycznym opery w Bratysławie²⁹¹. Brak jakichkolwiek oznak używania tego egzemplarza może oznaczać, że dzieła nie studiowano zbyt intensywnie. Najprawdopodobniej węgierski impresario nie podzielał entuzjazmu śpiewaczki.

WSPÓŁCZEŚNI O GOPLANIE

KONTEKSTY RECEPCJI PRASOWEJ

Starając się dzisiaj prześledzić recepcję prasową *Goplany*, możemy być początkowo zaskoczeni ilością papieru, na który w epoce przelewa się wyjątkowo sążniste sprawozdania oraz krytyczne refleksje snute na kanwie następujących w niewielkich odstępach czasu kolejnych premier przygotowanych przez artystów teatru lwowskiego i opery warszawskiej. W trakcie lektury ten pozornie obfity materiał łatwo jednak ulega redukcji (i to nie tylko z powodu obowiązującej nadal w czasach Żeleńskiego dziewiętnatowiecznej recenzenckiej konwencji polegającej na przeznaczaniu co najmniej trzech czwartych objętości każdego felietonu na streszczenie libretta i opis przebiegu spektaklu operowego). Okazuje się, że pośród całej plejady znanych i mniej znanych autorów piszących wówczas o *Goplanie*, wyróżnić można jedynie kilku przemawiających głosem mocniejszym. Niejeden spośród tych wiodących recenzentów wypowiada się na temat opery Żeleńskiego kilkakrotnie, zarówno na łamach dzienników czy czasopism społeczno-kulturalnych, jak i prasy muzycznej. I chociaż w takiej sytuacji nie wszystkich owych ekspertów stać jest na wysiłek pisania za każdym razem całkowicie nowego tekstu, warto przyrzeć się bliżej tym wypowiedziom.

Naiwnością byłoby rzecz jasna oczekiwać od krytyków ideologicznej neutralności i ocen w pełni bezstronnych. Trudno jednak przemilczeć niepokojące pytania, które rodzą się w trakcie analizowania prasowych recenzji *Goplany*. Z racji niemożności udzielenia na nie jednoznacznych odpowiedzi, kwestie te pozostawimy otwarte.

(Olszka).²⁹⁰ It is Kubala who initiates contact, convinced that the director of the Hungarian operatic ensemble will produce a performance of *Goplana* in Pressburg. The composer's son sends 'Klavierauszugs' (i.e. piano-vocal scores) to the indicated address. The piano-vocal score of *Goplana* has survived in the musical archive of the Opera House in Bratislava.²⁹¹ As the copy shows no signs of having been used, it can possibly indicate that it was not studied with great intensity. Apparently, the Hungarian impresario did not share the enthusiasm of the singer from Cracow.

GOPLANA IN THE EYES OF THE CONTEMPORARIES

THE CONTEXTS OF THE RECEPTION BY THE PRESS

While trying to trace the reception of *Goplana* by contemporary press reviewers, we can be surprised at first by how much paper was covered at the time with extremely rambling accounts and critics' reflections spun against the background of subsequent premières, produced at short intervals by the artists of the theatre in Lwów and the opera house in Warsaw. On closer reading, however, this seemingly ample material is easily reduced (not only because of the nineteenth-century convention still alive in Żeleński's time, by which at least three quarters of a review was devoted to a summary of the libretto and a detailed description of the spectacle). As it turns out, among the myriad of well-known and lesser-known authors writing about Żeleński's opera at the time of the premières only a few distinctive voices can be identified. Many of the leading reviewers write about the opera several times, both in daily newspapers or social-cultural press and in the music periodicals. Despite the fact that not all of those experts were capable of writing a completely new text each time, their contributions to the reception of the opera warrant closer scrutiny.

Needless to say, it would be extremely naive to expect critics to be neutral with respect to ideology and impartial in their judgements. Nonetheless, we cannot ignore some disturbing questions raised by the analysis of the press reviews of *Goplana*. Since providing unequivocal answers to those questions is an impossibility, the matter must remain unresolved.

290 Listy Wandy Olskiej (Zofii Kubalówny) do Stanisława Gabriela Żeleńskiego z 27 sierpnia i 8 września 1905 roku, PL-Kj Przyb. 175/63; list W. Olskiej do S.G. Żeleńskiego z 31 października 1905 roku, PL-Kj Przyb. 179/63.

291 SK-BRd 224.

290 Wanda Olska's (Zofia Kubala) letters to Stanisław Gabriel Żeleński of 27 August and 8 September 1905, PL-Kj Przyb. 175/63; Olska's letter to S.G. Żeleński of 31 October 1905, PL-Kj Przyb. 179/63.

291 SK-BRd 224.

Na ile wyrażane przez komentatorów opinie były niezależne, na ile ich ton łagodził odgórny imperatyw szacunku, jaki należało okazywać zasłużonemu seniorowi polskiego środowiska kompozytorskiego, na ile zaś – choćby z racji towarzyskich czy środowiskowych powiązań niektórych autorów z Żeleńskim – oceny te formułowano na wyrost, a być może nawet i pod dyktando „największego z naszych żyjących kompozytorów”? W epoce powstania dzieła nie da się także pominąć kontekstu politycznego. W realiach zaborów polskich recenzentów obowiązywała przecież niepisana zasada popierania rodzimej twórczości. Sami zresztą bywalcy opery, zwłaszcza ci z zaboru rosyjskiego, traktowali premiery dzieł takich jak *Halka* czy *Goplana* przede wszystkim jako narzędzie walki o obecność polskiego języka i kultury w przestrzeni publicznej. Jak dalece stępiało to ostrze fachowej krytyki i do jakiego stopnia blokowało merytoryczną dyskusję, zmuszając do stosowania taryfy ulgowej i uniemożliwiając *de facto* niezależną ocenę estetycznego wymiaru dzieła?

Ale postrzeganie i wartościowanie sztuki przez pryzmat bieżącej sytuacji politycznej, uprawianie krytyki z uwzględnieniem narodowych ambicji i interesów w dziedzinie kultury, korygowanie recenzenckich sądów w wyniku zachowywania obywatelskiej postawy polegającej na popieraniu „swoich”, to tylko jedna strona medalu. Ta druga, w środowiskach inteligenckich skrywana pod maską udawanej życzliwości i eleganckiej obłudy (obserwowanych przez nas wcześniej w popremierowych zachowaniach galicyjskich polityków i arystokracji), to mniej lub bardziej otwarte współzawodnictwo i konflikty interesów między artystami, instytucjami i grupami wpływów, dla których krytyk staje się *porte-parole*, czasem też okazuje się niezwykle skutecznym narzędziem wywierania nacisku na przeciwników. Trzeba mieć zatem świadomość, że dyskurs krytyki – w różnym stopniu przesiąknięty przesłankami ideologicznymi – był zawsze w pewien sposób kontrolowany zarówno przez agendy polityczne, jak i koterie środowiskowe. Ciśnienie tych dwóch niewidocznych, ale jakże istotnych czynników warunkowało i okoliczności towarzyszące publicznym prezentacjom dzieła, i jego ostateczną ocenę.

POLSKIE ZACHWYTY, CZESKIE REPRYMENDY

W przypadku *Goplany* sytuacja wyjściowa nie jest jednoznaczna. Z jednej strony, komponując nową operę, wychodzi Żeleński naprzeciw oczekiwaniom społecznym i dość jasno wówczas formułowanym postulatami publicystów – po pamiętnej wystawie wiedeńskiej 1892 roku od kompozytorów wręcz żądano odświeżenia narodowego repertuaru dziełami europejskiego formatu. Mimo to nowinę o ukończeniu przez

To what extent were commentators independent in their opinions? In what degree was their tone tempered by the universally accepted necessity to pay due respect to a distinguished senior representative of the Polish composers? To what extent were the appraisals premature – not the least because some of the authors shared the same social circle or milieu with Żeleński – or even were dictated by 'the greatest of our living composers'? Given the time in which the work originated, the political context cannot be ignored either. In the partitioned Poland, Polish reviewers were supposed to obey the unwritten principle of supporting native art. The opera-goers themselves, especially in the part of Poland under Russian rule, perceived the premières of works such as *Halka* or *Goplana* as instrumental in the struggle to uphold the presence of the Polish language and culture in the public space. To what extent did these considerations soften expert criticism and thwart the discussion about the true merit of the work, forcing the participants to hold their opinions in check and, as a matter of fact, preventing independent evaluation of the aesthetic dimension of the opera?

On the other hand, the perception and evaluation of art from the perspective of the current political situation, criticism sensitive to national ambitions and cultural interests, or reviewers mitigating their judgements to conform with the spirit of citizenship which consisted in supporting 'native' artists, are only one side of the problem. The other side, which in the circles of the intelligentsia is carefully masked by outward cordiality and smart hypocrisy (glimpses of which we could notice earlier in the behaviour of Galician politicians and aristocracy after the premières), is the more or less apparent rivalry and conflicts of interest between artists, institutions and influential groups, for whom a critic would often become a spokesperson, or a very efficient medium for exerting pressure on the opponents. Therefore, it must be borne in mind that critical discourse – imbued with ideology in varying degrees – has always been under some degree of control from political agendas and social cliques. The pressures of these two implicit but extremely significant factors determined both the circumstances in which the work was presented to the public and its final evaluation.

APPLAUDED BY POLES, REPRIMANDED BY CZECHS

In the case of *Goplana*, the situation at the outset is not without its ambiguities. On the one hand, by composing a new opera Żeleński goes forward towards the expectations of the public and the demands formulated explicitly by contemporary journalists: after the disaster of the Viennese exhibition of 1892, composers were under pressure to refresh the national repertoire with works of European

Żeleńskiego kolejnej, drugiej opery część środowiska przyjmuje z wyraźnym zakłopotaniem. Powodem jest nie tylko okoliczność, że dzieło wychodzi spod ręki blisko sześćdziesięcioletniego twórcy, co recenzentów młodszego pokolenia może przecież prowokować do stawiania pytań o świeżość artystycznej inwencji czy nadążanie za współczesnymi kierunkami. Dwuznaczna atmosfera wokół nowej opery Żeleńskiego stanowi poniekąd pokłosie recepcji jego pierwszego dzieła przeznaczonego dla sceny²⁹².

O nieszczeroci oficjalnych zachwytów nad *Konradem Wallenrodem* może świadczyć ustęp z *Pamiętników* Władysława Mickiewicza. (Notabene syn autora literackiego pierwowzoru libretta bywał gościem w artystycznym salonie Żeleńskich²⁹³.) Jest to wzmianka o wspomnianym przez nas wcześniej koncercie kompozytorskim, danym w paryskiej sali Érarda w dniu 24 kwietnia 1889 roku (tuż przed otwarciem Wystawy Światowej), na który przybył także podziwiany przez Żeleńskiego sędziwy Charles Gounod (1818–1893):

„Pewnego wieczora w Paryżu, w obecności Władysława Żeleńskiego wykonano wyjątki z jego opery *Konrad Wallenrod*, której libretto jest osnute na poemacie mego ojca. Artystka arię z wieży tym razem śpiewała u jej podnóża i z powodu jej głosu jeden z moich sąsiadów powiedział: „Szkoda, że nie została w wieży”, a Gounod dorzucił: „To karp eolski” [C'est la carpe éolienne]²⁹⁴.

Docinek Gounoda jest grą słów przywołującą dwa wyrażenia: „la harpe éolienne” (harfa eolska) – byłby to komplement – i „muet comme une carpe” (milczący jak grób; dosłownie: jak karp). Okoliczność, że oprócz tej zgryźliwej anegdoty, syn wieszcza nie poświęcił już Żeleńskiemu więcej uwagi na kartach swoich wspomnień, mówi sama za siebie.

Jeśli idzie o *Konrada Wallenroda*, operze tej już po premierze w roku 1885 postawiono konkretne zarzuty. Przypomina je jeszcze pod koniec lat dziewięćdziesiątych

format. In spite of these heightened expectations, when Żeleński completes his second opera, part of the milieu reacts to the news with evident embarrassment. It is caused not only by the fact that the author is approaching sixty years of age, which provokes reviewers of the younger generation to question the composer's inventiveness or awareness of modern trends. Mixed feelings caused by Żeleński's new opera are to some extent an aftermath of the reception of his first work for the stage.²⁹²

Evidence for the insincerity of the official rapture over *Konrad Wallenrod* is found in a passage from *Memoirs* by Władysław Mickiewicz. (Incidentally, the son of the author of the literary model for the libretto was among the guests of the artistic salon of the Żeleńskis²⁹³.) Mickiewicz recalls the afore-mentioned authorial concert given by Żeleński in the Érard Hall in Paris on 24 April 1889 (shortly before the opening of the Exposition Universelle), attended by the aged Charles Gounod (1818–93), a figure admired by Żeleński:

"One evening in Paris, in the presence of Władysław Żeleński excerpts were performed from his opera *Konrad Wallenrod*, whose libretto draws upon my father's poem. The aria usually sung from the tower this time was performed by a female singer at the bottom of the tower; hearing her voice, one of those sitting close to me said: 'If only she had stayed in the tower', to which Gounod added: 'She's an Eolian carp' [C'est la carpe éolienne]."²⁹⁴

Gounod's slur is a game on words involving two expressions: 'la harpe éolienne' (Eolian harp) – which would be a compliment if left unchanged – and 'muet comme une carpe' (to keep silent; literally: like a carp). The fact that apart from this sarcastic anecdote the great poet's son did not write another word on Żeleński in his memoirs speaks for itself.

As regards *Konrad Wallenrod*, specific faults were found as early as after the première in 1885. The critics' accusations are recalled in the late 1890s by the Warsaw critic

292 Do wypowiedzianych podczas spotkań towarzyskich wielu wymuszonych konwenansem pochwał odnoszących się do twórczości operowej Żeleńskiego przyznawał się kilkakrotnie w listach do Heleny Górskiej Ignacy Jan Paderewski (Korespondencja I.J. Paderewskiego PL-Kdp, zob. przyp. 12). Swoje krytyczne uwagi na temat *Konrada Wallenroda* (oprócz przywoływanej wcześniej recenzji opublikowanej w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1885 r.) Paderewski zawarł także w liście do Władysława Górskiego z 18 IX 1884 r. cytowanym w pracy Andrzeja Pibera. Zob. tenże, *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860–1902*, Warszawa 1982, s. 116.

293 Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 1959, s. 431.

294 Władysław Mickiewicz, *Pamiętniki*, Warszawa–Kraków–Łódź 1933, t. 3, s. 292.

292 In his letters to Helena Górską, Ignacy Jan Paderewski (Ignacy Jan Paderewski's correspondence PL-Kdp, see footnote 12) admitted several times that on many social occasions, feeling the pressure of convention, he had uttered praises of Żeleński's operatic work. Critical remarks on *Konrad Wallenrod* (in addition to the above-quoted review published in *Tygodnik Ilustrowany* in 1885) were also expressed by Paderewski in his letter to Władysław Górski of 18 September 1884, quoted by Andrzej Piber in his monograph. See idem, *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860–1902* [A road to fame. Ignacy Jan Paderewski in the years 1860–1902], Warszawa 1982, p. 116.

293 Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki* [The story of my life (family home). Memoirs], vol. 1, Wrocław 1959, p. 431.

294 Władysław Mickiewicz, *Pamiętniki* [Memoirs], Warszawa–Kraków–Łódź 1933, vol. 3, p. 292.

warszawski krytyk Władysław Bogusławski (1839–1909), otwarcie przyznający, że niepewność co do *Goplany*

„[...] była usprawiedliwioną ze względu na naturę twórczości Żeleńskiego, która wyposażoną jest we wszystkie bogactwa, we wszystkie najszlachetniejsze dary, prócz jednego, prócz daru oszczędzania posiadanych skarbów, i ma wszelką wymowę, prócz jednej – prócz wymowy zwięzłości”²⁹⁵.

Odnosząc się bezpośrednio do *Konrada Wallenroda*, Bogusławski stwierdza:

„[...] był w tym brak scenicznych proporcji, była widoczna walka z formą dramatyczną, wymagającą ustosunkowania materiału wokalnego do instrumentalnego, wyznaczenia właściwego zakresu wszystkim czynnikom opery [...], tak żeby jeden nie rozrastał się kosztem drugiego i nie przypominał zbyt natrętnie, że w operze wszystko, prócz muzyki, bywa błahym pozorem”²⁹⁶.

Jako urodzeni zbyt późno, by móc obejrzeć *Konrada Wallenroda* na scenie (i nie dysponując obecnie żadnym kompletnym nagraniem tej opery²⁹⁷), nie jesteśmy w stanie orzec, czy zastrzeżenia Bogusławskiego wynikały rzeczywiście ze słabych stron tego dzieła, czy też były raczej wyrazem dezaprobaty dla stylistyki *grand opéra*, którą Żeleński świadomie się tu posłużył (być może Bogusławskiego, podobnie jak miłośników włoskiej szkoły operowej, raziła charakteryzująca tego typu produkcje pogoń za teatralnym efektem, muzyczna grandiloquencja, „przykrywające” niejednokrotnie śpiewaków pełne, orkiestrowe brzmienia i monstrualne rozmiary widowiska). Tak czy inaczej, wydaje się, że przykre doświadczenia powstałe w wyniku zderzenia z krytyką prasową, jakie zdobył Żeleński w trakcie wprowadzania na scenę pierwszej opery, skłaniają go nie tylko do rewizji kompozytorskiego warsztatu, ale także do swoistej zapobiegliwości, polegającej na przyjęciu nowej strategii komunikowania się z odbiorcami. Wraz z librecistą tuż przed prapremierą udzielił prasie obszernych informacji na temat nowego dzieła²⁹⁸, później zaś korzystać będą ze wsparcia zaprzyjaźnionych recenzentów. Ważnymi sprzymierzeńcami we wprowadzaniu w życie tego planu okazały się dwaj poczytni autorzy – Zygmunt Noskowski (1846–1909), kolega w kompozy-

Władysław Bogusławski (1839–1909), who openly admits that his apprehension about *Goplana*

“... was justified by the nature of Żeleński's music, which is blessed with all the richness and all the noblest gifts but one: the ability to use these treasures sparingly, and has all the expression except one – that of economy.”²⁹⁵

Referring specifically to *Konrad Wallenrod*, Bogusławski claims:

“... [The opera] lacked proportion in its structuring into scenes, it was evident that the composer struggled with the dramatic form, a form that requires striking a balance between vocal and instrumental material and calls for accuracy in defining the scope of the each element of the opera..., so that none of the elements expands at the expense of the others, and the audience are not reminded that in an opera everything except music is trivial.”²⁹⁶

Having been born too late to see *Konrad Wallenrod* performed on stage (and not having a complete recording of the opera at our disposal²⁹⁷), we are not in a position to decide whether Bogusławski's reservations resulted from some real weaknesses of the work, or rather were an expression of the author's disapproval for the *grand opéra* style, deliberately employed by Żeleński (it is possible that Bogusławski, like the adherents of the Italian school of opera, was repelled by the desire to achieve dramatic effect on stage, grandiloquence of musical expression, resonant sound of the orchestra that often 'eclipsed' singers, and gargantuan scope of the spectacle). Whichever is the case, it appears that the unpleasant experience of confrontation with criticism of the press, suffered by Żeleński after his first opera had been brought on stage, have motivated him not only to revise his composition technique, but also to act with foresight, which makes him adopt a new strategy of communicating with prospective audiences. Shortly before the opening night, Żeleński and the librettist communicate to journalists extensive information about the new work,²⁹⁸ while after the event they will benefit from the support of friendly reviewers. Their important allies in implementing the plan are two widely-read authors – Zygmunt Noskowski (1846–1909), a fellow composer and at the same time a foremost Warsaw reviewer who succeeded Żeleński

295 Władysław Bogusławski, *Nowa opera polska*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. 1, s. 326.

296 Ibidem, s. 327.

297 Trudno byłoby nam obecnie wydać wiążącą ocenę dzieła na podstawie samych tylko materiałów nutowych (notabene zarówno wyciąg fortepianowy, jak i partytura orkiestrowa *Konrada Wallenroda* – opublikowane nakładem kompozytora – zachowały się w zbiorach polskich bibliotek).

298 T. [Tomkowicz], „*Goplana*” (komentarz własnych jej twórców), s. 2.

295 Władysław Bogusławski, *Nowa opera polska* [New Polish opera], *Biblioteka Warszawska* 1898, vol. 1, p. 326.

296 Ibidem, p. 327.

297 Today, it would be extremely difficult to pass a valid judgement on the work based solely on the score material (by the way, both a piano reduction and the orchestra score of *Konrad Wallenrod* – published at the composer's expense – have survived to our time in the collections of Polish libraries).

298 T. [Tomkowicz], „*Goplana* (komentarz własnych jej twórców)”, p. 2.

torskim zawodzie a zarazem jeden z czołowych warszawskich recenzentów i następca Żeleńskiego na stanowisku dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, oraz Stanisław Tomkowicz (1850–1933), zasłużony redaktor krakowskiego „Czasu” i publicysta stańczykowskiego „Przeglądu Polskiego”, z wykształcenia historyk sztuki. Nie bez znaczenia będzie także wyjątkowa przychylność papieża ówczesnej polskiej krytyki artystycznej, Antoniego Sygietyńskiego (1850–1923).

Noskowski popiera Żeleńskiego już na etapie walki o prapremierę. W kwietniu 1896 roku pisze entuzjastyczne sprawozdanie z koncertu kompozytorskiego, jaki Żeleński dał wówczas w Warszawie, donosząc między innymi, że poznał z udostępnionego mu, rękopiśmiennego wyciągu fortepianowego *Goplana*²⁹⁹. W późniejszym czasie będzie Noskowski również autorem zawierających liczne pochwały i nieliczne tylko uwagi krytyczne recenzji, które po krakowskiej prapremierze opublikują „Nowa Reforma”³⁰⁰ i „Kurier Warszawski”³⁰¹. Noskowski dostrzega wady jedynie w układzie scenicznym spektaklu (ale widzi możliwość ich usunięcia poprzez wprowadzenie zmian i skróceń) i proponuje rezygnację z fragmentów, w których wyraźnie „słabnie natchnienie” Żeleńskiego (przede wszystkim duetu Balladyny z Wdową zakończonych wypędzeniem matki przez wyrodną córkę). Opinie Noskowskiego są bardzo cenione, pióro świetne. Przedrukowuje je lub cytuje kilka innych gazet³⁰². Także w czasach premiery warszawskiej, Noskowski ponownie zachwycił się będzie *Goplaną* jako recenzent warszawskiego „Wiek”³⁰³ i prywatny korespondent krakowskiego „Czasu”³⁰⁴. Pozytywne publicystyczne zaangażowanie w walkę o operę kolegi nie jest z pewnością bezinteresowne. W tym samym czasie także Noskowski podejmuje przecież starania, by na scenę teatru lwowskiego wprowadzić swoją *Livię Quintillę*. Nawet jeśli założymy, że nie zawsze mógł liczyć na kontakty i wpływy Żeleńskiego w lwowskim środowisku teatralnym, nie ulega wątpliwości, że doczekał się jego życzliwej, recenzenckiej wzajemności³⁰⁵.

O ile sprawozdania przygotowane po krakowskiej prapremierze dla „Czasu” przez zaprzyjaźnionego z Żeleńskimi

as director of the Warszawskie Towarzystwo Muzyczne (Warsaw Music Society), and Stanisław Tomkowicz (1850–1933), a distinguished editor of Cracow's daily newspaper *Czas* and a columnist of *Przegląd Polski* [Polish review] associated with the Stańczycy (i.e. the Cracow faction of Habsburg loyalists), and a history of art graduate. Not without significance is also the exceptional sympathy shown to Żeleński by Antoni Sygietyński (1850–1923), at that time the leading voice of Polish art criticism.

Noskowski lends his support to Żeleński at an early stage, when the composer is struggling for the première. In the autumn of 1896, Noskowski writes an enthusiastic account of the monographic concert given by Żeleński in Warsaw, in which he reports having become familiar with *Goplana* from a piano-vocal score made available to him.²⁹⁹ Later on, Noskowski will also write reviews with a lot of laudatory remarks and only few criticisms, published after the Cracow première by *Nowa Reforma*³⁰⁰ and *Kurier Warszawski*.³⁰¹ Noskowski perceives some faults in the structuring of the entire composition into scenes (but also discerns a possibility of amending them through modification and abridgement) and suggests eliminating the passages in which it is evident that Żeleński's 'inspiration wears thin' (first of all the duet of Balladyna and Widow, which ends with the mother being thrown out by the evil daughter). Noskowski's opinions are highly respected, and his flair for writing exceptional. His texts are reprinted or quoted by several other newspapers.³⁰² Also at the time of the Warsaw première, Noskowski will be in raptures over *Goplana* as the reviewer of Warsaw's *Wiek*³⁰³ and a private correspondent of Cracow's *Czas*.³⁰⁴ His involvement in his friend's cause is by no means selfless. After all, at the same time Noskowski is making efforts to have his opera *Livia Quintilla* performed by the Lwów theatre. Even if we assume that Żeleński's connections and influence in the theatrical milieu of Lwów could not be employed to Noskowski's advantage on every occasion, there is no doubt that Żeleński reciprocated his kindness as a reviewer.³⁰⁵

While the accounts written after the Cracow première for *Czas* by the Żeleńskis' friend, Stanisław

299 Zygmunt Noskowski, *Władysław Żeleński (przed koncertem)*, „Kurier Warszawski” 1896 nr 115 (26 IV), s. 1–2.

300 Zygmunt Noskowski, „*Goplana*”, „Nowa Reforma” 1896 nr 169 (25 VII), s. 1–2.

301 Zygmunt Noskowski, „*Goplana*” (*korespondencja własna*), „Kurier Warszawski” 1896 nr 204 (25 VII), s. 5.

302 Między innymi „*Gazeta Lwowska*” 1896 nr 170 (26 VII), s. 4; „*Kurier Lwowski*” 1896 nr 209 (29 VII), s. 5.

303 Zygmunt Noskowski, „*Goplana*”, „*Wiek*” 1898 nr 5 (9 I), s. 3; nr 6 (11 I), s. 2–3.

304 Zygmunt Noskowski, „*Goplana* w Warszawie”, „*Czas*” 1898 nr 12 (16 I), s. 1–2; nr 13 (18 I), s. 1–2.

305 Władysław Żeleński, „*Livia Quintilla*”, „*Czas*” 1898 nr 38 (17 II), s. 1; nr 109 (13 V), s. 2.

299 Zygmunt Noskowski, *Władysław Żeleński (przed koncertem)* [Władysław Żeleński (before the concert)] *Kurier Warszawski* 1896 No. 115 (26 April), pp. 1–2.

300 Zygmunt Noskowski, 'Goplana', *Nowa Reforma* 1896 No. 169 (25 July), pp. 1–2.

301 Zygmunt Noskowski, 'Goplana (private correspondence)', *Kurier Warszawski* 1896 No. 204 (25 July), p. 5.

302 E.g. *Gazeta Lwowska* 1896 No. 170 (26 July), p. 4; *Kurier Lwowski* 1896 No. 209 (29 July), p. 5.

303 Zygmunt Noskowski, 'Goplana', *Wiek* 1898 No. 5 (9 January), p. 3; No. 6 (11 January), pp. 2–3.

304 Zygmunt Noskowski, 'Goplana w Warszawie' [*Goplana* in Warsaw], *Czas* 1898 No. 12 (16 January), pp. 1–2; No. 13 (18 January), pp. 1–2.

305 Władysław Żeleński, 'Livia Quintilla', *Czas* 1898 No. 38 (17 February), p. 1; No. 109 (13 May), p. 2.

Stanisława Tomkowicza³⁰⁶ oraz przez wiernego ucznia Żeleńskiego, Felicjana Szopskiego (1865–1939)³⁰⁷, uznać można za bezkrytyczne laurki, o tyle rozbudowane recenzje, które publikuje Tomkowicz w „Przeglądzie Polskim”³⁰⁸ oraz w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”³⁰⁹ zawierają śladowe ilości uwag krytycznych, chociaż ograniczających się niemal wyłącznie do propozycji dokonania skrótów w ostatnim akcie (który powszechnie zresztą odbierany jest jako słabszy od dwóch poprzednich). Poza tym dostarczają pożytecznych kontrargumentów wobec mogących się pojawić ewentualnych zarzutów o rzekomy brak inwencji melodycznej, nadmierne cyzelowanie szczegółów, nieprzystępność („uczoność”) i zbyt wysokie wymagania stawiane odbiorcom. Omówienie *Goplany* opublikowane przez Tomkowicza w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” utrzymane zostało z kolei w konwencji przewodnika operowego wyposażonego w przykłady muzyczne i doskonale spełniało swoje zadanie promocyjne. Wywołanie tematu narodowych ambicji związanych z pragnieniem zaistnienia dzieła na scenach światowych mówiło samo za siebie, choć wymykające się recenzentowi mimo woli słówko „chyba” osłabia kategoryczność ostatniego stwierdzenia:

„Łączyła się z tą operą godziwa i słusna ambicja narodowa [...]”³¹⁰. [Dyrekcja lwowska] [...] da Bóg, dopomoże im [dziełom takim jak *Goplana*] do wejścia na szerszą jak polska scenę, tak jak dyrekcja praska zdołała utorować operze czeskiej drogę za granicę”³¹¹. „Jeżeli *Prodaná nevěsta* Smetany zdołała sobie utorować drogę w świat, to nie można wątpić, że ten los nie minie *Goplany*, która jest utworem głębszym i poważniejszym artystycznie, i nie mniej, ale c h y b a więcej zawiera piękności”³¹².

Z korespondencji Żeleńskich dowiadujemy się zresztą o ich bliskiej współpracy z Tomkowiczem, który w roku 1897 skutecznie pośredniczył w kontaktach kompozytora z władzami Teatrów Warszawskich podczas starań o premierę w Teatrze Wielkim³¹³.

Pośród krytycznych komentarzy, które pojawiły się po premierze lwowskiej, najbardziej nośne wydają się głosy pisującego dla „Gazety Lwowskiej” Alojzego Bruckmana (1866–1899)³¹⁴ i publikującego wówczas w „Dzienniku

Tomkowicz,³⁰⁶ and by his loyal student, Felicjan Szopski (1865–1939),³⁰⁷ can be described as uncritical panegyrics, the extensive reviews published by Tomkowicz in *Przegląd Polski*³⁰⁸ and in *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*³⁰⁹ contain some traces of criticism, although in fact limited to a proposal to abridge the final act (generally perceived as artistically inferior to the first two). Besides, the reviews provide useful counterarguments to possible accusations of alleged lack of inventiveness in composing melodies, pointless celebration of details, over-sophistication ('learnedness') and excessive demands placed on the audience. The review of *Goplana* published by Tomkowicz in *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* followed the convention of a guide to an opera, provided with music examples, and proved to be an excellent promotional tool. Raising the issue of national ambitions, connected with the hope that the opera will win recognition on the world stage, was a clear manifestation of the author's intentions, although the inadvertently used phrase 'I suppose' saps a lot of strength from his final statement:

"This opera is connected with the noble and right national ambition...³¹⁰ [The management of the Lwów theatre], God willing, will help [works such as *Goplana*] reach beyond the Polish stage, just as the management of the Prague opera house succeeded in exporting Czech operas abroad."³¹¹ 'If Smetana's *The Bartered Bride* has found a way to succeed abroad, there can be no doubt that *Goplana* will infallibly do the same, as a work more profound and of more serious artistry, and of not smaller, but I s u p p o s e greater beauty."³¹²

By the way, we learn from the Żeleńskich' correspondence that they collaborated closely with Tomkowicz, who was a successful mediator in the composer's negotiations with the management of the Warsaw Theatre Directorate in 1897, during the campaign for the première of the opera at the Teatr Wielki.³¹³

Among the critical comments published after the Lwów première, two opinions seem to have carried the most weight: those by Alojzy Bruckman (1866–1899),³¹⁴ a columnist of *Gazeta Lwowska*, and Stanisław Niewiadomski

306 Stanisław Tomkowicz, *Premiera „Goplany”*, „Czas” 1896 nr 169 (25 VII), s. 2.

307 Szopski, „*Goplana*”, s. 2.

308 Stanisław Tomkowicz, „*Goplana*”, „Przegląd Polski” 1896, t. 121, s. 449–463.

309 Stanisław Tomkowicz, „*Goplana*”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896 nr 31 (30 VII), s. 366; nr 32 (8 VIII), s. 379–383.

310 Stanisław Tomkowicz, „*Goplana*”, „Przegląd Polski” 1896, t. 121, s. 450.

311 Ibidem, s. 449.

312 Ibidem, s. 462 (podkr. GZ).

313 Zob. wyżej, podrozdział *Na scenie Teatru Wielkiego*.

314 Br. [Alojzy Bruckman], *Opera*, „Gazeta Lwowska” 1897 nr 23 (30 I), s. 4–5; nr 25 (2 II), s. 3.

306 Stanisław Tomkowicz, 'Premiera *Goplany*' [The première of *Goplana*], *Czas* 1896 No. 169 (25 July), p. 2.

307 Szopski, 'Goplana', p. 2.

308 Stanisław Tomkowicz, 'Goplana', *Przegląd Polski* 1896, vol. 121, pp. 449–463.

309 Stanisław Tomkowicz, 'Goplana', *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1896 No. 31 (30 July), p. 366; No. 32 (8 August), pp. 379–383.

310 Stanisław Tomkowicz, 'Goplana', *Przegląd Polski* 1896, vol. 121, p. 450.

311 Ibidem, p. 449.

312 Ibidem, p. 462 (emphasis by GZ).

313 See the chapter 'On the stage of the Teatr Wielki' above.

314 Br. [Alojzy Bruckman], 'Opera', *Gazeta Lwowska* 1897 No. 23 (30 January), p. 4–5; No. 25 (2 February), p. 3.

Polskim” Stanisława Niewiadomskiego (1859–1936)³¹⁵. Z ust innych lwowskich sprawozdawców słyszy Żeleński same komplementy. Nie skąpi ich ani recenzent „Gazety Narodowej”³¹⁶, ani współpracujący z „Kurierem Lwowskim” i prasą austriacką Stanisław Meliński (1863–1910), ani pisujący w „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim” Franciszek Neuhauser (1861–1936)³¹⁷. Niewiadomskiemu przedrukowano zresztą później niemal całą jego lwowską recenzję na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”³¹⁸. Przychylnie nastawiony do twórczości rodzimej recenzent w swoich sądach odznacza się mimo wszystko autonomią (notabene za tę niezależność zostanie później przez Noskowskiego ochrzczony mianem „Niewiadomskiego herbu Bardzo”³¹⁹). Podobnie jak Noskowski, także on doradza twórcom *Goplany* wiele „niezbędnych” zmian w układzie dzieła, a nawet gani kompozytora za niewłaściwe ukształtowanie partii tytułowej bohaterki, które rzekomo uniemożliwiało odtwórczyniom tej roli stworzenie z niej interesującej i plastycznej postaci.

Jakkolwiek Bruckman czyni także pewne zarzuty, dotyczące układu libretta, braku różnorodności w dyspozycji głosów wokalnych (nie ma partii basowej), czy przeładowania aktu trzeciego, nie można zapominać, że to właśnie on – wraz z aktywnie promującym *Goplanę* na łamach wiedeńskich czasopism teatralnych Stanisławem Melińskim – na uczcie zorganizowanej na cześć kompozytora po lwowskiej premierze wznosi toast „w hołdzie od przedstawicieli krytyki”. Ponadto udzieli Żeleńskiemu wsparcia w trakcie jego sporu z lwowską dyrekcją o wypłatę należnego honorarium³²⁰.

Na najoryginalniejsze studia krytyczne o *Goplanie* trzeba będzie czekać do momentu premiery warszawskiej. Za pióra chwycą wtedy najwybitniejsi recenzenci – Antoni Sygietyński³²¹

(1859–1936),³¹⁵ then publishing in *Dziennik Polski*. As for other reviewers in Lwów, they only pour compliments on Żeleński's work. Generous praise is lavished on the composer by the reviewer of *Gazeta Narodowa*,³¹⁶ by the collaborator of *Kurier Lwowski* and the Austrian press Stanisław Meliński (1863–1910), and by Franciszek Neuhauser (1861–1936),³¹⁷ a contributor of *Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki*. The most part of Niewiadomski's review written in Lwów was reprinted later in *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*.³¹⁸ Despite his generally favourable attitude to vernacular music, this reviewer retains autonomy of judgement (by the way, his independence will later earn him the nickname 'Niewiadomski of the Very coat of arms', coined by Noskowski³¹⁹). Like Noskowski before him, he also suggests that the authors of *Goplana* introduce some 'absolutely necessary' modifications to the structure of the work, and even castigates the composer for misconstruing the part of the title heroine, which allegedly prevented the singers cast in that role from creating an intriguing and well-rounded character.

Although Bruckman also levels some criticism at the opera, concerning the structure of the libretto, lack of variety in the disposition of vocal parts (no bass part is included), or massively overloaded Act Three, we must not forget that it was Bruckman – together with Stanisław Meliński, who actively promoted *Goplana* in Viennese theatrical periodicals – who raised a glass in Żeleński's honour during the reception held after the Lwów première, thus paying the composer 'a homage from the representatives of the critics' circle'. Moreover, he supported Żeleński during his dispute over outstanding fees with the management of the Lwów theatre.³²⁰

The most original critical insights into *Goplana* will not be published until after the Warsaw première. The most eminent reviewers, Antoni Sygietyński³²¹ and Władysław

315 St[anisław] Niewiadomski, „*Goplana*”, „*Dziennik Polski*” 1897 nr 33 (2 II), s. 3; nr 37 (6 II), s. 2–3; nr 42 (11 II), s. 3.
316 Z *teatru*, „*Gazeta Narodowa*” 1897 nr 30 (30 I), s. 3.
317 F[anciszek Neuhauser], „*Goplana*”, „*Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki*” 1897 nr 24 (30 I), s. 2.
318 Stanisław Niewiadomski, „*Goplana*”, „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1897 nr 6 (6 II), s. 64–65; nr 7 (13 II), s. 74–75; nr 9 (27 II), s. 99–100; nr 10 (6 III), s. 110; nr 13 (27 III), s. 146–147.
319 List Zygmunta Noskowskiego do Ludomiła Germana z 23 marca 1898 roku, PL-WRzno 6413/II.
320 Zob. wcześniej podrozdział *Premiera lwowska*.
321 Antoni Sygietyński, „*Goplana*”, „*Kurier Warszawski*” 1898 nr 7 (7 I), s. 2; nr 8 (8 I), s. 2–5; nr 9 (9 I), s. 9; nr 10 (10 I), s. 2–3; nr 11 (11 I), s. 2–4; nr 12 (12 I), s. 2–3; nr 17 (17 I), s. 3–4; nr 30 (30 I), s. 3–4; nr 74 (15 III), s. 1–3. Sygietyński zrecenzował ponadto powakacyjne wznowienie *Goplany* (tenże, *Wykonanie „Goplany”*, „*Kurier Warszawski*” 1898 nr 238 (13 X), s. 2–3).

315 St[anisław] Niewiadomski, „*Goplana*”, *Dziennik Polski* 1897 No. 33 (2 February), p. 3; No. 37 (6 February), pp. 2–3; No. 42 (11 February), p. 3.
316 „Z *teatru*” [From the Theatre], *Gazeta Narodowa* 1897 No. 30 (30 January), p. 3.
317 F[anciszek Neuhauser], „*Goplana*”, *Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki* 1897 No. 24 (30 January), p. 2.
318 Stanisław Niewiadomski, „*Goplana*”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1897 No. 6 (6 February), pp. 64–65; No. 7 (13 February), pp. 74–75; No. 9 (27 February), pp. 99–100; No. 10 (6 March), p. 110; No. 13 (27 March), pp. 146–147.
319 Zygmunt Noskowski's letter to Ludomił German of 23 March 1898, PL-WRzno 6413/II.
320 See the subchapter 'The Lwów première' above.
321 Antoni Sygietyński, „*Goplana*”, *Kurier Warszawski* 1898 No. 7 (7 January), p. 2; No. 8 (8 January), pp. 2–5; No. 9 (9 January), p. 9; No. 10 (10 January), pp. 2–3; No. 11 (11 January), pp. 2–4; No. 12 (12 January), pp. 2–3; No. 17 (17 January), pp. 3–4; No. 30 (30 January), pp. 3–4; No. 74 (15 March), pp. 1–3. Moreover, Sygietyński reviewed the resumed performances of *Goplana* after the summer break (idem, „*Wykonanie Goplany*” [The performance of *Goplana*], *Kurier Warszawski* 1898 No. 238 (13 October), pp. 2–3).

i Władysław Bogusławski. O ile Noskowski ograniczy się w roku 1898 do powtórzenia swoich sformułowanych dwa lata wcześniej opinii, zaś Aleksander Poliński (1845–1916) po napisaniu dla „Kuriera Porannego” recenzji będącej beczką miodu z kilkoma łyżkami dziegciu³²² złagodzi ton na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (gdzie z rzadka tylko wychodził będzie poza retorykę okrągłych zdań i powierzchownych bon motów)³²³, o tyle i Sygietyński, i Bogusławski wykażą całkowitą niezależność od całej dotychczasowej, poświęconej *Gopłanie* gazetowej „literatury”. (Na antypodach takiego podejścia sytuuje się pozbawiony jakichkolwiek pierwiastków krytycznych tekst dawnego ucznia Żeleńskiego, Michała Mariana Biernackiego (1855–1936)³²⁴, w którym pada bezceremonialne wyznanie: „dzieło to każe się jedynie uwielbiać i podziwiać”³²⁵. W podobnym, pochwalnym tonie pisze o *Gopłanie* Juliusz Stattler (1844–1901), dawny kolega Żeleńskiego z warszawskiego konserwatorium³²⁶.)

Zarówno wieloodcinkowy felieton Sygietyńskiego publikowany w „Kurierze Warszawskim”, przypieczętowany entuzjastycznym sprawozdaniem z powakacyjnego wznowienia *Gopłany* pod batutą Młynarskiego, jak i skreślone znakomitym literackim stylem studium Bogusławskiego koncentrują się – znacznie bardziej niż wcześniejsze głosy krytyków – na ocenie teatralnego wymiaru dzieła, jego walorów dramaturgicznych. Stawiają nieobecne dotychczas pytania o jednolitość, spójność i logikę dzieła jako całości.

Bogusławski wskazuje zalety i wady stylu Żeleńskiego, nazywa po imieniu właściwy dla artystycznej osobowości kompozytora wybitnie liryczny i nieskory do nagłych zrywów namiętności typ temperamentu, utrudniający pracę nad dziełem operowym:

„Liryk z natury, Żeleński największym jest artystą w sferze idealnych uczuć; zetknięcie z namiętnością wytrąca go z równowagi i mąci mu czystość muzycznej ekspresji. Tak się dzieje nawet w pieśniach, gdy go poezja porywa namiętnym uniesieniem patetycznego wyrazu. Wtedy jednolitość frazesu łamie się i występują uczuciowe superlatywa, których siła objawia się najczęściej obfitością wysokich nut, nie zawsze psychologicznym nastrojem pieśni usprawiedliwioną”³²⁷. „[...] Słowacki dał heroinie [tj. Balladynie] kamienną naturę Lady Macbeth,

Bogusławski, will apply their expertise and flair to the subject. On the one hand, Noskowski will limit his judgement in 1898 to repeating the same opinions as two years earlier, and Aleksander Poliński (1845–1916), having written a review for *Kurier Poranny* in which he seasoned a barrel of ointment with a few flies³²², later mollified his opinion in *Tygodnik Ilustrowany* (rarely venturing beyond the rhetoric of polished phrases and superficial witticisms).³²³ On the other hand, both Sygietyński and Bogusławski will completely resist the influence of the multitude of wordy accounts published in the press so far. (Poles apart from their approach is a text by Żeleński's former student, Michał Marian Biernacki (1855–1936)³²⁴, completely devoid of any criticism, in which the author confesses with unsophisticated openness: 'this work leaves no option but to adore and admire it'.³²⁵ A similar laudatory tone is used by Juliusz Stattler (1844–1901), Żeleński's former colleague at the Warsaw conservatory, in his text on *Goplana*.³²⁶)

Both Sygietyński's serial column in *Kurier Warszawski*, concluded with an enthusiastic account of the resumed performances of *Goplana* after the summer break conducted by Młynarski, and Bogusławski's study written in his superb literary style focus – to a much greater extent than previous critics – on the theatrical aspects of the work and its dramaturgy. They tackle the previously ignored questions of uniformity, cohesion and logic of the opera as a whole.

Bogusławski points to the strengths and weaknesses of Żeleński's style, identifies the type of artistic temperament characteristic of Żeleński's personality as highly lyrical and not prone to sudden fits of passion – a temperament that is an obstacle to writing operatic music:

"A lyricist by nature, Żeleński reaches the highest level of artistry in the domain of idealized feelings; any encounter with passion causes him to lose balance and destroys the purity of his artistic expression. It happens even in songs, in which poetry carries him away in a passionate sweep of pompous expression. The uniformity of Żeleński's phrase is then disrupted and superlatives of affection step in, manifesting their strength in an abundance of high notes, which is not always justified by the psychological mood of the song.³²⁷ '... Słowacki gave his heroine [i.e. Balladyna] the stone-cold nature of Lady Macbeth, whilst the composer

322 Poliński, „*Goplana*”, „*Kurier Poranny*” 1898 nr 9 (9 I), s. 4–6.

323 Poliński, „*Goplana*”, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1898 nr 3 (15 I), s. 53–55.

324 M[ichał] M[arian] Biernacki, „*Goplana*”, „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1898 nr 1 (1 I), s. 3–5; nr 3 (15 I), s. 26–30.

325 Ibidem, p. 29.

326 Juliusz Stattler, „*Goplana*”, „*Kurier Codzienny*” 1898 nr 9 (9 I), s. 4; nr 10 (10 I), s. 2.

327 Bogusławski, op. cit., s. 336.

322 Poliński, 'Goplana', *Kurier Poranny* 1898 No. 9 (9 January), p. 4–6.

323 Poliński, 'Goplana', *Tygodnik Ilustrowany* 1898 No. 3 (15 January), p. 53–55.

324 M[ichał] M[arian] Biernacki, 'Goplana', *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1898 No. 1 (1 January), pp. 3–5; No. 3 (15 January), pp. 26–30.

325 Ibidem, p. 29.

326 Juliusz Stattler, 'Goplana', *Kurier Codzienny* 1898 No. 9 (9 January), p. 4; No. 10 (10 January), p. 2.

327 Bogusławski, op. cit., p. 336.

a kompozytor pamiętał o niewieściach jej omdlewaniach. Wykarmiony «mlekiem ludzkiej tkliwości» Żeleński więcej tu, zdaje się, myślał o Lady Macbeth myjącej ręce, aniżeli o broczącej je krwią swej ofiary»³²⁸.

Swojego sądu nie stara się Bogusławski w żaden sposób złagodzić, choć mógłby na przykład pokusić się o porównanie nastrojonej na liryczną nutę *Goplany* z ciągle wówczas w Warszawie popularnymi, a od dawna szczerze podziwianymi przez Żeleńskiego dziełami Charles'a Gounoda i Ambroise'a Thomas'a (1811–1896).

Wieloodcinkowy, niezwykle drobiazgowo roztrząsający różne aspekty utworu felieton Sygietyńskiego, będący na pierwszy rzut oka wyrazem szczerego podziwu dla dzieła Żeleńskiego, jest z kolei częścią konsekwentnie prowadzonej przez publicystę akcji propagandowej mającej na celu „podniesienie opery polskiej”, która w Warszawie niejednokrotnie przegrywa współzawodnictwo z faworyzowanym przez carskich urzędników i znacznie lepiej opłacanym zespołem opery włoskiej (Włosi zatrzymują się tu corocznie w trakcie swojego przejazdu do Sankt Petersburga i Moskwy)³²⁹. Ale podziw Sygietyńskiego nie jest bezkrytyczny. Nie stosuje on wobec Żeleńskiego totalnej „taryfy ulgowej”. W wielu kwestiach wypowiada się ostrożnie, nie wszystko go zadowala. Trzeba jednak przyznać, że jako recenzent potrafi być znacznie bardziej surowy i wymagający, że bywa w swych wyrokach nieprzewidywalny i odporny na wszelkie środowiskowe naciski (kilka lat później bezlitośnie „zmiażdży” przecież powszechnie podziwianą, „modernistyczną” operę Paderewskiego *Manru*³³⁰). Być może traktuje Żeleńskiego tak łagodnie także z poczucia wspólnoty ideowej, przynależności do tej samej formacji intelektualnej wywodzącej się z pozytywizmu? Jakkolwiek by było, choć ma Sygietyński *Goplane* to i owo do zarzucenia, pozostaje pod wrażeniem dojrzałości warsztatu kompozytorskiego jej twórcy, niespotykanego dotychczas w Polsce postępu w zakresie opanowania orkiestracji i form dramatyczno-muzycznych:

„Nie ma w niej [*Goplane*] nic dla efektu i nic dla tłumy. Może niektóre jej części są zbyt wystylizowane, przestylizowane

remembered about her womanly fainting fits. Having been raised on «the milk of human empathy», Żeleński imagined Lady Macbeth as one who washes her hands rather than sees them spotted with the victim's blood.”³²⁸

Bogusławski makes no effort to take the sting out of his criticism, although he could attempt a comparison of the lyrical moods of *Goplana* with those of the works of Charles Gounod and Ambroise Thomas (1811–1896), still popular in Warsaw and genuinely admired by Żeleński for a very long time.

On the other hand, the multi-part column published by Sygietyński in a series, in which various aspects of the opera are analysed in fine detail, and which at first seems to be an expression of sincere admiration for Żeleński's work, is in fact part of the author's propaganda campaign aimed at 'raising the status of the Polish opera'. At that time in Warsaw, operas by Polish composers often lose the rivalry with the Italian opera ensemble, favoured by tsarist officials and more generously rewarded (every year, the Italians make a stopover in Warsaw en route to St Petersburg and Moscow).³²⁹ But Sygietyński's admiration is tempered with criticism. He makes no concessions to Żeleński's special status. His opinions on a number of issues are expressed with caution, and he is not entirely pleased. It must be admitted, however, that as a reviewer Sygietyński is capable of much greater strictness, his verdicts are unpredictable and his resilience to the pressure of his milieu is absolute (a few years later, he will mercilessly blast Paderewski's 'modernist' opera *Manru*³³⁰ despite general acclaim). Is it possible that his appraisal of Żeleński's work is so gentle because of a deep sense of ideological kinship, of belonging to the same intellectual formation rooted in positivism? Whichever is the case, despite finding some faults in *Goplana* Sygietyński is impressed by the maturity of the composer's composition technique and the great progress in the management of orchestration and forms of music drama, which have no precedents in Polish music:

"Nothing [in *Goplana*] is written for the sheer effect or to please the crowd. Admittedly, some parts of the opera are

328 Ibidem, s. 337.

329 Zob. Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne*, s. 513–514. Szczepańska-Lange cytuje prywatną korespondencję Sygietyńskiego z Piotrem Chmielowskim, w której krytyk przedstawia ukryte motywacje swojej recenzenckiej fascynacji fenomenem *Goplany*. Zob. *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904*, oprac. i komentarz Edward Kiernicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 59–60.

330 Antoni Sygietyński, „*Manru*”, „*Goniec Warszawski*” 1904 nr 18 (11 I), s. 2–3. Przedruk w: *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, oprac. Stefan Jarociński, Kraków 1955, s. 287–290.

328 Ibidem, p. 337.

329 See Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne*, pp. 513–514. Szczepańska-Lange quotes Sygietyński's private correspondence with Piotr Chmielowski, in which the reviewer reveals the hidden reasons for his fascination with *Goplana*. See *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904* [Correspondence Between Antoni Sygietyński and Piotr Chmielowski. Two Voices in the Years 1880–1904], edition and commentary by Edward Kiernicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, pp. 59–60.

330 Antoni Sygietyński, 'Manru', *Goniec Warszawski* 1904 No. 18 (11 January), p. 2–3. Reprinted in: *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)* [Anthology of Polish Music Criticism of the Nineteenth and Twentieth Centuries (until 1939)], ed. Stefan Jarociński, Kraków 1955, pp. 287–290.

nawet, skutek czego całość traci na efekcie. To prawda. Ale za to jako dzieło muzyczne jest w swoim rodzaju epokowym na naszej scenie”³³¹.

„Opera Żeleńskiego, niezależnie od porównań, trzyma się całością muzyczną: nastrojem ogólnym i logiką szczegółów. Uwydatnienie nadmierne tego lub owego szczegółu, przesadzenie go w tym lub owym kierunku zepsułoby nastrój, rozerwałoby całość, która, jak w symfonii, składa się z części logicznie z sobą powiązanych”³³².

Nadać operze logikę symfonii to już ideał Wagnerowski. Komplement Sygietyńskiego ma dużą wagę, bo sytuuje Żeleńskiego po stronie „postępu w muzyce”. Krytyk podkreśla dalej, że to „orkiestra stanowi o logice kompozycji i psychologii osób” w *Goplana*. Wreszcie otwarcie piętnuje warszawską zaściankowość: „Zapewne gdyby w Warszawie można było słyszeć Glucka, Webera, Berlioza, Wagnera, taka rola orkiestry nie zdziwiłaby nikogo”³³³ (jest to zarazem przytyk do wielbicieli operowej „włoszczyzny”, dla których *Goplana* instrumentowana jest „zbyt ciężko”).

Na antypodach polskich zachwytów nad *Goplana* stoi wspomniana wcześniej recenzja Karela Hoffmeistera (1868–1952) opublikowana jesienią 1899 roku w praskim czasopiśmie „Dalibor”³³⁴. Wolny od ideologicznych, politycznych i towarzyskich zależności, które nakładały wędzidło autocenzury polskim recenzentom, czeski krytyk pozostaje daleki od obiektywizmu z zupełnie innych powodów. Służy przecież sprawie mającego się wkrótce dokonać modernistycznego przewrotu w kierownictwie czeskiej sceny narodowej. Wypowiedź Hoffmeistera jest przez niego świadomie przejawskawiona. Tendencyjnie odmawia dziełu Żeleńskiego jakichkolwiek zalet³³⁵. W przeciwieństwie do recenzentów polskich Hoffmeister nie widział nigdy *Goplany* na scenie. Zdanie o niej wyrobił sobie przede wszystkim, studiując wyciąg fortepianowy i czytając przetłumaczone przez Augustina Eugena Mužíka libretto (czy przeglądał, choćby pobieżnie, partyturę?). Reszty dokonać musiała wyobraźnia

heavily stylized to the point of being overdone, which diminishes the effect of the whole. But as a piece of music it is a record-breaking work of its genre on our music scene.”³³¹

„Żeleński's opera, regardless of comparisons, is a coherent composition: it is held together by the overall mood and the logic of details. To overemphasise one detail or another, to exaggerate it in one way or another would spoil the mood and disrupt the coherent whole, which – like in a symphony – consists of parts that are logically interconnected.”³³²

To impose a symphonic logic on an opera is the Wagnerian ideal. Sygietyński's compliment has enormous significance, because it identifies Żeleński as a champion of 'progress in music'. The critic goes on to emphasize that 'the orchestra determines the logic of the composition and the psychology of the characters' in *Goplana*. Finally, he launches an open attack on the provincial inferiority complex of the Warsaw circles: 'Surely if Gluck's, Weber's, Berlioz's or Wagner's music was heard in Warsaw, nobody would frown at the orchestra performing such a role'³³³ (at the same time, it is an attack on the lovers of the Italian style of opera, for whom the instrumentation of *Goplana* is 'too heavy').

An opposite view to the rapturous delight of Polish critics is taken by Karel Hoffmeister (1868–1952) in his review of *Goplana* published in the Prague periodical *Dalibor*³³⁴ in the autumn of 1899. Although unrestrained by ideological, political and social considerations that stifled Polish reviewers' freedom to express their views and imposed voluntary self-censorship, the Czech critic is also far from objective, although for completely different reasons. He is an advocate of the upcoming modernist revolution that will sweep away the management of the Czech national stage. Hoffmeister's opinions are deliberately exaggerated. His bias causes him to deny any merit to Żeleński's work.³³⁵ Contrary to the Polish reviewers, Hoffmeister has never seen *Goplana* performed on stage. He has formed an opinion primarily by studying a piano-vocal score of the opera and reading the libretto translated by Augustin Eugen

331 Antoni Sygietyński, „*Goplana*”, „Kurier Warszawski” 1898 nr 12 (12 I), s. 2–3.

332 Antoni Sygietyński, „*Goplana*”, „Kurier Warszawski” 1898 nr 17 (17 I), s. 3–4.

333 Ibidem.

334 Hoffmeister, op. cit., s. 279–281.

335 Z analogicznym, bardzo krytycznym nastawieniem do twórczości operowej Żeleńskiego (którego podłoże stanowi – podobnie jak w przypadku Karela Hoffmeistera – przynależność pokoleniowa i sympatia do modernistycznych prądów w sztuce) spotykamy się niejednokrotnie na kartach osobistej korespondencji Ignacego Jana Paderewskiego. Jednakże, mimo opinii o wydźwięku wyraźnie negatywnym (w których pobrzmiewa czasem także delikatna nuta *jalousie de métier*), Paderewski jest w stanie dostrzec w dziełach Żeleńskiego mimo wszystko pewne walory. Zob. Korespondencja I.J. Paderewskiego PL-Kdp, listy do Heleny Górskiej z 3 IV 1887 i 21 X 1889 r.

331 Antoni Sygietyński, 'Goplana', *Kurier Warszawski* 1898 No. 12 (12 January), pp. 2–3.

332 Antoni Sygietyński, 'Goplana', *Kurier Warszawski* 1898 No. 17 (17 January), pp. 3–4.

333 Ibidem.

334 Hoffmeister, op. cit., pp. 279–281.

335 A similar, highly critical attitude to Żeleński's operatic works (underpinned – like in Karel Hoffmeister's case – by generational identity and sympathy to modernist developments in art) can often be found in Ignacy Jan Paderewski's private letters. However, in spite of some evident criticisms (sometimes with subtle overtones of *jalousie de métier*), Paderewski is capable of seeing some merit in Żeleński's opera. See: Ignacy Jan Paderewski's correspondence PL-Kdp, letters to Helena Górská of 3 April 1887 and 21 October 1889.

i retoryczne zacięcie. Podobnie jak w przypadku Sygietyńskiego, także za wypowiedzią Hoffmeistera stoją konkretne cele propagandowe: tekst jest pogłosem walki toczonej z polityką repertuarową ekipy Šuberta. Dajmy jego małą próbkę:

„Již libreto je velmi, velmi nechutné, pravá rytířská hra pro loutkové divadlo se všemi obvyklými figurami: se dvěma rytíři, hodnou a zlou sestrou, s vílou Goplanou se dvěma famuly, do selského hochy zamilovanou – trocha pravdy a kouska duše tu není ani v kresbě celku ani jednotlivých postav. [...] Je to kapelnická hudba zastaralého rázu, velmi chatrného druhu, vypůjčující si, kde co a bez nejmenší výběravosti. [...] Taková díla neposlouží našemu slovanskému umění”³³⁶.

To miejsce opatrzone jakże wymownym przypisem:

„A toto dílo nalézá se v letošních „slibech” Národního divadla na abonenty. [...] Nemůžeme ani věřit, že opernímu dramaturgu mohl by takováto nedostatečná práce rukou projít, kdy mnohá cenná věc buď umlčena nebo docela zapomenuta zůstává”³³⁷.

Czeski recenzent w operze Żeleńskiego nie widzi rzecz jasna żadnych elementów postępowych (kwestii wpływów Wagnera nawet nie porusza), odmawia jej wręcz jakichkolwiek wartości artystycznych. Od początku przyjmuje założenie, że *Goplana* to utwór źle napisany, owoc rutynowej współpracy zawodowego kapelmistrza (co nie było przecież zgodne z prawdą) i trzeciorzędnego literata, którzy przemawiają przestarzałym, pełnym reminiscencji językiem operowym i posługują się konwencjonalnymi środkami wyrazu. Jako dowód Hoffmeister przytacza kilka wyrwanych z kontekstu muzycznych przykładów.

O dziwo wskazane przez niego ustępy wzbudzały wcześniej wątpliwości Polińskiego³³⁸. Choć wydaje się nieprawdopodobne, by czeski autor zapoznał się z recenzją drukowaną w „Kurierze Porannym”, zestawienie tych

Mužík (it is unclear whether he perused the score at all). The rest had to be compensated by his imagination and rhetorical flair. Like Sygietyński, Hoffmeister has a specific agenda to support: his text echoes the opposition to the repertoire policy of Šubert's faction. Here is a sample:

„Již libreto je velmi, velmi nechutné, pravá rytířská hra pro loutkové divadlo se všemi obvyklými figurami: se dvěma rytíři, hodnou a zlou sestrou, s vílou Goplanou se dvěma famuly, do selského hochy zamilovanou – trocha pravdy a kouska duše tu není ani v kresbě celku ani jednotlivých postav. ... Je to kapelnická hudba zastaralého rázu, velmi chatrného druhu, vypůjčující si, kde co a bez nejmenší výběravosti. ... Taková díla neposlouží našemu slovanskému umění.”³³⁶

The footnote to the passage quoted above reveals a lot about the author's intentions:

„A toto dílo nalézá se v letošních 'slibech' Národního divadla na abonenty. ... Nemůžeme ani věřit, že opernímu dramaturgu mohl by takováto nedostatečná práce rukou projít, kdy mnohá cenná věc buď umlčena nebo docela zapomenuta zůstává.”³³⁷

Of course, the Czech reviewer does not see any progressive elements in Želeński's opera (Wagner's influence is completely ignored), and even denies that it has any artistic value. From the very beginning, he works on the assumption that *Goplana* is a badly written composition, a result of routine collaboration of a professional *Kapellmeister* (which contradicts the facts) and a third-rate writer, who use old-fashioned, derivative operatic idiom and conventional means of expression. To prove his point, Hoffmeister quotes several music examples taken out of context.

Oddly enough, the passages selected by Hoffmeister were questioned earlier by Poliński.³³⁸ Although it seems unlikely that the Czech author was familiar with a review printed in *Kurier Poranny*, a comparison of the two texts highlights the

336 Ibidem: „Juž libretto jest bardzo, bardzo okropne, prawdziwa sztuka rycerska dla teatru lalek ze wszystkimi typowymi postaciami: z dwoma rycerzami, dobrą i złą siostrą, rusałką Goplaną zakochaną w wiejskim młodzieńcu, z jej dwoma famulusami – nie ma tu odrobiny prawdy, kawałka duszy ani w zarysie całości, ani u poszczególnych postaci. [...] Jest to muzyka kapelmistrzowska o przestarzałym charakterze, pełna zapożyczeń dokonanych bez żadnej selekcji. [...] Takie dzieła nie przysłużą się naszej słowiańskiej sztuce”.

337 Ibidem, s. 281: „I ta praca znajduje się w tegorocznych „zapowiedziach” dla abonentów Teatru Narodowego. [...] Nie możemy uwierzyć, że przez ręce dramaturga mógłby przejść utwór tak słaby, kiedy wiele rzeczy cennych jest albo przemilczanych, albo pozostaje w całkowitym zapomnieniu”.

338 Poliński, „*Goplana*”, „Kurier Poranny” 1898 nr 9 (9 I), s. 4–6.

336 Ibidem: 'The libretto is in itself terrible, a play about knights fit for a puppet theatre, featuring all the cliché characters: two knights, a good and a bad sister, an undine, named *Goplana*, enamoured with a peasant youth, with her two minions – there is not a grain of truth, not a piece of soul in either the whole story or particular characters. ... It is old-fashioned chapel master's music, replete with borrowings made without prior selection. ... Such works will not help the cause of our Slavic art.'

337 Ibidem, p. 281: 'And this work is on the list of this year's forthcoming premières for the regular patrons of the National Theatre. ... It is unbelievable that so poor a work should have passed the selection, whereas a lot of valuable music is either ignored or completely forgotten.'

338 Poliński, '*Goplana*', *Kurier Poranny* 1898 No. 9 (9 January), pp. 4–6.

dwóch tekstów uwydatni różnice w postrzeganiu i wartościowaniu dzieła przez pokolenie pozytywistów i modernistów. Każdy z nich, aby uzasadnić swoją dezaprobatę wobec tych samych ustępów dzieła, posługuje się zupełnie innymi argumentami. Sporządzony przez Hoffmeistera katalog fragmentów „wadliwych” otwiera uwielbiana przez polską publiczność tzw. aria *Goplany* symultanicznie „komentowana” przez Grabca (a zatem będąca *de facto* duetem)³³⁹, w której utrzymany w rytmie walca koloraturowy śpiew tytułowej bohaterki kontrapunktowany jest przez mazurowe przyspiewki parobka. Poliński, niepomny na to, że intencjonalne anachronizmy wprowadzał do *Balladyny* sam Słowacki, nie rozszyfrował muzycznego żartu Żeleńskiego (symultaniczne połączenie zwiewnego walca i dziarskiego mazura w scenie nieco natrętnego adorowania parobka przez rozkochaną w nim rusałkę wygląda na drwinę z młodopolskiej chłopomanii salonowych panien) i żąda od kompozytora zachowania zasady historycznego realizmu. Poucza, że wprowadzając walc w epoce piastowskiej, sprzeniewierzył się temu postulatowi: „Jest to błąd podwójny: chronologiczny i etnograficzny” (choć przyznaje, że od strony muzycznej ustęp jest „małym arcydziełem”)³⁴⁰. Dla Hoffmeistera duet ten dyskwalifikuje właśnie strona muzyczna: walc napisany jest staromodnie, drażni go koloratura w partii sopranowej, zwłaszcza pojawiający się przed nieuchronnym *da capo* typowy zwrot kadencyjny³⁴¹. A „mazurkowe przyspiewki” mające nadać operze narodowy charakter to „pstra, bezstylowa mieszanina” („a zas sem tam vsunuté mazurkové popěvky, které mají as opeře dát národní ráz – je to pestrá bezslohová směs!!”)³⁴². Jak się wydaje, w odczuciu Hoffmeistera czymś niewłaściwym był wyrażnie komiczny wydźwięk całej tej sceny (kojarzący mu się z operetką), nie liczący z tragicznym zakończeniem opery. Dla Żeleńskiego zaś, zapatrzony w estetykę dziewiętnastowiecznej opery francuskiej – *Goplanę* kompozytor nazwał przecież *expressis verbis* „operą romantyczną” – taki epizod zaprawiony eleganckim dowcipem nie kłócił się wcale z koncepcją dzieła jako całości. Co więcej zgadzał się z linią wytyczoną przez samego autora literackiego pierwowzoru, Juliusza Słowackiego, który z rozmysłem – metodą Szekspira i Calderona – łączył w swoich dramatach tragizm z komizmem i patos z trywialnością.

Czeski autor, jak każdy modernista, jest tropicielem szablonu i przestarzałych konwencji. Przemarsz drużyny Kirkora (akt pierwszy, scena trzecia) jest w jego oczach „Kreutzerowskim pochodem” (zapomina, że uniwersalny

differences in the perception and evaluation of the work by two generations: positivists and modernists. Each of the two authors uses completely different arguments for his disapproval of the same passages in the work. Hoffmeister's catalogue of 'defective' passages starts with a piece adored by audiences in Poland: the so-called *Goplana's* aria, with simultaneous 'comments' by Grabiec (which means it is actually a duet).³³⁹ In the passage, the coloratura singing of the title heroine, maintained in a waltz rhythm, is counterpointed by mazurka-like responses of the young labourer. Poliński, ignorant of the fact that it was Słowacki himself who included deliberate anachronisms in *Balladyna*, failed to appreciate Żeleński's joke (the alternation of mellifluous waltz and energetic mazurka in a scene in which the undine, head over hills in love with the peasant youth, is slightly too persistent in adoring him, seems to be mocking the fascination with peasantry among young ladies from the social elite) and urges the composer to respect the principle of historical realism. In a patronizing tone, he castigates the composer for mismatching a waltz with the Middle Ages, the period in which kings from the Piast dynasty ruled Poland: 'The mistake is twofold: chronological and ethnographical' (while admitting that in purely musical terms the passage is 'a small masterpiece').³⁴⁰ For Hoffmeister, the duet is unacceptable precisely because of music: the waltz is written in an old-fashioned manner, the coloratura of the soprano part is irritating, especially the inverted cadence preceding the imminent *da capo*.³⁴¹ As for the 'mazurka-like sung interjections', intended to lend the opera a vernacular character, in Hoffmeister's opinion they are 'a flashy tasteless mass' ('a zas sem tam vsunuté mazurkové popěvky, které mají as opeře dát národní ráz – je to pestrá bezslohová směs!!').³⁴² It seems that Hoffmeister is repelled by the evident humour of the whole scene (which he associates with operetta), inconsistent with the tragic ending. On the other hand, for Żeleński – an admirer of the nineteenth-century French opera and its aesthetic patterns, who explicitly classified *Goplana* as a 'romantic opera' – this episode enriched by sophisticated humour was not at odds with the overall concept of the work. More than that, the passage follows the path suggested by the author of the literary model for the opera, Juliusz Słowacki, whose plays – like Shakespeare's and Calderon's before him – often feature deliberate exploration of contrast between humour and tragedy, or poignancy and vulgarity.

Like every modernist, the Czech author is a vigilant enemy of established patterns and outworn conventions everywhere. To him, the marching parade of Kirkor's knights (Act One, Scene Three) is 'a Kreutzeresque procession' (he forgets that

339 Akt I, sc. 2, *Tempo di Valse moderato*, 3/4, Es-dur: *W leśnej ustroni, nad brzegiem jeziora...*

340 Ibidem, s. 5. Tego samego zdania był Zygmunt Noskowski. Zob. tenże, „*Goplana*”, *Wiek* 1898 nr 5 (9 I), s. 3.

341 Hoffmeister, op. cit., s. 280.

342 Ibidem, s. 281.

339 Act One, Scene 2, *Tempo di Valse moderato*, 3/4, E-flat major: *W leśnej ustroni, nad brzegiem jeziora...* [In a deep forest, at the shore of a lake...]

340 Ibidem, p. 5. An opinion shared by Zygmunt Noskowski. See idem, 'Goplana', *Wiek* 1898 No. 5 (9 January), p. 3.

341 Hoffmeister, op. cit., p. 280.

342 Ibidem, p. 281.

dla opery idiom marszowy znalazł zastosowanie nawet w *Tannhäuserze*). Gdy twierdzi zaś, że polski kompozytor w drugiej scenie ostatniego aktu nie waha się „kokietować publiczności starym Verdim”, jego spostrzeżenie jest znowu zbieżne z uwagą Polińskiego: „duet Balladyny z Kostrynem w formie jest stary”³⁴³. W oczach Hoffmeistera w dziele Żeleńskiego nie broni się nawet instrumentacja, która dla polskich krytyków była przecież milowym krokiem w rozwoju rodzimej twórczości operowej. Orkiestra Żeleńskiego jest dla czeskiego autora za mało nowoczesna, za bardzo podporządkowana współczynnikiowi wokalnemu, sprowadzona do roli akompaniamentu, pozbawiona autonomii (w domyśle – niewagnerowska):

„Nenalezl jsem v celém díle místa, které by vzbouzelo otázku po instrumentaci, které by ukazyvalo vůbec, že je přímo orchestrálně myšleno”³⁴⁴.

Zderzenie *Goplany* z postępową estetyką czeskiego *fin de siècle'u* nie pozostawia żadnych złudzeń. Nadrzędnym przekazem recenzji Hoffmeistera ma być z góry przyjęta teza: *Goplanę* trzeba koniecznie usunąć z planów repertuarowych Národního Divadla.

LUDOWOŚĆ I WAGNERYZM

Cechę wspólną większości recenzenckich wypowiedzi na temat *Goplany* z lat 1896–1898 stanowią dwie powracające kwestie. Pierwsza dotyczy tak zwanej „swojskości”, obecności elementów narodowych, co sprowadza się w zasadzie do wykazania związków idiomu operowego Żeleńskiego z polską muzyką ludową. Drugi problem to stosunek dramatyczno-muzycznego języka *Goplany* do twórczości Wagnera. Pojawienie się tych pytań było poniekąd nieuchronne, i to co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze Żeleński, uważany za następcę Moniuszki, bywa z nim wówczas nieustannie porównywany. Zwłaszcza w roku 1898, gdy przedstawienie *Goplany* w Teatrze Wielkim zbiega się z czterdziestoletnim jubileuszem warszawskiej Halki – już sam ten fakt nadawał określony kierunek krytycznej refleksji. Po drugie powstanie *Goplany* przypada na moment, gdy opera jako gatunek staje w obliczu dokonujących się w sztuce końca wieku gwałtownych przeobrażeń estetycznych, stylistycznych i ideologicznych. W latach osiemdziesiątych, po zgonie Ryszarda Wagnera następują istotne przewartościowania gustów publiczności: na całym świecie zaobserwować można wówczas wzmożoną falę fascynacji jego twórczością i myślą teoretyczną. Koniec wieku

the march idiom, universal for operatic music, was employed even in *Tannhäuser*). His claim that in the second scene of the final act the Polish composer does not hesitate to 'pander to the tastes of the audience using the ancient Verdi' is – yet again – in concord with Poliński's comment: 'the form of the duet of Balladyna and Kostryn is old'.³⁴³ According to Hoffmeister, even the instrumentation of Żeleński's work is not satisfactory, although for the Polish critics it was a milestone in the development of native opera. The Czech reviewer criticizes Żeleński's orchestra as not modern enough, totally subdued to the vocal element, reduced to mere accompaniment, and lacking independence (which to him means non-Wagnerian):

"Nenalezl jsem v celém díle místa, které by vzbouzelo otázku po instrumentaci, které by ukazyvalo vůbec, že je přímo orchestrálně myšleno."³⁴⁴

A confrontation of *Goplana* with the progressive aesthetics of the Czech *fin de siècle* leaves no room for hope. The foregone conclusion of Hoffmeister's review is the thesis accepted a priori: *Goplana* must be removed from the schedule of premières at the Národní Divadlo theatre.

LINKS TO FOLKLORE AND WAGNER'S AESTHETICS

Most of the reviewers commenting on *Goplana* in the years 1896–1898 share an interest in two recurrent themes. First, they discuss its links to folklore, i.e. the presence of vernacular elements, which basically amounts to identifying the connections between Żeleński's operatic idiom and Polish folk music. The other issue is the relationship between the music-drama idiom of *Goplana* and Wagner's legacy. In a way, these two issues were bound to arise for at least two reasons. First of all, Żeleński, considered to be Moniuszko's heir, is being constantly compared to the author of *The Haunted Manor*. Especially in 1898, when a performance of *Goplana* at the Teatr Wielki coincided with the jubilee of 40 years of *Halka* in Warsaw, the very fact determined critics' reflections. Secondly, *Goplana* is written at a time when the opera as a genre is facing profound aesthetic, stylistic and ideological transformations occurring at the end of the nineteenth century. In the 1880s, after Richard Wagner's death, the tastes of opera-goers undergo a significant reorientation: a rising wave of fascination with Wagner's music and theoretical reflection can be observed worldwide. At the end of the century, Wagner's accomplishments

343 Poliński, „*Goplana*”, „*Kurier Poranny*” 1898 nr 9 (9 I), s. 5.

344 Hoffmeister, op. cit., s. 281: „Nie znalazłem w całym dziele miejsca, które obudziłoby ciekawość co do instrumentacji, które wskazywałyby w ogóle na bezpośrednie myślenie orkiestrowe”.

343 Poliński, 'Goplana', *Kurier Poranny* 1898 No. 9 (9 January), p. 5.

344 Hoffmeister, op. cit., p. 281: 'I have not found a single passage in the entire work whose instrumentation could intrigue the listener, or that could suggest that the composer thinks in orchestral terms.'

jest epoką, w której dokonania Wagnera urastają do rangi kamienia probierczego: nie tylko polska, ale w ogóle europejska krytyka operowa przykłada wówczas jego miarę do każdego nowo powstałego dzieła.

Problem „ludowości” po raz pierwszy pojawia się w recenzji Noskowskiego, który już w kwietniu 1896 roku pisze o operze Żeleńskiego, że jest dziełem niepospolitej wartości, nastrojonym na polską, ludową nutę:

„[...] cieszyłem się szczerze, dopatrzwszy się w niej tyle pierwiastku ludowego. W wielu miejscach oddźwięk pieśni ludowej nadaje scenom charakter odrębny, samoistny, niepodobny do innych oper, albowiem czuć w nich nastrój legendowy, podaniowy, zamierzchły. W ogóle Żeleński w ostatnich latach przechyla się wyraźnie w stronę w każdej muzyce najrdzenniejszą, tj. opiera się na motywach ludowych. Nie znaczy to, aby je brał nuta w nutę [...] [oddaje] jedynie w swych utworach sam charakter i nastrój owego pierwiastku, stanowiącego odrębność muzyki każdego narodu”³⁴⁵.

Spostrzeżenia te korespondują z wypowiedziami samego kompozytora, który twierdzi, że tworząc *Goplana*, korzystał ze wskazówek największego ze znawców polskiej muzyki ludowej, Oskara Kolberga (1814–1890)³⁴⁶. Jest faktem, że ich wzajemne zbliżenie następuje w okresie pracy Żeleńskiego nad *Goplana*. Podczas uroczystości jubileuszowych, zorganizowanych na cześć sędziwego badacza folkloru 31 maja 1889 roku w Krakowie, Żeleński kieruje częścią muzyczną³⁴⁷. Dobiegający swoich dni Kolberg bywa wówczas gościem w prowadzonym przez Żeleńskich artystycznym salonie. Odnotowuje to w swoich pamiętnikach Ferdynand Hoesick (1867–1941):

„[...] przy wybornej herbacie z samowaru, słynnej u Żeleńskich, aż nadto miałem okazji do kształcących rozmów z Panią Żeleńską o literaturze, z dyrektorem, który wtedy komponował *Goplana*, o muzyce. Do tej herbaty często zasiadał również i sędziwy Oskar Kolberg, znany zbieracz pieśni ludu polskiego, u którego dyrektor jako u specjalnego znawcy melodii ludowych polskich nieraz przy mnie zasięgał rad co do niektórych pieśni i arii w *Goplanie*”³⁴⁸.

Jak precyzuje Żeleński, zaczerpnięte od Kolberga ludowe tematy traktował jedynie jako punkt wyjścia, substrat, który poddawał w swoim dziele dalszym przekształceniom:

become a benchmark against which new music is judged: not only Polish, but all European opera critics apply Wagnerian criteria to every new work.

The issue of the influence of music folklore is brought up for the first time in Noskowski's review. As early as in April 1896, he describes Żeleński's opera as a work of outstanding value, tuned in to the Polish folk music:

"... I was really happy to find so much of the folk element in the opera. In many places echoes of folk songs lend this music a unique, self-contained character that sets it apart, because one can sense there an atmosphere of a legend, of ancient lore, of distant past. In general, it is evident that in recent years Żeleński has been leaning towards the innermost core of all music, i.e. he has based his music on folk themes. Which is not to say that he incorporates them as they are ... rather, he recreates in his output only that character and atmosphere that defines the unique character of the music of every nation."³⁴⁵

Noskowski's observations are confirmed by the composer, who admits that while writing *Goplana* he benefited from the advice of the greatest scholar of Polish folk music, Oskar Kolberg (1814–1890).³⁴⁶ As a matter of fact, the two gentlemen become closer acquaintances when Żeleński is working on *Goplana*. During the celebrations of Kolberg's jubilee, held in honour of the aged folklore scholar in Cracow on 31 May 1889, Żeleński is in charge of the music.³⁴⁷ In his final years, Kolberg would often visit the artistic salon in the Żeleńskich's home. Ferdynand Hoesick (1867–1941) mentions such occasions in his memoirs:

"... while sipping excellent tea from a samovar, for which the Żeleńskich's home is famous, I had plenty of opportunities to have illuminating conversations on literature with Mrs Żeleńska, or to discuss music with the composer, who was working on *Goplana* at the time. For these tea sessions we were often joined by the aged Oskar Kolberg, a famous collector of Polish folk music; in my presence the director would often request Kolberg's advice on some of the songs and arias in *Goplana*, which he gave as an outstanding expert in Polish folk songs."³⁴⁸

As Żeleński states more precisely, he treated the folk themes borrowed from Kolberg as a mere starting point, a substance that will undergo transformation:

345 Noskowski, *Władysław Żeleński*, s. 1–2.

346 Fa-sol, *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński* [wywiad z kompozytorem], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902 nr 968 (19 IV), s. 182.

347 *Jubileusz Kolberga*, „Gazeta Lwowska” 1889 nr 127 (4 VI), s. 3.

348 Hoesick, op. cit., t. I, s. 430.

345 Noskowski, 'Władysław Żeleński', pp. 1–2.

346 Fa-sol, 'Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński' [From the Philharmonic. In the director's office. Władysław Żeleński] [an interview with the composer], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1902 No. 968 (19 April), p. 182.

347 'Jubileusz Kolberga' [Kolberg's jubilee], *Gazeta Lwowska* 1889 No. 127 (4 June), p. 3.

348 Hoesick, op. cit., vol. I, p. 430.

„Materiał surowy przeinaczałem według moich upodobań. Tak było na przykład z *Goplana*. Libretto przeczytałem Kolbergowi, który wskazywał mi tomy odnośne i tytuły melodii odpowiadających danym sytuacjom. „Nie kopiuje” – dodawał – „nie bierz żywcem, tylko się tym nastrój i pisz według siebie”³⁴⁹.

Wydaje się jednak, że powoływanie się na autorytet Kolberga (notabene szkolnego kolegi Chopina) nie jest przypadkowe. Stanowić ma mocny argument przeciwko ewentualnej krytyce wymierzonej w preferowany przez Żeleńskiego, anachroniczny, romantyczny w swym rodowodzie sposób podejścia do kolorytu narodowego w dziele operowym. Być może, odwołując się do dotychczasowego pojmowania polskości w muzyce, kompozytor chce bezpośrednio nawiązać do moniuszkowskich tradycji. O tym, że gesty takie wykonuje świadomie, świadczyć będzie wkrótce opera *Janek*, w której tenorowa aria tytułowego bohatera (*Gdy ślub weźmiesz z twoim Stachem*) ukształtowana zostanie jako parafraza *Dumki Jontka* z Moniuszkowskiej *Halki*. Jakkolwiek by było, w późniejszym czasie Żeleński uzna przecież, że owa „swojskość” wyziera z *Goplany* zbyt ostentacyjnie, dlatego też postanowi w końcu wprowadzić radykalne zmiany w ustępach baletowych trzeciego aktu. W udzielonym kilka lat później wywiadzie przedstawi interesujące uzasadnienie swojej decyzji:

„ – Zdaje mi się, że *Suita tańców polskich* została również osnuta na zbiorach Kolberga?

– Tak. Stanowić miała pierwotnie muzykę baletową do *Goplany*, ale usunąłem ją, gdyż nie licowała z fantastycznym nastrojem opery przeważającym w całości”³⁵⁰.

Przypomnijmy, że w wyniku zmian wprowadzonych w 1895 roku *divertissement* baletowe trzeciego aktu w ogóle pozbawione zostanie narodowego kolorytu. Zawierać będzie ustęp chóralny w rytmie marszowym (rozciągającym się na *entrée de corps de ballet*), tarantelę i walca. Zgodnie z założeniem, muzyka ta połączyć ma „akcję węzłem zależności dramatycznej i muzycznej, bo wpadające w wirze tańca pary tworzyć będą scenę przypominającą obraz „karnawału” z *Marii* Malczewskiego, a potem w tym ansamblu choreograficzno-orkiestrowym przyjmują udział chóry, wyśpiewując rytmicznie melodię tańca”³⁵¹.

Pozostawiając na boku tę dygresję i powracając do zasadniczego wątku naszych rozważań, należy zauważyć, w *Goplance* problem „swojskości”, „ludowości” i „narodowości”

"I transformed the raw material according to my wishes. This was the case with *Goplana*, for example. I read the libretto to Kolberg, who referred me to the relevant reading and titles of melodies matching the situations in the plot. "Do not copy," he would say, "Do not borrow them as they are, but tune in to those melodies and let them inspire you."³⁴⁹

It appears, however, that relying on Kolberg's authority (who was, incidentally, Chopin's former classmate) is not incidental. Rather, it is intended as a solid counterargument against possible criticism of Żeleński's preferred approach to the native element in opera as old-fashioned and rooted in Romanticism. It cannot be excluded that by referring to the traditional notion of Polishness in music, the composer is consciously reviving Moniuszko's tradition. Not long after, the deliberate nature of those gestures will be apparent in the opera *Janek*, in which the tenor aria of the main protagonist ('Gdy ślub weźmiesz z twoim Stachem' [When you have married your Stach]) will be a paraphrase of 'Dumka Jontka' [Jontek's dumka] from Moniuszko's *Halka*. Regardless of the validity of the above speculations, Żeleński will decide later that the native character of *Goplana* is too conspicuous, and so will resolve to introduce radical changes to the ballet passages in Act Three. In an interview given a few years later, he will propose an interesting justification of his decision:

"I have an impression that the *Suite of Polish Dances* was also inspired by Kolberg's collections?"

"That's right. Originally, it was intended as ballet music to *Goplana*, but I removed it from the score because it was inconsistent with the fantasy atmosphere of the opera as a whole".³⁵⁰

At this point, let us recall that as a result of the changes introduced in 1895 the ballet *divertissement* of Act Three will be totally deprived of its vernacular flavour. Instead, it will contain a choral passage in a marching rhythm (extended to *entrée de corps de ballet*), a tarantella and a waltz. According to the composer's concept, the music is supposed to impose 'dramatic and musical unity on the plot, because the whirl of dancing couples rolling onto the stage will present a scene resembling the "carnival" from Malczewski's *Maria*, and then this choreographic-orchestral ensemble will be joined by the choirs, singing the melody of the dance rhythmically.³⁵¹

Leaving aside this digression and coming back to the main subject, it should be observed that in *Goplana* the notions of 'familiarity', 'folklore' and 'native character' are in many

349 Fa-sol, op. cit., s. 182.

350 Ibidem. Usunięcie *Suity* nastąpiło w roku 1895. „Wydał ją autor na fortepian na cztery ręce u Hatzfelda w Londynie jako *Suite de danses polonaises*” („Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 637 (14 XII), s. 590).

351 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 637 (14 XII), s. 590.

349 Fa-sol, op. cit., p. 182.

350 Ibidem. *The Suite* was removed in 1895. 'It was published by the author in piano duo arrangement at Hatzfeld's in London as *Suite de danses polonaises*' (*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1895 No. 637 (14 December), p. 590).

351 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1895 No. 637 (14 December), p. 590.

wiąże się ściśle z wielorakimi zależnościami jej idiomu muzycznego od przebrzmiałej, niewagnerowskiej kategorii taneczności, która niezwykle mocno naznaczyła styl operowy epoki romantyzmu (do kwestii tej jeszcze powrócimy)³⁵². Jednak na przełomie wieków teza, że wyznacznikiem narodowego charakteru dzieła są zawarte w nim rytmy narodowych tańców, krytykom młodszej generacji wydaje się już rdzewiejącym stereotypem. Dlatego też z takiego sposobu myślenia ochoczo zadrwi Karel Hoffmeister³⁵³.

Nie ulega wątpliwości, że Żeleński, sam notabene pisujący od czasu do czasu krytyki muzyczne i operowe, potrafi bezbłędnie przewidzieć popremierowe dylematy recenzentów i zawczasu wychodzi im naprzeciw. Jak już wspomnieliśmy wcześniej, zaprzyjaźniony z nim Stanisław Tomkowicz tuż przed krakowską prapremierą publikuje na łamach „Czasu” dotyczące *Goplany* obszernie komentarze otrzymane bezpośrednio od librecisty i kompozytora³⁵⁴. Uwagi Żeleńskiego, dość szczegółowo charakteryzujące najważniejsze ustępy dzieła, dotyczą także problemu zastosowania w nim *leitmotywów*³⁵⁵:

„Motywy powracają niekoniecznie za ukazaniem się osób na scenie, ale raczej gdy o nich jest mowa, gdy sytuacja przypomina ich wpływ i działalność”³⁵⁶.

Napomknienie, że pojawiające się w *Goplanie* motywy przypominające są bliskie *leitmotywom*, ukierunkowuje wrażliwość odbiorców na tę właśnie „progresywną” cechę opracowania muzycznego. Krytycy, nie zawsze przecież będący fachowcami, poddają się bardzo chętnie tej odautorskiej sugestii. Wprowadzone przez Żeleńskiego do opery

ways connected with the dependency of its music idiom on the outdated, pre-Wagnerian category of dance music, which left a very strong imprint on the style of operas written during the Romantic period (this issue will be discussed later).³⁵² At the turn of the centuries, however, the claim that the native character of a work is determined by the rhythms of native dances strikes the critics of the younger generation as a moth-eaten stereotype. This is why Karel Hoffmeister is so quick to ridicule this way of thinking.³⁵³

There is no doubt that Żeleński, who, by the way, also writes reviews of music and operas from time to time, can correctly predict and anticipate the post-première dilemmas of reviewers. As has already been mentioned, shortly before the Cracow première his acquaintance Stanisław Tomkowicz publishes in *Czas* extensive commentaries on *Goplana* received directly from the librettist and the composer.³⁵⁴ Żeleński's remarks, providing detailed characteristics of the most important passages of the work, touch upon the issue of using leitmotifs in the opera:³⁵⁵

"Motifs recur not necessarily at the moments when characters associated with them come onto the stage, but rather when the characters are mentioned, or when the present situation reminds us of their influence and actions."³⁵⁶

The suggestion that the recurrent motifs in *Goplana* resemble leitmotifs steers the listeners' sensitivity towards this 'progressive' feature of music arrangement. Critics, who are not always experts on music, eagerly succumb to this authorial suggestion. The 'motifs' introduced by Żeleński in *Goplana* for the most part resemble the particular

352 Zob. Maribeth Clark, *Understanding French Grand Opera Through Dance*, dysertacja doktorska, University of Pennsylvania, 1998.

353 Hoffmeister, op. cit., s. 281. Wydaje się, że dziewiętnastowieczny model „ludowości” w oczach polskich muzyków zachował swoją atrakcyjność znacznie dłużej niż u naszych południowych sąsiadów. Charakterystyczne, że w przeciwieństwie do Hoffmeistera, Paderewski pozytywnie oceniał inspirowane ludowymi melodiami fragmenty opery Żeleńskiego, o której wyrażał się zresztą dość surowo (zob. jego list do Heleny Górskiej z 21 X 1889 r., Korespondencja I.J. Paderewskiego PL-Kdp). Wkrótce swoje gusta w tym zakresie potwierdzi operą *Manru*, będącą eklektycznym amalgamatem modernistycznej i romantycznej poetyki operowej.

354 T. [Tomkowicz], „*Goplana*” (komentarz własnych jej twórców), s. 2.

355 Kwestię stosunku Żeleńskiego do Wagnera omawiam w moim tekście *Kompozytorzy polscy wobec przemian w europejskim teatrze operowym drugiej połowy XIX wieku* (w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa 2001, s. 151–160. Kwestię motywów przypominających w *Goplanie* omawiam w artykule *Wokół opery „Goplana”*, s. 140–146.

356 Ibidem.

352 See Maribeth Clark, *Understanding French Grand Opera Through Dance*, a PhD dissertation, University of Pennsylvania, 1998.

353 Hoffmeister, op. cit., p. 281. It can be concluded that the nineteenth-century model of drawing inspiration from folklore remained attractive to Polish musicians for much longer than to their neighbours in the south. It is characteristic that, contrary to Hoffmeister, Paderewski spoke approvingly about the passages in Żeleński's opera inspired by folk melodies despite his harsh words describing the work as a whole (see his letter to Helena Górńska of 21 October 1889, Ignacy Jan Paderewski's correspondence PL-Kdp). Not long after, he confirmed his preferences in this matter through his opera *Manru*, an eclectic merger of the romantic and the modernist poetics.

354 T. [Tomkowicz], „*Goplana* (komentarz własnych jej twórców)”, p. 2.

355 The question of Żeleński's attitude to Wagner is discussed in my article 'Kompozytorzy polscy wobec przemian w europejskim teatrze operowym drugiej połowy XIX wieku' [Polish composers in the light of changes in European opera theatre in the second half of the 19th century], in: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji* [Musicology in the context of the evolution of culture and civilisation], ed. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa 2001, pp. 151–160. Recurrent motifs in *Goplana* are discussed in my article 'Wokół opery „Goplana”', pp. 140–146.

356 Ibidem.

„motywy” przypominają przeważnie poszczególne *dramatis personae* i są zaczerpnięte ze śpiewanych przez nich ustępów solowych (piosenka Grabca, romans Kirkora, śpiew Aliny), wywiedziony z orkiestrowego akompaniamentu jest jedynie „motyw malin” i „jęk” wierzby płaczącej, w którą Goplana przemienia za karę Grabca. Tymczasem *leitmotywy* Wagnera były pochodną jego idei konstruowania dzieła operowego na wzór symfoniczny, artykułowania dramatu muzycznego także za pośrednictwem orkiestry, mającej odzwierciedlać gwałtowne napięcia emocjonalne przeżywane przez bohaterów. Jako takie powinny być poddawane pracy motywiczej, ulegać przekształceniom, ich znaczenie nie jest zaś nigdy konkretne, dosłowne, lecz symboliczne. Wśród melomanów krążą jednak wówczas całe katalogi wyrwanych z kontekstu *leitmotywów* z *Tetralogii* czy z *Parsifala*. Takie tabelaryczne zestawienia z pewnością ową Wagnerowską innowację popularyzują, ale i całkowicie wypaczają. Sugerując Tomkowiczowi posługiwanie się „leitmotywami” w *Goplanie*, Żeleński czyni zatem zadość odbiorczym stereotypom. Daje też dowód na to, że jako kompozytor dostrzega konieczność integracji motywiczej dzieła i stara się znaleźć sposób, by ją osiągnąć. W poświęconych operze komentarzach recenzentów przeoczono natomiast ukłon w stronę konwencji werystycznej, którym jest przecież instrumentalne *Intermezzo* wprowadzone po scenie zabójstwa Aliny.

Wątek leitmotywów powróci później w niejednej recenzji i stanie się argumentem na rzecz tezy o rzekomej nowoczesności zastosowanych w *Goplanie* środków wyrazu. Sprawozdawcy o poglądach konserwatywnych potrafili zresztą przeciwstawić z ich punktu widzenia kwestie wagnerowskich (obcych, germańskich) wpływów i „szczerepolskiego charakteru” *Goplany* przedstawić jako swoiste *coincidentia oppositorum*:

„Używanie motywów przewodnich zgodne jest z teorią Wagnera, jest ono jednak do pewnego stopnia tak usprawiedliwionym, że się już stało powszechnym, a nie wynika z tego wcale, aby muzyka *Goplany* nosiła piętno naśladownictwa Wagnera. Jeśli kiedy przypadkiem wysokim nastrojem zbliży się do niego, to nie świadczy wcale o naśladownictwie, bo istota muzyki w *Goplanie* jest w każdym takcie różną od wagnerowskiej, ma swój odrębny, wybitny charakter swojski, a gdzie wprowadzony jest świat duchów, nadzwyczaj trafnie schwycony charakter mityczno-słowiański”³⁵⁷.

Takiego „łączenia przeciwieństw”, przemawiania językiem lokalnym, a zarazem uniwersalnym, oczekuje od Żeleńskiego większa część krytyków i publiczności. Według Stanisława Tomkowicza z zadania tego twórcy *Goplany* się wywiązał:

dramatis personae and are derived from their solo passages (the song of Grabiec, Kirkor's romance, Alina's song), the orchestral accompaniment is the source of only one motif: the 'raspberry theme' and the 'weeping' of the willow into which *Goplana* transforms Grabiec to punish him. By contrast, Wagner's leitmotifs were products of his conception according to which an operatic work should be structured like a symphony, and the orchestra should participate in creating the music drama by conveying the characters' violent emotions. Therefore, leitmotifs should be further elaborated and undergo transformations, and their meaning is never literal and specific, but rather symbolic. At that time, however, music lovers exchange entire catalogues of leitmotifs from the *Ring* cycle or *Parsifal*. While tabular lists of this kind certainly help to disseminate the Wagnerian concept, they also completely distort its significance. By suggesting to Tomkowicz that leitmotifs are employed in *Goplana*, Żeleński complies with the common stereotypes to which his audience is prone. In addition, he provides evidence that as the composer is aware of the necessity to integrate motifs into the work and is looking for the means to achieve this. On the other hand, the reviewers' comments on the opera ignored the concession made by the composer to honour the veristic convention, visible in the instrumental *Intermezzo* following the scene of Alina's killing.

The subject of leitmotifs will resurface in many reviews written later, and will become an argument for the alleged modern character of the means of expression employed in *Goplana*. Reviewers of conservative persuasion could reconcile the two contradictory (from their perspective) tendencies as a unique case of *coincidentia oppositorum*: the Wagnerian (i.e. foreign, Germanic) influence and 'the genuinely Polish character' of *Goplana*:

"Although using guiding motifs is consistent with Wagner's theory, it is to some extent justified, because the practice has become so common that adopting it in *Goplana* does not imply that the music carries the stigma of imitating Wagner slavishly. Even if it happens occasionally that its elevated mood approaches that of Wagner's operas, it is not a proof of imitation, because every bar in *Goplana* is not Wagnerian, has its own separate, distinctly native character, and where the spiritual world is brought in, the Slavic-mythical nature is portrayed very accurately.”³⁵⁷

It is exactly this sort of 'reconciliation of oppositions', using an idiom that is local and universal at the same time, that most critics and listeners expect of Żeleński. According to Stanisław Tomkowicz, the author of *Goplana* has fulfilled their expectations:

357 Szopski, „*Goplana*”, s. 2.

357 Szopski, „*Goplana*”, p. 2.

„[...] posługując się bogatą inwencją i pierwiastkami ludowymi specyficznie polskimi, pod względem wykształcenia stoi na wysokości muzyki świata zachodniego”³⁵⁸.

Kierunek refleksji polskiej krytyki operowej tego czasu, starającej się określić wartość dzieła poprzez jednocześnie rozpatrywanie go w świetle postulatów muzycznego nacjonalizmu i wagneryzmu wpisuje się zresztą w szerszą tendencję, którą daje się zaobserwować w wielu krajach ówczesnej Europy. Uzgadnianie wpływów Wagnera z lokalną tradycją operową i narodową tożsamością, któremu w kontekście kultury francuskiej swoją znakomitą książkę poświęcił Steven Huebner, staje się wówczas myślą przewodnią setek pisanych w różnych językach rozpraw, esejów i felietonów³⁵⁹.

PATRZĄC Z ODDALI: **GOPLANA** NA TLE TWÓRCZOŚCI OPEROWEJ KOŃCA WIEKU

FINDESIECŁOWY TYGIEL OPEROWY

Druga połowa lat osiemdziesiątych dziewiętnastego stulecia staje się początkiem gwałtownych przemian w estetyce teatru muzycznego, skutkiem czego panorama kierunków operowych końca wieku jest niezwykle bogata, rozległa i różnorodna. Szkicując tutaj jej zarys, nie mamy ambicji stworzenia pełnego i wyczerpującego ujęcia, a jedynie zasygnalizowanie kilku ważniejszych zjawisk, które pojawiły się w czasie powstawania i wystawiania *Goplany*.

W atmosferze coraz powszechniejszej akceptacji postulatów Wagnera swój sposób postrzegania teatru muzycznego zmienia wielu kompozytorów, także tych najwybitniejszych. *Leitmotywy*, instrumentowana po wagnerowsku orkiestra prowadząca autonomiczną narrację odzwierciedlającą konflikty rozgrywające się w umysłach bohaterów, śmiała, silnie schromatyzowana harmonika, czy też rezygnacja z zamkniętych form arii, ansambli i chórów na rzecz uprzywilejowania kształtowanych jako linearne *continuum* otwartych form recytatywnych i ariosowych urastają do rangi obiegowych wyznaczników nowoczesności. Giuseppe Verdi (1813–1901), największy z żyjących ówczynie twórców starej daty, wprowadza w swoich ostatnich dziełach nowatorskie

"... taking advantage of his great creativity and specifically Polish folk elements, his education in music is on a par with the standards of the Western world."³⁵⁸

The general tendency of Polish opera criticism to measure the artistic value of a work with reference to the demands of nationalism in music on the one hand and to Wagner's thought on the other was part of a broader development taking place in many European countries during that period. Attempts to reconcile Wagnerian influence with the local operatic tradition and demands of national identity, discussed by Steven Huebner in the context of French culture in his excellent book, became the key idea of hundreds of dissertations, essay and articles written in various languages.³⁵⁹

FROM A DISTANCE: **GOPLANA** IN THE CONTEXT OF THE LATE NINETEENTH-CENTURY OPERA

THE MELTING POT OF THE *FIN DE SIÈCLE* OPERA

The late 1880s were a period of turbulent change in the aesthetics of music drama, which resulted in a rich, extended and varied palette of operatic genres at the end of the century. The outline presented below does not pretend to be exhaustive and complete, but rather aims at signalling a few major developments that emerged at the time when *Goplana* was being written and brought to stage.

In an atmosphere of increasingly widespread acceptance of Wagner's theories, many composers, including the most eminent ones, are changing their perception of music drama. Leitmotifs, the Wagnerian instrumentation of the orchestra, which develops an autonomous narrative reflecting the characters' internal struggles, extreme chromaticism, or resignation from closed forms, such as arias, ensembles and choirs, in favour of 'open' recitatives and ariosos combined into a linear continuum, become universally accepted hallmarks of modern style in music. Giuseppe Verdi (1813–1901), the greatest living representative of the old school, introduces innovative solutions in his last works (*Othello*, Milan 1887 and *Falstaff*,

358 Stanisław Tomkowicz, „*Goplana*”, opera Władysława Żeleńskiego, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896 nr 671 (8 VIII), s. 383.

359 Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford 1999.

358 Stanisław Tomkowicz, 'Goplana, opera Władysława Żeleńskiego' [*Goplana*, an opera by Władysław Żeleński], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1896 No. 671 (8 August), p. 383.

359 Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford 1999.

rozwiązania (*Otello*, Mediolan 1887 i *Falstaff*, Mediolan 1893). Jego librecista, Arrigo Boito (1842–1918), sam ma w dorobku wielkie, dość długo niedoceniane, ale szeroko dyskutowane przez krytyków dokonanie – operę *Mefistofele* (Mediolan, 1868, wersja zrewidowana Bolonia 1875).

Rosnącej popularności coraz mocniej napierającego z Północy wagneryzmu towarzyszy silna opozycja ze strony zwolenników szkoły włoskiej. Na początku lat dziewięćdziesiątych, niejako w reakcji na wzmagającą się wagnerowską gorączkę, pojawia się antidotum w postaci weryzmu, który postrzegany bywa jako odrodzenie wzgardzonej przez wyznawców proroka z Bayreuth dawnej poetyki operowej. Następuje nawrót do diatonicznej harmoniki i melodyki, budowania dzieła jako łańcucha „zamkniętych” całości formalnych, zakazanego przez Wagnera symultanicznego śpiewu w duetach i ansamblach, „melodyjności” i kultu tradycyjnej sztuki wokalne. Ten rzekomy krok wstecz wytrzymuje potężne ciśnienie krytyki. Między innymi dlatego, że prowadzący kontrofensywę z Południa genialni młodzi twórcy, Pietro Mascagni (1863–1945, *Cavalleria rusticana*, Rzym 1890), Ruggero Leoncavallo (1857–1919, *Pagliacci*, Mediolan 1892), później Giacomo Puccini (1858–1924, *Manon Lescaut*, Turyn 1893), zaadaptują niektóre wagnerowskie wynalazki. Ich atutem jest także to, że wykorzystują libretta odwołujące się – podobnie jak współczesna literatura – do modnych postulatów realizmu i naturalizmu, ukazując wstrząsające obrazki wyjęte z „prawdziwego życia”, jakże różne w swym charakterze od pompatycznych librett Wagnera osadzonych w odrealnionym świecie pangermańskich mitów³⁶⁰.

Oprócz tych dwóch kontrastujących tendencji osobną, własną ścieżką rozwoju podąża od dawna opera francuska, rozwijająca się bez nagłych wstrząsów, zmierzająca ku nowoczesności drogą ewolucyjnych przeobrażeń³⁶¹. I ona doczeka się swoich wagnerzystów – Emanuela Chabrier (1841–1894), Vincenta d'Indy (1851–1931), Ernesta Chaussona (1855–1899) i zwolenników realizmu – Alfreda Bruneau (1857–1934), Gustave'a Charpentiera (1860–1956). Mimo znaczących dokonań na polu teatru muzycznego rówieśnika Żeleńskiego, Camille'a Saint-Saëns'a (1835–1921), do rangi ówczesnego ambasadora francuskiej szkoły operowej urasta Jules Massenet (1842–1912), autor szeroko w Polsce komentowanej opery *Manon* (Paryż 1884)³⁶². Postrzegany jako pogrobowiec wylansowanego przez Charles'a Gounoda i Ambroise'a Thomas'a stylu *opéra lyrique*, jest świadom zachodzących

Milan 1893). His librettist, Arrigo Boito (1842–1918), is himself an author of a magnificent accomplishment, underestimated but widely discussed by critics: the opera *Mefistofele* (Milan, 1868, revised version Bologna 1875).

The growing popularity of Wagnerism, making headway from the North with increasing confidence, meets with vehement opposition of the adherents of the Italian school. In the early 1890s, in reaction, as it were, to the developing Wagnerian fever, an antidote emerges in the form of verismo, perceived as a rebirth of old poetics of opera, held in contempt by the followers of the Prophet of Bayreuth. The basic tenets of traditional style are rehabilitated: diatonic harmony and melody, structuring an opera as a sequence of 'closed' formal units, simultaneous singing in duets and ensembles (outlawed by Wagner), 'tunefulness' and the cult of traditional art of singing. This seemingly backward step withstands the violent backlash of criticism. One of the reasons is the fact that the counter-offensive from the South is led by young composers of genius: Pietro Mascagni (1863–1945, *Cavalleria rusticana*, Rome 1890), Ruggero Leoncavallo (1857–1919, *Pagliacci*, Milan 1892), later also Giacomo Puccini (1858–1924, *Manon Lescaut*, Turin 1893), who will later adapt some of the Wagnerian inventions. Their advantage is the fact that their librettos, like the literature of the period, are influenced by the fashionable movements of realism and naturalism, depicting shocking scenes of 'real life', at sharp contrast to Wagner's pompous librettos set in the unreal, dreamlike world of Pangermanic myths.³⁶⁰

Set apart from these two conflicting tendencies, the French opera has followed a different course, developing without sudden disruptions and taking an evolutionary path to modernity.³⁶¹ Like elsewhere, France also has its followers of Wagnerism, such as Emanuel Chabrier (1841–1894), Vincent d'Indy (1851–1931), Ernest Chausson (1855–1899), and realists: Alfred Bruneau (1857–1934) and Gustave Charpentier (1860–1956). Despite considerable achievements in the field of music drama of a composer born nearly in the same year as Żeleński, Camille Saint-Saëns (1835–1921), it is Jules Massenet (1842–1912), the author of *Manon* (Paris 1884), an opera widely discussed in Poland,³⁶² who comes to be regarded as the ambassador of the French school of opera. Regarded as a posthumous representative of the *opéra lyrique* style popularized by Charles Gounod and Ambroise Thomas, Massenet is aware of the changes that are taking

360 Obraz przemian dokonujących się w operze włoskiej u schyłku XIX w. przedstawił Jay Nicolaisen w: *Italian Opera in Transition, 1871–1893*, Michigan 1977.

361 Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris 1997.

362 Huebner, op. cit.

360 The transitions of the Italian opera in the late nineteenth century are discussed by Jay Nicolaisen in *Italian Opera in Transition, 1871–1893*, Michigan 1977.

361 Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris 1997.

362 Huebner, op. cit.

przemian. Umie czerpać zarówno ze zdobyczy wagneryzmu (*Werther*, Wiedeń 1892), jak i weryzmu (*La Navarraise*, Londyn 1894). Pozostanie do końca eklektykiem a przy tym koniunkturalistą, uzgadniającym zawsze swoje twórcze ambicje z aktualną modą i oczekiwaniami publiczności.

Bacznie przez Żeleńskiego obserwowane środowisko muzyczne Wiednia lat dziewięćdziesiątych staje się z kolei areną ważnej zmiany pokoleniowej, której symbolem będą pożegnania prezentujących różne stanowiska estetyczne Antona Brucknera (1896) i darzonego przez polskiego kompozytora ogromnym podziwem Johannes Brahmsa (1897). Wiedeńskiej publiczności, podobnie jak ówczesnym bywalcom teatrów muzycznych Paryża, podoba się operowy eklektyzm. Od połowy lat siedemdziesiątych grywana jest tam z dużym powodzeniem *Die Königin von Saba* Karla Goldmarcka (1830–1915, notabene dzieło podejmujące wątek wykorzystywany już wcześniej przez Gounoda – *La reine de Saba*, Paryż 1862), w którym nawiązująca do Wagnera melodyka, harmonika i instrumentacja wtłoczone zostały w ramy spektaklu powielającego konwencję *grand opéra*, z baletowymi *divertissements*, marszami, zbiorowymi *tableaux* i olśniewającą przepychem scenografią. Zdeklarowanymi wagnerzystami są także Austriak Wilhelm Kienzl (1857–1941), którego *Der Evangelimann* (Berlin, 1895) łączy wagnerowskie brzmienia z hołdującym realistycznym postulatowi librettem, i Niemiec Engelbert Humperdinck (1854–1921), który zyskuje popularność dzięki swojej modernistycznej *Märchenoper Hänsel und Gretel* (Weimar, 1893). Wymienione opery Goldmarcka, Kienzla i Humperdincka pojawiły się w polskich findesieciowych repertuarach operowych, ale gościły w nich także dzieła identyfikujących się z niemiecką kulturą muzycznych konserwatystów, takie jak *Der Trompeter von Säckingen* (Lipsk, 1884) Alzacyjny Victora Nesslerera (1841–1900).

Kompilowanie różnych stylów i poetyk było najpopularniejszą bodaj opcją wybieraną przez kompozytorów starszego pokolenia. Przedstawicielami eklektycznej poetyki operowej byli między innymi podziwiani przez Żeleńskiego współcześni kompozytorzy słowiańscy, zarówno Rosjanie – Piotr Czajkowski (1840–1893), Anton Rubinstein (1829–1894), jak i Czesi – Antonín Dvořák (1841–1904) i Zdeněk Fibich (1850–1900).

W STRONĘ OPÉRA LYRIQUE

Na tle wielowątkowej rzeczywistości operowej europejskiego *fin de siècle'u* stanowisko Żeleńskiego jest poniekąd zdeterminowane przez jego przynależność pokoleniową, która w naturalny sposób popycha go ku rozwiązaniom konserwatywnym. Za najwyższy autorytet w dziedzinie krytyki operowej uważa Eduarda Hanslicka³⁶³, we współczes-

place. He allows himself to be inspired by both the achievements of Wagnerism (*Werther*, Vienna 1892) and the verist school (*La Navarraise*, London 1894). Throughout his entire career, he will remain an eclecticist and at the same time an opportunist, reconciling his artistic ambitions with the current fashion and expectations of the audience.

On the other hand, the Viennese music milieu of the 1890s, closely monitored by Żeleński, will undergo a significant generational change, symbolized by the farewells said to two figures representing different aesthetic schools: Anton Bruckner (1896) and a composer greatly admired by Żeleński, Johannes Brahms (1897). Like the Parisian opera-goers, the audiences in Vienna find eclecticism appealing. Since mid-1870s, the opera *Die Königin von Saba* by Karl Goldmarck (1830–1915) has been staged in Vienna with great success, a work which, incidentally, explores a subject used by Gounod before in his *La reine de Saba* (Paris 1862). In Goldmarck's opera, Wagnerian melodies, harmonies and instrumentation were made to fit the framework of the old *grand opéra* convention, with its ballet *divertissements*, marches, collective tableaux and dazzling stage design. Other avowed Wagnerians were Wilhelm Kienzl (1857–1941), an Austrian, whose *Der Evangelimann* (Berlin, 1895) combines Wagnerian-like music with a realistic libretto, and the German composer Engelbert Humperdinck (1854–1921), who rose to popularity thanks to his modernist *Märchenoper* titled *Hänsel und Gretel* (Weimar, 1893). The above-mentioned operas by Goldmarck, Kienzl and Humperdinck entered the repertoires of Polish theatres during the *fin de siècle* period, but so did music by conservatives identifying themselves with German culture, such as the opera *Der Trompeter von Säckingen* (Leipzig, 1884) by the Alsatian Victor Nessler (1841–1900).

Compiling styles and poetics was the most common practice adopted by the composers of the older generation. Exponents of eclecticism included other Slavic composers of Żeleński's time, both Russian: Pyotr Tchaikovsky (1840–93) and Anton Rubinstein (1829–94), and Czech: Antonín Dvořák (1841–1904) and Zdeněk Fibich (1850–1900).

TOWARDS OPÉRA LYRIQUE

Given the complex background of the European opera during the *fin de siècle* period, Żeleński's stance is as it were determined by his generational identity, a natural determinant of his conservatism. For him, the highest authority in operatic criticism is Eduard Hanslick,³⁶³ and in contemporary music he finds Brahms's academism appealing (inci-

363 Eduard Hanslick (1825–1904), wiedeński krytyk muzyczny i operowy.

363 Eduard Hanslick (1825–1904), Viennese music and opera critic.

nej muzyce pociąga go akademizm Brahmsa (notabene obydwaj, na zaproszenie Żeleńskiego, zaszczylicili swoją obecnością, opisywany przez nas wcześniej, wiedeński koncert kompozytorski w 1893 roku)³⁶⁴. Ceni Czajkowskiego i Dwořaka; najwyraźniej ich kult klasycznej formy i stylistyczny eklektyzm są mu bardzo bliskie. Potwierdzają to składane przez polskiego kompozytora deklaracje:

„Nie jestem modernistą. Wobec tych wszystkich dziwactw secesjonistycznych wydaję się samemu sobie strasznie zafanym. Starałem się wprawdzie według słów poety „z żywymi naprzód iść”, ale rozróżniam postęp od nowatorstwa, a indywidualizm od ekscentryczności. Sztuka współczesna wkracza na bezdroża. [...] Wagner wydaje mi się dziś jasny i prosty wobec naśladowców, którzy przejęli nie jego zasadniczą ideę reformatorską – zespół muzyki z tekstem – ale zewnętrzne cechy doprowadzone do krańcowego wyjaskrawienia. [...] Cenię wysoko Brahmsa, wielkiego stylistę, ostatniego szlachetnego przedstawiciela muzyki klasycznej, który zdołał być nowym i zajmującym. Podziwiam Dworzaka, Czajkowskiego...”³⁶⁵.

Przywołany w partyturze *Konrada Wallenroda* anachroniczny model *grand opéra* począwszy od schyłku lat osiemdziesiątych spotyka się z coraz większą dezaprobatą krytyków i nie trafia już w gusta publiczności. Pisząc *Goplana*, Żeleński musi zatem kierować swoją twórczą inwencją w stronę innej poetyki, tym bardziej, że sama treść libretta, pod wpływem cenzury wypatroszona z wątku historycznego, nadaje dziełu charakter fantastyczno-baśniowy, eksponuje pierwiastek poetycki. Być może właśnie dlatego kompozytor zwraca się ku stylistyce, która urzekła go w czasie paryskich studiów: postanawia nawiązać do kojarzonego z nazwiskami Charles'a Gounoda i Ambroise'a Thomas'a nurtu *opéra lyrique*³⁶⁶, za którego przedstawicieli uznać można również Féliciena Davida (1810–1876), autora opery *Lalla Roukh* (Paryż 1862, „wskreszonej” w roku 2014)³⁶⁷ i Georges'a Bizeta (1838–1875) z okresu przed powstaniem *Carmen* (*Les Pêcheurs de perles*, Paryż 1863; *La jolie fille de Perth*, Paryż 1867).

dentally, both Hanslick and Brahms, in reply to Żeleński's invitation, honoured with their presence the afore-mentioned monographic concert given in Vienna in 1893³⁶⁴). Also, he values Tchaikovsky and Dvořák; it seems that their veneration for classical form and eclecticism of style are very much to his liking. Evidence for such conclusions is found in Żeleński's own statements:

"I am not a modernist. Faced with all these modernist oddities, I see myself as someone far behind the times. Although I attempted to 'go forward with the living', as the poet puts it, I can tell the difference between progress and cult of novelty, or individualism and eccentricity. The modern art is going astray. ... Today, Wagner seems lucid and comprehensible compared with his followers, who adopted not his crucial reform – the fusion of music and text – but rather its extremely exaggerated outward characteristics. ... I value Brahms, a great stylist, the last noble representative of classical music who succeeded in being both new and intriguing. I admire Dvořák, Tchaikovsky..."³⁶⁵

The outdated *grand opéra* model, employed in the score of *Konrad Wallenrod*, has been increasingly disapproved of by critics since the late 1880s, and no longer appeals to listeners' tastes. Therefore, in *Goplana* Żeleński is forced to look towards other schools, even more so because the very content of the libretto, deprived of its historic theme by the censorship, lends the opera its fantastic and fairytale-like character, which brings the poetic component to the foreground. This may be the explanation why the composer turns to a style that captivated him during his Parisian studies, and resolves to draw upon the *opéra lyrique* school,³⁶⁶ associated with the names of Charles Gounod and Ambroise Thomas. Its other exponents include Félicien David (1810–76), the author of the opera *Lalla Roukh* (Paris 1862, revived in 2014)³⁶⁷ and Georges Bizet (1838–75) in the period prior to *Carmen* (*Les Pêcheurs de perles*, Paris 1863; *La jolie fille de Perth*, Paris 1867).

364 (T) [Stanisław Tomkowicz], *Koncert kompozytorski Żeleńskiego*, „Czas” 1893 nr 48 (28 II), s. 3: „[...] co najważniejsze, że jak jeden mąż stawiał się cały wiedeński świat muzyki i krytyki, z Brahmssem i starym Hanslickiem na czele, który jeszcze zawsze jest główną powagą”.

365 Fa-sol, op. cit., s. 182 (podkr. Władysław Żeleński).

366 Żeleński poświęcił tym francuskim kompozytorom obszernie artykuły monograficzne, w których zawarł także dotyczące ich osobiste wspomnienia. Zob. Władysław Żeleński, *Karol Gounod wobec muzyki francuskiej*, „Przegląd Polski” 1894, t. IV (112), s. 35–66; tenże, *Ambroży Thomas*, „Przegląd Polski” 1896, t. IV (120), s. 314–335.

367 Pierwsze światowe nagranie tego dzieła ukazało się w roku 2014 w wykonaniu solistów waszyngtońskiej Opera Lafayette pod dyktando Ryana Browna (Naxos CD 8.660338-39).

364 (T) [Stanisław Tomkowicz], 'Koncert kompozytorski Żeleńskiego' [Żeleński's monographic concert], *Czas* 1893 No. 48 (28 February), p. 3: '... most importantly, the entire Viennese circle of musicians and critics was present, led by Brahms and the old Hanslick, who still continues to be the supreme authority.'

365 Fa-sol, op. cit., p. 182 (emphasis Władysław Żeleński).

366 Żeleński devoted extensive monographic articles to the two composers, in which he included personal reminiscences of his acquaintance with them. See Władysław Żeleński, 'Karol Gounod wobec muzyki francuskiej' [Charles Gounod and the French music], *Przegląd Polski* 1894 vol. IV (112), pp. 35–66; idem: 'Ambroży Thomas', *Przegląd Polski* 1896 vol. IV (120), pp. 314–335.

367 The first ever recording of the work was published in 2014, performed by the soloists of the Washington Opera Lafayette conducted by Ryan Brown (Naxos CD 8.660338-39).

Opéra lyrique zachowała wiele rozwiązań formalnych typowych dla francuskiej opery komicznej. W sposób widoczny zmieniło się w niej jednak podejście do współczynnika literackiego. Pierwowzorów libretta szuka się w uznanych dziełach zaliczanych do literackiej klasyki. Prawdę mówiąc, francuscy libreciści tacy jak Jules Barbier i Michel Carré nie sięgają bezpośrednio do dzieł Goethego i Shakespeare'a, ale do ich niezbyt wysublimowanych przeróbek tworzonych na potrzeby teatru popularnego. Napisane z myślą o operowej adaptacji *Balladyny* Słowackiego libretto Germana, będące głębokim przetworzeniem, ale – nie ukrywajmy – także uproszczeniem (by nie powiedzieć spłyceniem) oryginału, świetnie nadaje się do przeniesienia modelu *opéra lyrique* na grunt polski. Dokonując takiego międzykulturowego transferu poetyki operowej, Żeleński stara się przy tym zachować odrębność własnej stylistyki, zarówno w stosunku do narodowych tradycji, jak i do „gounodyzmu”.

Oczywiście kierunek ten nie jest już wówczas postrzegany jako progresywny, pierwszą młodość przeżywał przecież w epoce Second Empire (1852–1870), choć ma nadal swojego kontynuatora w osobie Jules'a Masseneta (a nawet i usytuowanych poza francuskim kręgiem kulturowym „satelitów”, takich jak Piotr Czajkowski). Nie zapominajmy jednak, że Żeleński adresuje *Goplanę* przede wszystkim do polskich odbiorców, od których jakże często dostaje sygnały świadczące o tym, że jego muzyka postrzegana jest jako niełatwa w odbiorze, a nawet wręcz „za trudna”. *Faust* jest w Warszawie ciągle jednym z kasowych przebojów, nawiązanie do stylu Gounoda daje więc niemal pewność sukcesu.

Fascynacja Żeleńskiego stylistyką *opéra lyrique* ma także podłoże osobiste, gdyż wiąże się z przebiegiem jego edukacji kompozytorskiej, początkowo odbywanej co prawda w Pradze, ale dopełnionej w Paryżu w ostatnich, schyłkowych latach epoki Drugiego Cesarstwa. Po krótkim epizodzie w paryskim konserwatorium i rozczarowaniu przydzielonym mu profesorem kompozycji, Napoléonem Henri Reberem (1807–1880) Żeleński staje się prywatnym uczniem Bertholda Damckego (1812–1875). Ten żyjący nad Sekwaną niemiecki muzyk, którego Liszt określił mianem „jednego z najbardziej poszukiwanych profesorów kompozycji w Paryżu”³⁶⁸, uznawany powszechnie za eksperta w dziedzinie harmonii, jest w swych artystycznych przekonaniach konserwatystą, choć – paradoksalnie – wiąże go bliska przyjaźń z Hectorem Berliozem. (Berlioz znał Damckego jeszcze z czasów swojej podróży do Rosji, gdzie niemiecki muzyk mieszkał blisko dziesięć lat, jednak płaszczyznę porozumienia dla tych dwóch jakże różnych artystycznych osobowości stanowiła prawdopodobnie fascynacja twórczością operową Glucka, której edycji poświęci

Opéra lyrique has retained many forms typical of the French comic opera. A visible change, however, occurred in the treatment of the literary component. Models for the libretto are sought among acclaimed literary works universally acknowledged as classics. In fact, French librettists such as Jules Barbier and Michel Carré did not approach Goethe's and Shakespeare's works directly, but rather used their unsophisticated adaptations written for popular theatre. Ludomił German's libretto, written with the operatic adaptation of Słowacki's *Balladyna* in mind, and being a deep-reaching transformation, but also – admittedly – a simplification (if not an oversimplification) of the original, is an excellent vehicle for transferring the *opéra lyrique* model to Poland. While attempting such an intercultural transfer of opera poetics, Żeleński is careful to preserve his unique style, both with respect to national traditions and 'Gounodism'.

Of course, this stylistic school, which had its heyday during the Second Empire period (1852–1870), is no longer considered to represent progress, even though it is kept alive by Jules Massenet (and even by 'satellites' from outside the circle of French culture, such as Pyotr Tchaikovsky). Let us not forget, however, that the target audience of Żeleński's *Goplana* are primarily Polish listeners, from whom the composers receives feedback suggesting that his music is perceived as hard to interpret, or even 'too demanding'. In Warsaw, Gounod's *Faust* continues to be a blockbuster, so drawing upon Gounod's style seems to guarantee success.

Żeleński's fascination with the stylistic framework of *opéra lyrique* has its roots in his personal history, linked to the period of his education as a composer. Although he had started his music studies in Prague, he supplemented them in Paris during the last declining years of the Second Empire. After a brief episode at the Parisian conservatory and his disappointment with the professor of composition assigned to him there, Napoléon Henri Reber (1807–1880), Żeleński decides for private tutorship from Berthold Damcke (1812–1875). This German musician who settled on the Seine, described by Liszt as 'one of the most sought-after professors of composition in Paris'³⁶⁸ and universally acknowledged as an expert in harmony, is an artist of conservative beliefs, although, quite paradoxically, a close friend of Hector Berlioz. (Berlioz met Damcke early during his journey to Russia, where the German musician lived for almost ten years, but the most probable common ground on which the friendship between these two diverse artistic personalities could flourish was their shared fascination with the operatic legacy of Gluck; later, Damcke will

368 Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: *A Correspondence, 1854–1886*, ed. Pauline Pocknell, Stuyvesant 2000, s. 265, przyp. 3.

368 Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: *A Correspondence, 1854–1886*, ed. Pauline Pocknell, Stuyvesant 2000, p. 265, footnote 3.

Damcke kilka lat swojego pracowitego życia.) To właśnie w domu paryskiego nauczyciela Żeleński ma okazję poznać osobiście jednego najbardziej cenionych ówczesnych mistrzów francuskiej opery, Ambroise'a Thomas'a³⁶⁹ (znajomość z Gounodem potwierdza z kolei wspomniana przez nas wcześniej obecność tego ostatniego na paryskim koncercie kompozytorskim Żeleńskiego w 1889 roku).

Gounod, którego określa Żeleński mianem „eklektyka w najlepszym znaczeniu słowa”³⁷⁰, swym „idealizmem” kontrastuje w jego oczach z poziomą trywialnością współczesnych kierunków (to przytyk do wszechobecnych w ówczesnej sztuce tendencji „realistycznych”). Zdaniem polskiego kompozytora *Faust* Gounoda przewyższa pod każdym względem operową adaptację dzieła Goethego zaproponowaną przez Arrigo Boito (który „Włochem być nie chce, a Niemcem być nie umie”), świadczy „o delikatnej ręce i subtelnym smaku mistrza, chociażby nawet brak siły w rysunku Fausta samego stawiał go niżej od Goethowskiej kreacji”³⁷¹.

Czym jest ów „ton balladyczny”³⁷², który Żeleńskiego tak pociąga w Gounodowskim *Fauście*? Dzisiejsi badacze zwracają uwagę na to, że *opéra lyrique* jest hybrydą posiadającą cechy zarówno *opéra comique*, jak i *grand opéra* – w zasadzie zaciera linię demarkacyjną między obydwoma gatunkami. Tym jednak co ją wyróżnia, jest wyeksponowanie pierwiastka poetyckiego (liryzmu), uwidaczniające się zarówno w treści libretta, jak i w samej muzyce. Styl *opéra lyrique* posiada cechy wybitnie francuskie, określane przez ówczesną krytykę szeregiem przymiotników: liryczny, subtelny, elegancki, umiarkowany, powściągliwy, ale i zawierający elementy ludyczne, takie jak taneczne *divertissement*. Twórcy *opéra lyrique* koncentrują swoją uwagę na przedstawianiu sfery prywatności głównych bohaterów, odzwierciedlaniu ich wewnętrznych przeżyć i ukrytych doznań. W porównaniu z wielkimi operami pisanymi przez poprzedników, w *opéra lyrique* przebieg fabuły traci co prawda dynamikę, znika intensywność i siła teatralnych efektów, ale pojawia się niespotykane wcześniej pogłębienie zawartych w dziele treści³⁷³. Jakże powierzchowne wydawać się musiały dylematy Meyerbeerowskiego Roberta Diabła, a nawet sportretowanego przez Halévy'ego starego Eleazara w obliczu wewnętrznych dramatów Małgorzaty i Hamleta przedstawionych w operach Gounoda i Thomasa.

Żeleński jest oczywiście świadom ryzyka porażki, jakie niosą ze sobą próby naśladownictwa cudzego stylu. Mierne efekty tego typu usiłowań surowy Hanslick porównywał

devote several years of his busy life to editing Gluck's operas for publication.) It was at the home of his Parisian teacher where Żeleński met one of the most renowned masters of the French opera at the time, Ambroise Thomas³⁶⁹ (while Żeleński's acquaintance with Gounod is confirmed by the above-mentioned presence of the latter at Żeleński's monographic concert in Paris in 1889).

Gounod, referred to by Żeleński as 'an eclecticist in the best sense of the word'³⁷⁰, is an artist whose 'idealism' in Żeleński's opinion stands out in sharp contrast to the horizontally oriented triviality of contemporaneous schools (a gibe at the ubiquitous 'realistic' tendencies of the period). According to Żeleński, Gounod's *Faust* is in every respect superior to the operatic adaptation of Goethe's masterpiece proposed by Arrigo Boito (who 'refuses to be an Italian without being capable of being German'), and shows 'the maestro's sleight of hand and subtle taste, even if the lack of substance in the portrayal of Faust makes the opera inferior to Goethe's work'.³⁷¹

What is the 'balladic tone'³⁷² that Żeleński finds so attractive in Gounod's *Faust*? Today's researchers point out that *opéra lyrique* is a hybrid convention, incorporating the features of *opéra comique* and *grand opéra*, and in fact obliterating the dividing line between the two genres. It is distinguished, however, by the foregrounding of the poetic (lyrical) component, manifest both in the content of the libretto and in the music itself. The *opéra lyrique* possesses some typically French characteristics, described by contemporary critics with a number of adjectives: lyrical, subtle, elegant, moderate, restrained, etc., but also contains the ludic element, represented for example by *divertissement* in the form of dance. The composers of *opéra lyrique* focus on exposing the intimate inner life of the main protagonists, conveying their emotions and hidden experiences. Arguably, in comparison with the great operas of the past, in *opéra lyrique* the plot loses its dynamics and the intensity and impact of theatrical effects is gone, but it is compensated by a new and unprecedented profundity of the content of the work.³⁷³ How superficial the dilemmas of Meyerbeer's Robert the Devil, or even of the old Eléazar portrayed by Halévy, must have appeared when compared with the inner dramas suffered by Marguerite and Hamlet, presented in Gounod's and Thomas' operas.

Of course, Żeleński is aware of the risk inherent in trying to imitate the style of other composers. The mediocre effects of such endeavours were once compared by the harsh Hanslick

369 Żeleński, *Ambroży Thomas*, s. 314.

370 Żeleński, *Karol Gounod*, s. 50.

371 Ibidem, s. 49.

372 Ibidem, s. 50.

373 Lacombe, op. cit., s. 255–257.

369 Żeleński, 'Ambroży Thomas', p. 314.

370 Żeleński, 'Karol Gounod', p. 50.

371 Ibidem, p. 49.

372 Ibidem, p. 50.

373 Lacombe, op. cit., pp. 255–257.

swego czasu do „wywaru gounodowskiej herbaty, do której po raz drugi nalano wody, więc oczywiście słabo naciąga, ale zachowuje podobieństwo smaku”³⁷⁴. Przykłady chybnego imitatorstwa sam Żeleński odnajduje zresztą nawet w twórczości Thomas’a – opera *Mignon* (Paryż 1866) „nie ma dostatecznej dramatycznej siły, ani porywu”, dlatego „wrażenia głębszego, trwałego po sobie nie pozostawia, mimo że zwolenników lirycznej muzyki tak bardzo zachwyca”, całą popularność „zawdzięcza finezji, wdziękowi i bardzo wytwornej fakturze”³⁷⁵. Podobnie *Hamlet* (Paryż 1868) jest „pozbawiony siły i głębszej nuty”³⁷⁶.

Mimo realnego niebezpieczeństwa zaprzepaszczenia siły dramatycznego wyrazu Żeleński wkracza w *Goplana* na ścieżkę „gounodyzmu”. Pewne ustępy tej opery potraktować można wręcz jako wyraz hołdu złożonego autorowi *Fausta*. Początek trzeciego aktu jest tak wyraźnym nawiązaniem do sceny otwierającej operę Gounoda, że nie uchodzi to uwagi Aleksandra Polińskiego³⁷⁷. Mroczne orkiestrowe akordy rozpoczynające monolog Balladyny przypominają do złudzenia te, które towarzyszą Faustowi posępnie wpatrzonemu w kielich z trucizną. W przedstawianiu targających psychiką bohaterki sprzecznych uczuć Żeleński idzie nawet nieco dalej, umiejętnie wykorzystując semantyczny potencjał wprowadzanych wcześniej muzycznych tematów, których zadaniem było przypominanie głównych postaci i wątków treściowych opery (ta praktyka mieściła się także w stylistyce *opéra lyrique*, chętnie operującej takimi melodycznymi reminiscencjami). W orkiestrowym akompaniowaniu, stanowiącym tło ariosa Balladyny kompozytor dokonuje swoistej kumulacji muzycznych „przypomnień”: w orkiestrze – niczym wyrzut sumienia zbrodniarki – rozbrzmiewa motyw malin oraz zestawione na zasadzie kontrastu motywy namiętnego Grabca i chłodnej miłości Kirkora, wreszcie wspomnienie zabitej siostry.

Nie ulega wątpliwości, że francuski w swoim rodowodzie jest i walc stanowiący fundament koloraturowego ustępu tytułowej bohaterki *W leśnej ustroni, nad brzegiem jeziora...* (gdy Goplana usiłuje zdobyć Grabca – u Gounoda uwiedzeniu Małgorzaty przez Fausta towarzyszy także rytm tego tańca), i marsz drużyny Kirkora (w którym Żeleński niedwuznacznie naśladuje gounodowski marsz żołnierzy z *Fausta*), i *Romans* natchnionego wodza rycerzy. Wyrafinowana, szlachetna melodyka płynącej w dostojnym tempie, lirycznej pieśni Kirkora (której nadał Żeleński

to 'a cup of tea brewed by Gounod, into which a second portion of hot water was poured, which results in the tea being poorly infused, but preserves a semblance of flavour'.³⁷⁴ Żeleński himself finds examples of failed imitation even in the works of Thomas – the opera *Mignon* (Paris 1866) 'does not have sufficient dramatic force or sweep', and so it 'does not leave one with a more profound or lasting impression, despite of the rapturous delight felt by the lovers of lyrical music', its popularity is 'due to its finesse, gracefulness and very sophisticated texture'.³⁷⁵ Similarly, *Hamlet* (Paris 1868) 'lacks power and depth of feeling'.³⁷⁶

Despite the real danger of forfeiting the power of dramatic expression, Żeleński steps onto the path marked out earlier by Gounod. Certain passages of the opera can be interpreted as homage to the composer of *Faust*. The beginning of Act Three is so clearly reminiscent of the opening of Gounod's opera that the allusion does not escape Aleksander Poliński's attention.³⁷⁷ The sombre orchestral chords introducing Balladyna's soliloquy bear a striking resemblance to the music accompanying the scene in which Faust is staring gloomily at the chalice with poison. In conveying the contradictory feelings struggling in the protagonist's soul, Żeleński takes a step further, carefully exploiting the semantic potential of the music themes introduced earlier to recall the major characters and motifs of the plot (a practice that fits within the stylistic framework of *opéra lyrique*, where such melodic reminiscences are used frequently). In the orchestral accompaniment to Balladyna's arioso, the composer includes a unique accumulation of 'music reminders': the orchestra plays the raspberry theme (like a manifestation of the troubled conscience of the murderess), and the contrasting themes of the passion once felt by Grabiec and Kirkor's lukewarm love, and ends with a recollection of the murdered sister.

There is no doubt that inspiration with French predecessors is evident in the waltz that provides the foundation of the coloratura passage sung by the main protagonist *W leśnej ustroni, nad brzegiem jeziora...* [In a deep forest, at the shore of a lake] (in the scene of Goplana's wooing of Grabiec – in Gounod's opera, Marguerite is seduced by Faust to the same rhythm of the waltz), in the marching of Kirkor's knights (which manifestly imitates the soldiers' march in Gounod's *Faust*), and in the romance sung by the knights' inspired leader. Performed at a steady pace, the refined and noble

374 Ibidem, s. 47. Uwaga dotyczyła opery *Paul et Virginie* Victora Massé (Paryż 1876).

375 Żeleński, *Ambroży Thomas*, s. 324.

376 Ibidem, s. 325.

377 Poliński, „*Goplana*”, „Tygodnik Ilustrowany” 1898 nr 3, s. 55: „Akt trzeci (na zamku Kirkora) rozpoczyna się krótkim wstępem orkiestrowym, ponurym w nastroju à la *Faust*, nim duszę puścił diabeł w dzierzawę wieczystą [...]”.

374 Ibidem, p. 47. The remark refers to the opera *Paul et Virginie* by Victor Massé (Paris 1876).

375 Żeleński, 'Ambroży Thomas', p. 324.

376 Ibidem, p. 325.

377 Poliński, 'Goplana', *Tygodnik Ilustrowany* 1898 No. 3, p. 55: 'Act Three (in Kirkor's castle) starts with a short orchestral introduction, in a gloomy mood resembling Faust in the scene in which he forfeited his soul to the devil...'

formę stroficzną, każde wejście śpiewaka poprzedzając instrumentalnym ritornelem), przywodzi na myśl najśłynniejsze romanse pochodzące z oper powstałych w czasach Drugiego Cesarstwa, takie jak *Si le bonheur à sourire t'invite* z *Fausta* Gounoda, *Connais-tu le pays* i *Elle ne croyait pas* z *Mignon* Thomas'a czy ulubiony przez melomanów romans Nadira *Je crois entendre encore* z *Les Pêcheurs de perles* Bizeta. Piosenka Grabca i brindisi Kostryna nawiązują z kolei do typowej dla *opéra comique* (i odziedziczonej przez *opéra lyrique*) tradycyjnej francuskiej formy *couplets*.

W szerokiej paletce środków stosowanych przez Gounoda jest także miejsce na pastisz stylistyczny, co najwyraźniej bodaj uwidoczniło się w jego „molierowskiej” operze komicznej *Le médecin malgré lui* (1858). Już we wstępie parodiuje tam styl Lully'ego. Doprowadzonej przez Masseneta do maestrii archaizacji stylu (*Entracte* i balet z trzeciego aktu *Manon*) ku rozpacz Polińskiego zabrakło co prawda w drugiej scenie pierwszego aktu *Goplany*. Spotykamy się z nią jednak w akcie drugim. Odzywający się w scenie przemiany Grabca w wierzbę płaczącą chór śpiewa melodię zbudowaną na stopniach tak zwanej skali eolskiej, uważanej wówczas za jedną z tonacji starożytnych. Publiczność za każdym razem przyjmowała ten ustęp burzą oklasków. Zygmunt Noskowski był tym pomysłem tak oczarowany, że analogicznym rozwiązaniem posłużył się w swojej operze *Livia Quintilla*, której akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie (dla chóru niewolników tytułowej bohaterki ułożył „eolską” kołysankę; stała się ona najbardziej znanym fragmentem jego zapomnianej opery, rozpowszechnianym zarówno w wersji na fortepian, jak i na chór z akompaniamentem).

Stylizacja ta, jakkolwiek interesująca, jest pomysłem wyjętym z dziewiętnastowiecznego rezerwuaru efektów operowych. O konserwatyzmie stylistyki Żeleńskiego, jej zakorzenieniu w przeszłości, świadczy najwymowniej doniosła rola, jaką przyznaje kompozytor współczynniki choreograficznemu (podejście takie kontrastuje z „choreofobią” Wagnera, która – jak pamiętamy – stała się jedną z przyczyn paryskiej klęski *Tannhäusera* w 1861 roku). Choć w popremierowych wypowiedziach krytyków kwestia ta ulegnie wyciszeniu, jeden z prasowych sprawozdawców poruszył to zagadnienie jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych:

„Opera [...] daje ogromne pole dla popisów choreograficznych, tak że *Goplanę* Żeleńskiego można by poniekąd nazwać opero-baletem. Prócz tańców w akcie trzecim podczas uczty na zamku Kirkora, w pierwszym i drugim akcie występują grupy baletowe i fantastyczne pochody”³⁷⁸.

melody of Kirkor's lyrical song (shaped by Żeleński into a stanzaic form, where each entry of the singer is preceded with an instrumental *ritornello*), brings to mind the most famous romances from operas written during the Second Empire period, such as 'Si le bonheur à sourire t'invite' from Gounod's *Faust*, 'Connais-tu le pays' and 'Elle ne croyait pas' from Thomas' opera *Mignon*, or the listeners' favourite, Nadir's romance 'Je crois entendre encore' from *Les Pêcheurs de perles* by Bizet. On the other hand, the song of Grabiec and brindisi of Kostryn alludes to the traditional French form of *couplets* typical of *opéra comique* (and inherited by *opéra lyrique*).

The vast repertoire of stylistic forms used by Gounod includes also the stylistic pastiche, employed most prominently in his 'Molieresque' comic opera *Le médecin malgré lui* (1858). At the very beginning of the opera, a parody of Lully's style is presented. To Poliński's despair, the deliberate archaization of style, raised by Massenet to the level of perfection (*Entracte* and the ballet in Act Three of the opera *Manon*), was not included in the second scene of Act One of *Goplana*. Nevertheless, we find it in Act Two. The choir accompanying the transformation of Grabiec into a willow sings a melody based on the degrees of the so-called 'Aeolian scale', then considered to have been one of the ancient keys. During each performance, the audience rewarded the passage with a roar of applause. Zygmunt Noskowski was so enraptured by the idea that he used a similar concept in his opera *Livia Quintilla* with a plot set in ancient Rome (he wrote an 'Aeolian' lullaby for a chorus of slaves serving the main protagonist; the piece became the best-known fragment of this forgotten opera, published and distributed in versions for piano and for choir with accompaniment).

This stylization, however interesting, is still an idea taken from the nineteenth-century pool of operatic effects. Żeleński's conservatism and being firmly rooted in the past is best exemplified by the significance he attached to the choreographic component (as opposed to Wagner's 'choreophobia', which – as we remember – was one of the causes behind the spectacular failure of his *Tannhäuser* in Paris in 1861). Although the issue will be downplayed in the critics' comments after the première, one of the journalists will broach the subject again as late as in the early 1890s:

"The opera ... is a great showcase for choreographic talent, so that Żeleński's *Goplana* can be called an opera-ballet. Apart from dances in Act Three, during the feast at Kirkor's castle, the first two acts also feature ballet groups and parades of fantastic creatures.”³⁷⁸

378 „*Goplana*”, „Kurier Lwowski” 1892 nr 73 (13 III), s. 6.

378 'Goplana', *Kurier Lwowski* 1892 No. 73 (13 March), p. 6.

Te cenne uwagi dotyczą istoty problemu. *Goplana* pomyślana została jako wielkie widowisko muzyczno-choreograficzne, nawiązujące do francuskich tradycji. (Ten typ spektaklu reprezentowała zresztą niejedna *opéra lyrique*. Po zaadaptowaniu *Fausta* na wielką scenę paryskiej Opery dzieło uzupełniono o typowe dla *grand opéra* baletowe *divertissement*.) W *Goplanie* Żeleński, oprócz grup baletowych w dwu pierwszych aktach, wprowadził w akcie drugim powtarzający się *choeur dansé* w rytmie mazura „okalający” scenę finałową (jak pamiętamy w 1898 roku powtórzenie *Tempo di Mazurka* zostanie zastąpione *Krakowiakiem*). Długie *divertissement* stanowi zaś ozdobę drugiej odsłony aktu trzeciego. Złożone jest z pochodu orszaku Króla Dzwonkowego z chórem (*Allegro vivace*, 2/4, Des-dur, *W radosnych płasach w te bramy...*), marszowego *entrée* grupy baletowej (*Più moderato*, 2/4, h-moll), tarantelli (*Molto vivace e leggiero*, 6/8, fis-moll), powtórzenia ustępu marszowego (2/4, h-moll), walca (*Tempo di valse*, 3/4, B-dur – G-dur – B-dur), przetworzenia motywów marsza i tarantelli (2/4, h-moll) i powrotu ustępu z chórem (D-dur).

Jak wykazały badania Maribeth Clark, odnoszące się do dziewiętnastowiecznego Paryża, tamtejsza publiczność doświadczała dzieł operowych przez pryzmat muzyki tanecznej³⁷⁹. Takie nastawienie odbiorców szło w parze z praktyką upowszechniania muzyki operowej za pomocą rozmaitych tanecznych aranżacji: przeróbek, wiązanek melodii (*potpourris*) a zwłaszcza kadryli, grywanych na fortepianie w mieszczańskich domach, wykonywanych do tańca w salach balowych, rozbrzmiewających w salonach, w parkach i na promenadach, gdzie były popularyzowane przez amatorskie i profesjonalne orkiestry. Symbiotyczna relacja pomiędzy operą a tańcem towarzyskim zacierała rzecz jasna granicę między sztuką wysoką a popularną. Dzieło operowe było w ten sposób poddawane symplifikacji. (Właśnie z tym procederem usiłował później walczyć Wagner, zacięty wróg odbierania operze jej elitarnego, wysublimowanego charakteru.) Sytuację doskonale ilustruje przytaczany przez amerykańską badaczkę cytat z francuskiej prasy:

„[...] la majeure partie du public parisien danse presque toujours un opéra avant de l'avoir entendu au théâtre. Les œuvres de nos compositeurs ont donc deux débouchés

These valuable remarks reach the heart of the problem. *Goplana* was conceived of as a large-scale spectacle of music and dancing, drawing on French traditions. (After all, we find this type of spectacle in many *opéras lyriques*. After adapting *Faust* for the great stage of the Paris Opera House, the work was supplemented with a ballet *divertissement* typical of the *grand opéra*.) In *Goplana*, apart from the ballet ensembles in the first two acts, Żeleński introduced in Act Two a repeated *choeur dansé* in a mazurka rhythm, providing a framework for the final scene (as we remember, in 1898 the restatement of *Tempo di Mazurka* will be replaced with a *krakowiak*). A long *divertissement* is an embellishment to the second scene in Act Three. It consists of the procession of the Bell King's entourage with the chorus (*Allegro vivace*, 2/4, D-flat major, *W radosnych płasach w te bramy...* [Dancing happily, we enter these gates]), the marching *entrée* of the ballet ensemble (*Più moderato*, 2/4, B minor), a tarantella (*Molto vivace e leggiero*, 6/8, F-sharp minor), a restatement of the marching passage (2/4, B minor), a waltz (*Tempo di valse*, 3/4, B-flat major – G major – B-flat major), a transformation of themes from the march and the tarantella (2/4, B minor) and a restatement of the passage with the chorus (D major).

As demonstrated by the research conducted by Maribeth Clark, focused on the nineteenth-century Paris, during this period the Parisian audience experienced operatic works through the prism of dancing music.³⁷⁹ Such attitudes of the audience were combined with the practice of popularizing opera through various dance music arrangements: adaptations, strings of tunes (*potpourris*), and especially quadrilles, played on the piano in the homes of the bourgeoisie, performed in ballrooms, resounding in salons, parks and on promenades, where their tunes were disseminated by amateur and professional orchestras. The symbiotic relationship between opera and ballroom dancing naturally obliterated the division of art into high-brow and popular. Thus an operatic work became simplified. (This is exactly the development opposed later by Wagner, a staunch opponent of depriving opera of its elitist, sophisticated character.) A quote from the French press, cited by the American researcher, illustrates the above point:

"... la majeure partie du public parisien danse presque toujours un opéra avant de l'avoir entendu au théâtre. Les œuvres de nos compositeurs ont donc deux débouchés

379 Maribeth Clark, *The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris*, „Journal of Musicology” XIX 2002 nr 3, s. 503: „[...] audiences for lyric and choreographic works in Paris – comic and serious, Italian and French – potentially experienced them as dance, reshaping, relocating, and even destroying the meaning of the original phenomenon”.

379 Maribeth Clark, 'The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris', *Journal of Musicology* XIX 2002 No. 3, p. 503: 'audiences for lyric and choreographic works in Paris – comic and serious, Italian and French – potentially experienced them as dance, reshaping, relocating, and even destroying the meaning of the original phenomenon.'

pour gagner la popularité : s'ils ne frappent pas directement notre sens auditif, ils traversent nos jambes pour arriver à l'oreille"³⁸⁰.

Podobną strategią promocji swojego dzieła realizuje także Żeleński. Stara się spopularyzować *Goplana*, publikując jej wybrane, utrzymane w tanecznych rytmach numery (wyjątek stanowi jedynie liryczny *Romans Kirkora*): mazurkę z piosenką Grabca, arię Goplany utrzymaną w rytmie walca, kujawiakowe *Intermezzo*, walc pochodzący z muzyki baletowej trzeciego aktu, a nawet *Potpourri*, złożone z najważniejszych ustępów opery, posiadających przeważnie rytmikę taneczną.

GOPLANA W DRUKU I W RĘKOPIŚCIACH

LIBRETTO

RĘKOPISY Z ARCHIWUM LUDOMIŁA GERMANA
(1885–1889)

W zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu znajduje się archiwum Ludomiła Germana, w skład którego wchodzi między innymi rękopisy odnoszące się do libretta opery *Goplana*, oznaczone zbiorczą sygnaturą 6390/II. Obejmują one następujące materiały:

1. czystopis wstępnej wersji libretta przepisany przez syna Ludomiła Germana, Adolfa (który na podstawie cytowanego listu Żeleńskiego³⁸¹ należy w przybliżeniu datować na lata 1888–1889)³⁸²,
2. znacznie wcześniejszy, ramowy plan libretta sporządzony przez Ludomiła Germana na początku współpracy z kompozytorem, to jest około 1885 roku³⁸³,

380 „Le Ménestrel” z dn. 23 III 1834: „[...] większa część paryskiej publiczności prawie zawsze tańczy operę, nim ją jeszcze usłyszy w teatrze. Dzieła naszych kompozytorów mają zatem dwie drogi do osiągnięcia popularności: jeśli nie trafiają do naszego zmysłu słuchu bezpośrednio, starają się do niego dotrzeć poprzez nasze nogi”. Cyt. za: Clark, *The Quadrille*, s. 503, przyp. 2.

381 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 15 listopada 1889 r., PL-WRzno 6414/I.

382 Wszystkie strony rękopisów oznaczonych sygn. 6390/II są wtórnie paginowane, czystopis libretta z 1889 r. obejmuje s. 1–94.

383 Jw., s. 95–96 (luźna karta). Jak wspomniałem wcześniej, odnaleziona przeze mnie wzmianka prasowa pozwala w przybliżeniu datować moment rozpoczęcia współpracy między kompozytorem a librecistą na lato 1885 roku. Zob. „Kurier Lwowski” 1885 nr 231 (22 VIII), dodatek, s. 5–6.

pour gagner la popularité : s'ils ne frappent pas directement notre sens auditif, ils traversent nos jambes pour arriver à l'oreille."³⁸⁰

A similar promotional strategy is adopted by Żeleński. In his attempts to popularize *Goplana*, he publishes selected pieces having a dancing rhythm (with the sole exception of the lyrical 'Kirkor's Romance'): the song of Grabiec with a mazurka rhythm, Goplana's aria in a waltz rhythm, the kujawiak-like *Intermezzo*, the waltz from the dance music in Act Three, and even a *Potpourri*, comprising the key passages of the opera, most of which follow the rhythmic patterns of a dance.

GOPLANA IN PRINT AND IN MANUSCRIPTS

THE LIBRETTO

MANUSCRIPTS FROM LUDOMIŁ GERMAN'S ARCHIVE
(1885–1889)

The collections of the Zakład Narodowy im. Ossolińskich (National Ossoliński Institute) in Wrocław preserve Ludomił German's archive, encompassing – among other things – manuscripts related to the libretto of the opera *Goplana*, with the collective shelf number 6390/II. The manuscripts include:

1. the final draft of the preliminary version of the libretto copied by Ludomił German's son, Adolf (based on Żeleński's quoted letter,³⁸¹ the draft should be dated approximately 1888–1889),³⁸²
2. a much earlier framework of the libretto, written by Ludomił German at the beginning of his collaboration with the composer, i.e. around 1885,³⁸³

380 *Le Ménestrel* of 23 March 1834: '... Most of the Parisian public almost always dance an opera before they see it. The works of our composers have two outlets to gauge their popularity: If they fail to strike our auditory sense directly, they will travel through our legs to arrive at our ear.' Quoted after Clark, *The Quadrille*, p. 503, footnote 2.

381 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 15 November 1889, PL-WRzno 6414/I.

382 All the pages of the manuscripts with the shelf no. 6390/II have a subsequent pagination, the final draft of the libretto from 1889 covers pp. 1–94.

383 See above, pp. 95–96 (a loose sheet). As I have already mentioned above, the reference in the press I discovered allows for the approximate dating of the beginning of collaboration between the composer and the librettist on the summer of 1885. See *Kurier Lwowski* 1885 No. 231 (22 August), the supplement, pp. 5–6.

3. plik luźnych kartek – brudnopisów noszących ślady korekt, poprawek i skreśleń, z tekstem różnych scen libretta pisanym dwoma różnymi charakterami pisma (prawdopodobnie przez Ludomiła Germana i Władysława Żeleńskiego)³⁸⁴, które sporządzono zapewne w latach 1885–1888 (to jest po nawiązaniu współpracy, ale przed stworzeniem przez Adolfa Germana czystopisu pierwotnej wersji libretta).

Jak zatem przebiegało tworzenie opery? W 1885 roku, na podstawie dramatu Słowackiego, German przygotowuje najpierw wstępny projekt libretta³⁸⁵. Z pewnością już wtedy wiele szczegółów z kompozytorem uzgadnia. Jest to jednak dopiero początek długiej i wytężonej pracy. Projekt ten warto tutaj przytoczyć, już choćby z tego powodu, że daje nam wyobrażenie o koncepcji dzieła w jego najpierwotniejszym kształcie (umieściliśmy go w Aneksie 1).

Powstające na podstawie tego schematu kolejne sceny libretta pisał German stopniowo na luźnych kartkach (które – jak wspomniano – zachowały się w tym samym zbiorze rękopisów)³⁸⁶, przekazując je sukcesywnie Żeleńskiemu, który najprawdopodobniej własnoręcznie nanosił swoje propozycje poprawek, niekiedy przepisywał na nowo większe fragmenty. Całość brudnopisu po uzgodnionych zmianach i korektach, która około 1889 roku została przepisana do zeszytu przez syna librecisty³⁸⁷, już podczas pobieżnego porównania z założeniami planu pierwotnego ujawnia istotne różnice. Mamy tu jeszcze ciągle cztery, nie zaś trzy akty, występuje też wyeliminowana w późniejszym czasie postać Pustelnika-Popieła (dla którego w operze przewidywano głos basowy), ale nie ma już wprowadzającego polityczne aluzje i treści historiozoficzne wątku świętej korony Lecha (nawet Grabiec pojawia się na zamku Kirkora nie w koronie, a „w fantastycznej mitrze na głowie”³⁸⁸). Tytuł utworu jest również zmieniony, tak jak chciał tego Żeleński, „z *Balladyny* na *Goplana*”. Sądzić zatem wypada, że jest to wersja uwzględniająca już sugestie kompozytora zawarte we wspomnianym pierwszym liście kierowanym do Germana (a więc zredagowana po 15 listopada 1889 roku), pozbawiona ukrytych elementów

3. a file of loose sheets with drafts carrying traces of corrections, amendments and deletions, containing the text of various scenes from the libretto written in two different hands (probably by Ludomił German and Władysław Żeleński),³⁸⁴ created probably in the years 1885–1888 (i.e. after the beginning of the collaboration, but before the final draft of the original version of the libretto was copied by Adolf German).

What were the stages of writing the opera then? In 1885, German prepares a preliminary project of the libretto first, using Słowacki's play as the model.³⁸⁵ It is certain that many details have already been agreed with the composer at this early stage. However, this is only the beginning of long and strenuous work. At this point, it is worthwhile to quote the project as it provides an insight into the idea of the work at the earliest stage of its existence (see Appendix 1).

The consecutive scenes of the libretto were written by German one by one on loose sheets of paper (which, as has already been mentioned, have been preserved in the same collection of manuscripts).³⁸⁶ The sheets were subsequently forwarded to Żeleński, who most probably annotated them with his proposed amendments, sometimes rewriting entire passages completely. Even a cursory examination of the entire draft incorporating the changes and corrections agreed upon by the composer and the librettist, copied to a notebook by the librettist's son³⁸⁷ around 1889, reveals significant differences from the original assumptions. At this stage, there are still four acts instead of three, the characters include Hermit/King Popiel eliminated later (originally intended as the bass part), but the motif of the Holy Crown of Lech, introducing political allusions and historiosophical content, has already been eliminated (even Grabiec appears at Kirkor's castle without a crown, wearing a 'fantastic mitre on his head'³⁸⁸). The title of the work has also been changed 'from *Balladyna* to *Goplana*' in accordance with Żeleński's wish. It should therefore be concluded that the version in the draft complies with the composer's suggestions included in his first letter to German (which means the draft was written after 15 November 1889), deprived of the implicit

384 Brudnopisy znajdują się na s. 97–194 rękopisu PL-WRzno 6390/II.

385 Stosunek opracowanego przez Germana libretta do dramatu Słowackiego obszernie omawia Anna Wypych-Gawrońska (*Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005, s. 83–100).

386 [Brudnopis libretta *Goplany*], rękopis złożony z luźnych kart (autografy Ludomiła Germana i Władysława Żeleńskiego?), PL-WRzno 6390/II, s. 97–194.

387 *Goplana/opera romantyczna/ w czterech aktach/ Władysława Żeleńskiego/ Słowa L[udomił] G[erman]*, rękopis Adolfa Germana z 1889 r., PL-WRzno 6390/II, s. 1–94.

388 Jw., s. 64.

384 The rough drafts are on PL-WRzno 6390/II, pp. 97–194.

385 For an exhaustive discussion of the relation between Słowacki's play and German's libretto see Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku* [Literature in opera: music drama adaptations of literature in Poland before 1918], Częstochowa 2005, pp. 83–100.

386 [A rough draft of the libretto of *Goplana*], a manuscript consisting of loose sheets (Ludomił German's and Władysław Żeleński's autographs?), PL-WRzno 6390/II, pp. 97–194.

387 *Goplana/opera romantyczna/ w czterech aktach/ Władysława Żeleńskiego/ Słowa L[udomił] G[erman]* [*Goplana/a romantic opera/ in four acts/ by Władysław Żeleński/ text by L[udomił] G[erman]*], Adolf German's manuscript from 1889, PL-WRzno 6390/II, pp. 1–94.

388 See above, p. 64.

patriotycznych; dokładnie taka, jaką mogłaby ewentualnie zaakceptować restrykcyjna warszawska cenzura. Strukturę tego „czystopisu” staraliśmy się zilustrować za pomocą poglądowej tabeli (zamieszczonej w Aneksie 2).

Chociaż libretto w tej postaci odpowiadało zaleceniom carskich urzędników nadzorujących widowiska, ulegało później dalszym jeszcze przekształceniom i w wersji prapremierowej z 1896 roku znacznie się różniło. Tekst został w poważnym stopniu zredukowany (wykreślone w późniejszym czasie sceny i wątki fabularne w zamieszczonych w dwu pierwszych aneksach tabelach umieściliśmy na szarym tle). Jakże były przyczyny dalszych ingerencji twórców opery w jej współczynnik literacki? Zadecydowało o tym zapewne kilka powodów, z których najbardziej może oczywistym wydaje się troska o uniknięcie dłużyzn, stanowiących najczęściej bodaj wskazywany przez krytykę mankament pierwszej opery Żeleńskiego. Towarzyszyło temu także dążenie do uzyskania wartkiego przebiegu akcji scenicznej – dramaturgii *Konrada Wallenroda* wytykano przecież „brak życia”, statykę. Uznano między innymi, że chóry w pierwszej operze Żeleńskiego miały charakter oratoryjny, koncertowy, zupełnie nieoperowy, libretto *Wallenroda* nazywano nawet „uscenizowanym poematem”. Jakkolwiek recenzenckie zarzuty sprawiały kompozytorowi dużą przykrość, podchodził do nich jednak racjonalnie i starał się wyciągać wnioski na przyszłość. W sprawach literackich wsparciem służyła mu z pewnością żona, a może i goszczący w ich salonie literaci³⁸⁹, którzy byli w stanie wychwycić mielizny tekstu i doprowadzić do ich wyeliminowania. A że w wersji z roku 1889 miejsca słabe istniały, nie ulega żadnej wątpliwości. Weźmy na przykład otwierającą akt trzeci scenę pożegnania Balladyny z Kirkorem. Autor libretta chce w tym miejscu urozmaicić wiersz poprzez naprzemienne wprowadzanie rymów żeńskich i męskich, pragnie przy tym utrzymać się w stylu wysokim. Mimo to – w sposób niezamierzony – uzyskuje efekt komiczny:

„RYCERZE

Od małżonki urodziwej
Młody wodzu ruszaj w dal!
Po pieszczocie słodkiej, tkliwej
Okuj łono w twardą stal!

KOSTRYN (do siebie)

Już za wiele tej pieszczoty!
(wołając)
wodzu zbrojny czeka huf!

patriotic overtones; this was exactly a version that the restrictive censorship in Warsaw could accept. An attempt has been made to present the structure of this 'final draft' in the form of a table (see Appendix 2).

Although this variant of the libretto complied with the restrictions of tsarist officials responsible for monitoring theatrical performances, its transformations did not end at this point and the version used for the 1896 première was significantly different. The text has been greatly reduced (in the tables presented in Appendixes 1 and 2, scenes and themes of the plot that were removed later are marked with grey background). What were the reasons for the authors' further interference in the literary component of the opera? They were probably manifold, but the most obvious seems to be the desire to eliminate tedious passages, which were the most heavily criticized drawback of Żeleński's first opera. Furthermore, the authors wanted the events to progress swiftly on the stage – after all, the dramatic plot of *Konrad Wallenrod* was accused of being 'lifeless' and static. Among other accusations, the choruses in Żeleński's first opera were described as oratorio- or concert-like and absolutely unoperatic in style, while *Wallenrod's* libretto was even labelled as a 'poem in scenes'. Although the reviewers' disapproval was a cause of considerable distress for Żeleński, his response to it was rational and he tried to draw conclusions for the future. In matters pertaining to literature, he could certainly count on the support of his wife, and possibly also of the literati visiting their salon,³⁸⁹ who had the competence to pick out and eliminate the shallow or uninspiring passages. And the presence of such passages in the 1889 version is beyond question. A case in point is the opening scene of Act Three, in which Balladyna is taking farewell of Kirkor. In this passage, the author wants to introduce variety to the poem with the alternate use of feminine and masculine rhymes, while at the same time maintaining the elevated style. By doing so, he unintentionally creates a comic effect:

THE KNIGHTS

Off you go, young dashing leader
Leave your pretty wife behind!
From your sweet embraces free her
Your bold chest with armour bind!

KOSTRYN (to himself)

Enough of caresses blissful!
(shouting)
Lead your men along the track!

389 O spotkaniach literacko-muzycznych w willi Żeleńskich przy ulicy św. Sebastiana wspominał Ferdynand Hoesick (tenże, op. cit., t. 1, s. 430–431). Zob. również Winklowska, op. cit., s. 181–183.

389 The meetings of literary and music circles in the Żeleńskis' villa in Św. Sebastiana Street were mentioned by Ferdynand Hoesick (idem, op. cit., vol. 1, pp. 430–431). See also Winklowska, op. cit., pp. 181–183.

WDOWA

Nie przynaglaj Panie złoty!
Kto wie, kiedy wróci znów.

RYCERZE

Z lasów wyszły zbrojów roje,
Nasze złości w ognjach płoną,
Wiedź nas panie, wiedź na boje –
Już się rozstań z młodą żoną”³⁹⁰.

Nie za bardzo także udało się Germanowi postać Pustelnika. Raziała swoim ostentacyjnym dydaktyzmem, sprawiała, że zamierzona „opera fantastyczna” zyskiwała zbyt wiele cech moralitetu. Poza tym Pustelnik gubił momentami swój patos i stawał się figurą nieco groteskową. Wystarczy przytoczyć kilka zwrotek przewidzianej dla niego ballady, która z wyprzedzeniem wprowadza wątek zbrodni mającej nastąpić dopiero dwie sceny dalej:

„PUSTELNIK (układa w koszu zebrane zioła)
Z dala od ludzi w tym odwiecznym borze
Samotnie pędzę mych ostatek dni,
Za moje grzechy cierpię tu w pokorze
I tłumię smutek, co w mej duszy tkwi.

Na ludzką boleść leki mam i zioła,
Strapionej duszy ulgę niosę rad,
Strudzonym znojny pot ocieram z czoła
I spokój niosę do wieśniaczych chat.

Tylko gdy serce krwawa zbrodnia splami,
Gdy w nim osiedzie namiętności brud,
Duszę oślepi i rozum omami
Bezwładne zioła i daremny trud.

Choć zbrodnia jasne czoło ma dla ludzi,
Chociaż nikt tajnych nie dopatrzy dróg,
W sercu okrutny mściciel się obudzi –
A karę srogą wymierzy sam Bóg!”³⁹¹.

Jakkolwiek każde libretto ulega pewnym metamorfozom pod wpływem zmian koncepcji muzycznego opracowania zachodzących w trakcie procesu twórczego, w przypadku *Goplany* zachowane dokumenty zdają się poświadczać jedynie kilka faz sukcesywnego redagowania tekstu metodą redukcijną. Wiązało się to nie tyle z dodawaniem nowych ustępów czy z radykalnym wygładzaniem stylu (większość wierszy tekstu „prapremierowego” odnajdujemy już w rękopisie z 1889 roku), ile z usuwaniem zbędnych scen i linii.

WIDOW

Do not rush their farewell wistful!
Who knows when we'll see him back.

THE KNIGHTS

Hordes of villains are out prowling,
Our anger's burning fiercely,
Sir, it's time to leave your darling
Take the helm and move on quickly.³⁹⁰

Another unsuccessful part of German's libretto was the character of the Hermit. With his off-putting preaching, a work intended as a 'fantasy opera' gained too many characteristics of a morality play. Besides, at some points the Hermit would lose his typical pomposity and become a slightly grotesque figure. A sufficient example are several stanzas from his ballad, anticipating the theme of murder that will not take place until two scenes later:

HERMIT (putting herbs in his basket)
Far from the busy crowd, in an ancient forest
In loneliness I spend my final days
For my old sins I humbly seek atonement
To shake off sadness that upon me preys.

The sufferers' pain I ease with herbs and medicine
and gladly help to heal tormented souls
I wipe the sweat that drips down foreheads busy
And bring some peace to poor villagers' homes.

Only when with bloody crime the heart is blemished
And with the filth of bloody passion soiled
When the soul is blinded and the reason weary
Useless are my herbs and in vain my toil.

Pure is the felon's face to the beholder
Who cannot see through secrets deep and dark
But in the heart revenge begins to smoulder –
And God himself strikes down with vengeance hard!³⁹¹

Although it is inevitable that a libretto undergoes certain modifications as the concept of music arrangement changes during the creative process, in the case of *Goplana* the preserved documents seem to provide evidence of only several subsequent stages of editorial work, consisting mainly in reductions. Most modifications did not involve adding new passages or polishing the style off radically (most lines of the libretto used for the première are already found in the 1889 manuscript), but rather in removing redundant scenes and lines.

³⁹⁰ Akt III, scena 2 (*Goplana...*, rękopis Adolfa Germana z 1889 r., op. cit., s. 53–54).

³⁹¹ Akt II, scena I, (*Goplana...*, rękopis Adolfa Germana z 1889 r., WRzno 6390/II, s. 29–30).

³⁹⁰ Act III, scene 2 (*Goplana...*, Adolf German's manuscript of 1889, op. cit., pp. 53–54).

³⁹¹ Act II, scene I, (*Goplana...*, Adolf German's manuscript of 1889, PL-WRzno 6390/II, pp. 29–30).

WARIANTY LIBRETTA (1896–1899)

Dysponujemy dzisiaj kilkoma (nie licząc tekstu podpisanego w wyciągu fortepianowym i partyturze), nie do końca identycznymi wariantami libretta. Różnice między nimi nie są zbyt duże i posiadają z reguły charakter ingerencji redakcyjno-korektorskich (polegających przeważnie na użyciu w niektórych wersach i w didaskaliach innych, pojedynczych wyrazów albo na zastosowaniu ich odmiennego szyku) lub reżyserskich (zmianom ulegał podział na sceny i obrazy).

1. Najwięcej odrębności od późniejszych wydań wykazuje rękopiśmienna kopia będąca egzemplarzem ocenzonego we Lwowie przed krakowską prapremierą utworu, zawierająca wpis cenzorski z 12 maja 1896 roku³⁹². W kwintecie pierwszego aktu brakuje tutaj kwestii Wdowy (jest to zatem kwartet), w innych miejscach nie ma także pojedynczych wersów w partiach: Aliny (rozmowa z Balladyną), Balladyny i Wdowy (ich duet w ostatnim akcie) oraz kilku linijek kwestii chóru, Kirkora i Balladyny w finałowej scenie sądu. Znacznie bardziej zastanawiający jest fakt, że w popisowych ustępach solowych Grabca (piosenka *Tam pod lasem, hej pod borem*) i Kirkora (romans *Za jaskółeczką ciągną moje oczy*) w partyturze i egzemplarzach drukowanych posiadających formę zwrotkową, nawiązującą do tradycji francuskich (*couplets, romance*), pominięto dłuższe fragmenty tekstu.

W pierwszym przypadku wpisane zostały słowa jedynie inicjalnej strofy (dwanaście wersów zamiast dwudziestu czterech – brakuje drugiej zwrotki), w drugim zaś wypadł cały ustęp środkowy (zamiast szesnastu wersów jest tylko osiem – cztery początkowe i cztery kończące romans). Można oczywiście założyć, że było to zwykłe niedopatrzenie kopisty, gdyby nie fakt, że kształt wskazanych ustępów solowych okazuje się zgodny ze wspomnianą wcześniej wersją z 1889 roku zachowaną w archiwum Germana. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można zatem przypuścić, że rozbudowanie tych numerów – przeznaczonych bądź co bądź na głosy tenorowe (w odróżnieniu od śpiewającego tenorem lirycznym Kirkora, Grabiec określony został w lwowskim rękopisie jako „tenor buffo”) – i poszerzenie ich o kolejne zwrotki nastąpiło dopiero w trakcie ostatecznego redagowania partytury, kiedy kompozytor zdecydował się sięgnąć w tych ustępach po galijskie formy kupletów i romansu.

392 *Goplana. Opera romantyczna w 3 aktach /:4 obrazach:/, słowa L. Germana, muzyka Władysława Żeleńskiego* (PL-Ka-BTLw 1462; rękopiśmienny odpis obejmujący 50 kart). Na karcie 47v znajduje się adnotacja opatrzona pieczęcią C.K. Dyrekcji Policji: „L: 13989. Wysokie Prezydyum c.k. Namiestnictwa reskryptem z dnia 8 maja 1896. l: 4469/pr. udzieliło Dyrekcji teatru hr. Skarbka pozwolenia na przedstawienie opery romantycznej w 3. aktach L. Germana pod tyt[ułem] „*Goplana*”. Lwów dnia 120 maja 1896.” [pieczęć i podpis: „Kwiatkowski”].

VARIANTS OF THE LIBRETTO (1896–1899)

At present, there are several variants of the libretto that are not exactly identical (the text subtitled in the piano-vocal score and in the orchestral score is ignored). The differences between the variants are minor and mostly result from interventions of the editor-proofreader (most modifications consist in replacing single words in some lines and stage directions or changing the word order) and of the director (affecting the division into scenes and tableaux).

1. The greatest number of departures from the versions published later is found in the manuscript copy submitted to censorship before the première of the opera in Cracow, containing a censor's note of 12 May 1896.³⁹² The part of the Widow is missing from the quintet of the first act (which thus becomes a quartet), whereas in other places single lines are missing from the parts of: Alina (in her exchange with Balladyna), Balladyna and Widow (the duo in the final act), and several lines sung by the chorus, Kirkor and Balladyna in the final judgement scene. Much more puzzling is the omission of longer fragments of text from the spectacular solo entries of Grabiec (the song 'Tam pod lasem, hej pod borem' [Hey, at the forest]) and Kirkor (the romance 'Za jaskółeczką ciągną moje oczy' [My eyes are following a swallow]), which in the score and in the printed copies have a stanzaic form, inspired by French models (*couplets, romance*).

In the first case, only the text of the opening stanza is included (there are 12 lines instead of 24, the second stanza is missing), while in the second the middle passage is omitted (instead of 16, there are only eight lines – the four opening and the four final ones). The omissions could be attributed to a mere oversight, were it not for the fact that the form of the discussed solo passages is consistent with the above-mentioned version from 1889 preserved in German's archive. There is a high degree of probability that expanding the pieces, which were after all intended as tenor parts (in contrast to Kirkor's lyric tenor, the part of Grabiec is described in the Lwów manuscript as a 'tenor buffo'), and adding stanzas had not occurred before the final stage of editing the score, when the composer decided to use the Gallic forms: the couplet and the romance.

392 *Goplana. Opera romantyczna w 3 aktach /:4 obrazach:/, słowa L. Germana, muzyka Władysława Żeleńskiego* [Goplana. A romantic opera in 3 acts/:4 scenes:/, text by L. German, music by Władysław Żeleński] (PL-KA-BTLw 1462; a MS consisting of 50 folios). In fol. 47v, we find an annotation with the seal of the Imperial-Royal Police: 'L: 13989. The Honourable Committee of the Imperial-Royal Representation in a rescript of 8 May 1896. l: 4469/pr. has granted the Management of Count Skarbek's theatre permission to present a romantic opera in 3 acts by L. German, titled *Goplana*. Lwów, 12 May 1896.' [the seal and signature: 'Kwiatkowski'].

Przyjęcie takiego założenia każe się z kolei domyślać, że egzemplarz cenzorski został przepisany z innego, niezachowanego rękopiśmiennego przekazu sporządzonego przed rokiem 1894. Należy także zauważyć, że pomimo majowej daty wpisu w lwowskim egzemplarzu cenzorskim, rejestrującym dawniejsze opracowania tekstu solowych ustępów Grabca i Kirkora, wersje nowsze, poszerzone funkcjonowały w obiegu wydawniczym co najmniej od początku 1896 roku. Opublikowane w lutym w Warszawie jako dodatek do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” (a ocenzone wcześniej, 17 stycznia), *Piosenka Grabca* i *Romans Kirkora* na głos z fortepianem opatrzone zostały tekstem pełnym, zgodnym z wersją ostateczną³⁹³.

2. Libretto publikowane było trzykrotnie przez lwowską oficynę Jakubowski & Zadurawicz (później K.S. Jakubowski). Po raz pierwszy w roku 1896³⁹⁴, prawdopodobnie niedługo przed krakowską prapremierą, o czym świadczy wzmianka znajdująca się w liście Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 6 lipca 1896 roku:

„O libretto dopominają się wszyscy. Raczy Pan zadysponować, by nam przysłano egzemplarze, o czym pisałam do Stasia”³⁹⁵.

Dopiero pod koniec października informacja o wydaniu pierwodruku libretta trafia na łamy czasopism austriackich odnotowujących nowości rynku księgarskiego³⁹⁶. Ten pierwszy nakład jesienią był już na wyczerpaniu. Na początku listopada Żeleńska pisała do Germana:

„Prosimy o natychmiastowe wyprawienie kilku librett z *Goplany*; potrzebujemy ich pilno. Już raz sprowadziliśmy, ale za mało, a w Krakowie wyczerpnięty zapas”³⁹⁷.

In turn, this assumption invites speculation that the censors' copy had been copied from another manuscript source that has not survived, written before 1894. Also, it should be noticed that although the annotation left by the censorship in their copy (containing earlier arrangements of the solo entries sung by Grabiec and Kirkor) was made in May, the more recent, extended versions functioned in the publishing market at least from 1896. Published in Warsaw in February as a supplement to *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* (and released by the censorship earlier on 17 January), *Piosenka Grabca* [The Song of Grabiec] and *Romans Kirkora* [Kirkor's Romance] for solo voice with piano accompaniment appeared with the full version of the text, consistent with the final version of the libretto.³⁹³

2. The libretto was printed three times by the Lwów publisher Jakubowski & Zadurawicz (later renamed to K.S. Jakubowski). The first publication took place in 1896,³⁹⁴ probably not long before the Cracow premiere, which is revealed by a reference in Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 6 July 1896:

"Everybody insists on seeing the libretto. Would you please have some copies sent to us? I have already written to Staś in this connection."³⁹⁵

It is not until the end of October that the information about the first printing of the libretto appears in Austrian periodicals announcing new products in the book market.³⁹⁶ In the autumn, the edition was already running out. At the beginning of November, Żeleńska was sending another request to German:

"Please have a few copies of the libretto of *Goplana* sent to us immediately; we need them urgently. We have already imported them once, but the batch was too small, and no copies are left in Cracow."³⁹⁷

393 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896 nr 8/647 (22 II, cenz. 5 (17) I 1896 r.): *Goplana*, opera Władysława Żeleńskiego. *Piosenka Grabca*, *Romans Kirkora*, Warszawa–Lwów–Kraków [1896]: Echo Muzyczne–Aleksander Rajchman – Jakubowicz [!] i Zadurawicz – S.A. Krzyżanowski.

394 *GOPLANA / opera romantyczna w 3 aktach (5 obrazach) / SŁOWA / LUDOMIŁA GERMANA / MUZYKA / Władysława Żeleńskiego. / LWÓW: / Jakubowski & Zadurawicz. / 1896* (Drukarnia „Dziennika Polskiego”, Lwów). Druk obejmuje 62 s.

395 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 6 lipca 1896 r., op. cit. „Staś” – najstarszy syn, Stanisław Gabriel Żeleński.

396 Zob. „Oesterreichisch-ungarische Buchhändler-Correspondenz” 1896 nr 43 (24 X), s. 6.

397 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 8 listopada 1896 r., op. cit.

393 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1896 No. 8/647 (22 February, cenz. 5 (17) January 1896): 'Goplana, opera Władysława Żeleńskiego. Piosenka Grabca, Romans Kirkora' [*Goplana*, an opera by Władysław Żeleński. 'The Song of Grabiec', 'Kirkor's Romance'], Warszawa–Lwów–Kraków [1896]: Echo Muzyczne–Aleksander Rajchman – Jakubowicz [!] and Zadurawicz – S.A. Krzyżanowski.

394 *GOPLANA / opera romantyczna w 3 aktach (5 obrazach) / SŁOWA / LUDOMIŁA GERMANA / MUZYKA / Władysława Żeleńskiego. / LWÓW: / Jakubowski & Zadurawicz. / 1896* [*GOPLANA*] a romantic opera in 3 acts (5 tableaux) / TEXT BY / LUDOMIŁ GERMAN / MUSIC BY / Władysław Żeleński. / LWÓW: / Jakubowski & Zadurawicz. / 1896] (Printery of the daily newspaper *Dziennik Polski*, Lwów). The print consists of 62 pages.

395 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 6 July 1896, op. cit. The person referred to as 'Staś' is Żeleńska's eldest son, Stanisław Gabriel Żeleński.

396 See *Oesterreichisch-ungarische Buchhändler-Correspondenz* 1896 No. 43 (24 October), p. 6.

397 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 8 November 1896, op. cit.

3. Po raz drugi libretto drukowano na przełomie roku 1896 i 1897, tak by egzemplarze były dostępne w okolicach lwowskiej premiery³⁹⁸. W wydaniu tym stwierdzamy wspomniane, drobne korekty, które kompozytor postanowił wprowadzić zaraz po przedstawieniach krakowskich. Od razu pragnął spotkać się z librecistą w celu uzgodnienia zmian, o czym Wanda Żeleńska informowała Germana już w liście z 12 sierpnia 1896 roku:

„Mój mąż zapytuje j a k d ł u g o z a b a w i c i e w Z a k o p a n e m? Przychodzi mu niekiedy ochota wpaść tam na dni kilka, dla porozumienia się z Panem i co do libretta i co do dalszych dróg opery”³⁹⁹.

Do tematu powracała ponownie w liście z listopada:

„Mąż mój kazał prosić Pana, by przed widzeniem się z nim nie kazał drukować libretta, bo zachodzi tam potrzeba zmian wielu i jest nad czym zastanowić się wspólnie! Niektóre rzeczy formalnie niemożliwe, a za radą łatwo będzie złe usunąć i poprawić”⁴⁰⁰.

4. Pełnych wydań warszawskich tekstu nigdy nie było, ale należy odnotować, że w roku 1898 libretto miało swój następny dodruk we Lwowie⁴⁰¹. Dowodzi to wyczerpania drugiego nakładu i dużego zapotrzebowania na kolejne egzemplarze tekstu (zainteresowane mogły być nie tylko instytucje operowe rozważające możliwość wprowadzenia dzieła na scenę, ale także redakcje prasowe czy melomani z wyższych sfer). Nie oznacza to wszakże, że w roku 1898 w Teatrze Wielkim rozpowszechniane było lwowskie wydanie (na to musiałaby być oficjalna zgoda warszawskiej cenzury poświadczona stosowną adnotacją w egzemplarzach). Kompozytor mógł je jednak kolportować prywatnie, wykorzystując swoje kontakty.

3. The libretto was printed for the second time at the turn of 1896 and 1897, so that the copies were available around the time of the Lwów premiere.³⁹⁸ In this edition we find the afore-mentioned minor corrections, which the composer decided to make shortly after the performances in Cracow. He wanted to meet the librettist immediately in order to discuss the changes with him, about which Wanda Żeleńska informed German early in a letter of 12 August 1896:

"My husband would like to know h o w l o n g y o u a r e s t a y i n g i n Z a k o p a n e? Sometimes he feels an urge to go there for several days to meet with you to discuss the libretto and how to proceed."³⁹⁹

She returned to the subject in a letter written in November:

My husband has told me to ask you not to have the libretto printed before meeting him, because a lot of changes are necessary and there are a number of things to consider together! The form of some passages is unacceptable, and with your assistance it will be easy to remove and correct the bad bits.⁴⁰⁰

4. The full version of the text was never published in Warsaw, but it should be noted that in 1898 the libretto was reprinted again in Lwów.⁴⁰¹ It proves that the second edition had run out and there was a great demand for more copies (not only from operatic establishments considering whether to bring opera to stage, but also from the newspaper editors and music lovers from the upper classes). It does not necessarily imply, however, that copies printed in Lwów were distributed at the Teatr Wielki in 1898 (as this would have required a permission granted by the censorship, confirmed by a suitable annotation reproduced in each copy). However, it is possible that the composers distributed the copies privately, taking advantage of his circle of connections.

398 *GOPLANA / opera romantyczna w 3 aktach (5 obrazach). / SŁOWA / LUDOMIŁA GERMANA. / MUZYKA WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO. / LWÓW. / JAKUBOWSKI & ZADUROWICZ. / 1897. (Z Drukarni Ludowej we Lwowie). Druk obejmuje 66 s.*

399 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 12 lipca 1896 r., PL-WRzno 6414/I (podkr. WŻ).

400 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana, „środa” [18 listopada 1896 r.], op. cit. (podkr. WŻ).

401 *GOPLANA / Opera romantyczna w 3 aktach (5 obrazach). / SŁOWA / LUDOMIŁA GERMANA. / MUZYKA WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO. / LWÓW. / NAKŁAD K.S. JAKUBOWSKIEGO. / 1898. (Z drukarni i litografii Pillera i Sp.). Druk obejmuje 66 s. Jakkolwiek treść i łamanie tekstu są w tym wydaniu identyczne jak w druku z roku 1897, to publikacja została złożona zestawem czcionek o innym kroju (co mogło być spowodowane zmianą drukarni).*

398 *GOPLANA / opera romantyczna w 3 aktach (5 obrazach). / SŁOWA / LUDOMIŁA GERMANA. / MUZYKA WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO. / LWÓW. / JAKUBOWSKI & ZADUROWICZ. / 1897. [GOPLANA / a romantic opera in 3 acts (5 tableaux) / TEXT BY / LUDOMIŁ GERMAN / MUSIC BY / Władysław Żeleński. / LWÓW. / JAKUBOWSKI & ZADUROWICZ. / 1897] (From the People' Printery in Lwów). The print consists of 66 pages.*

399 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 12 July 1896, PL-WRzno 6414/I (emphasis by WŻ).

400 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German, 'a Wednesday' [18 November 1896] (dating established by GZ on the basis of content), op. cit. (emphasis WŻ).

401 *GOPLANA / Opera romantyczna w 3 aktach (5 obrazach). / SŁOWA / LUDOMIŁA GERMANA. / MUZYKA WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO. / LWÓW. / NAKŁAD K.S. JAKUBOWSKIEGO. / 1898. [GOPLANA / A romantic opera in 3 acts (5 tableaux) / TEXT BY / LUDOMIŁ GERMAN / MUSIC BY / WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI. / LWÓW. / PRINTED BY K.S. JAKUBOWSKI. / 1898] (From the printery and lithographic workshop of Piller & Co.). The print consists of 66 pages. Although the content and typesetting are identical with those from 1897, a different set of fonts was used (which may have been caused by the change of the printing house).*

5. Warszawscy miłośnicy opery mieli natomiast możliwość nabycia streszczenia *Goplany* opublikowanego przez oficynę M. Arcta⁴⁰², które jednak w dniu premiery nie było jeszcze dostępne, o czym świadczy umieszczona na stronie tytułowej data jego ocenzonego, „20 stycznia 1898 roku”, wypadająca miesiąc po warszawskiej premierze (jeśli podano ją według kalendarza juliańskiego – czego nie można przecież wykluczyć – to moment wprowadzenia druku do sprzedaży należałoby przesunąć na okres po 1 lutego nowego stylu).

6. Tekst libretta doczekał się także tłumaczeń na języki obce. Na niemiecki przetłumaczył *Goplana* librecista. Pomysł wyszedł od Germana jesienią 1896 roku:

„Bardzo się mąż mój ucieszył projektem Pańskim wydrukowania *Goplany* po niemiecku” – pisała wówczas Wanda Żeleńska – „zwłaszcza jeżeli to prędko nastąpi i z Pańską korektą”⁴⁰³.

Na łamach prasy o przygotowanym przez Ludomiła Germana niemieckim przekładzie *Goplany* poinformowano już po premierze lwowskiej⁴⁰⁴. Został on zapewne w 1897 roku powielony w postaci odbitek litograficznych (podobnie jak stało się to wcześniej z dokonaniem przez Aleksandra Winklewskiego niemieckim tłumaczeniem libretta *Konrada Wallenroda*⁴⁰⁵), o zamiarze zamówienia stu odbitek wspomina bowiem kompozytor w korespondencji z Germanem⁴⁰⁶. Wanda Żeleńska zdradza ponadto plany dołączenia do wersji niemieckiej dodatkowych objaśnień mających za zadanie ułatwić cudzoziemcom zrozumienie treści opery:

„Czy Pan pamięta o radzie, jaką dawali ludzie, by do niem[ieckiego] libretta dać słówko objaśnienia dla Europy nie znającej na pamięć Słowackiego, jak my, by rzecz o ile możliwości uczynić jasną i prostą? Pamiętam także, żeśmy żalowali, że niespożytkowana książeczka z librettem, a raczej jej okładka, by spis dzieł męża wydrukować, jak to jest zwyczajem. Czy by to przedstawiało jakie trudności?”⁴⁰⁷.

5. However, the Warsaw opera-goers could purchase a summary of *Goplana* published by M. Arct,⁴⁰² but the edition was not available until after the day of the premiere; this fact is confirmed by the date of obtaining permission from the censorship visible on the title page: '20 January 1898', i.e. a month after the Warsaw premiere (if we assume that the date follows the Julian calendar, which cannot be excluded, the print was not available for purchase until after 1 February of the Gregorian calendar).

6. The text of the libretto was also translated into foreign languages. A German translation of *Goplana* was prepared by the librettist himself. German put the idea forward in the autumn of 1896:

"My husband was very happy when he heard about your idea to publish *Goplana* in German", wrote Wanda Żeleńska at the time, "especially if the translation is published soon and after your proofreading."⁴⁰³

The newspapers did not publish the news about the German translation of *Goplana* prepared by Ludomił German until after the Lwów premiere.⁴⁰⁴ We know that lithographed copies of the translation were probably produced in 1897 (as had happened before with Aleksander Winklewski's German translation of the libretto of *Konrad Wallenrod*⁴⁰⁵), because the composer mentions his intention to have one hundred copies made in his correspondence with German.⁴⁰⁶ Besides, Wanda Żeleńska reveals the plan to supplement the German version with explanations to help foreigners understand the content of the opera:

"Do you remember the advice we were given to add a word of explanation to the German libretto, to make the opera comprehensible to the European audiences who do not know Słowacki by heart like we do? I also remember wishing we had used the libretto booklet, or its cover in particular, to print a list of my husband's works according to custom. Would it present any difficulties?"⁴⁰⁷

402 *Goplana. Opera liryczna w 3-ch aktach. Słowa Ludomiła Germana, Muzyka Władysława Żeleńskiego*, Warszawa 1898 (Nakład i własność M. Arcta) (= „Podręcznik dla miłośników oper ułatwiający zrozumienie treści każdej opery”, nr 50, zebrał i ułożył M[aksymilian] Radziszewski).

403 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 8 listopada 1896 r., op. cit.

404 „Österreichische Musik- und Theaterzeitung” 1897 nr 12 (15 II), s. 12; „Kurier Lwowski” 1897 nr 51 (20 II), s. 6.

405 Egzemplarze zachowane m.in. w PL-Wn (*Konrad Wallenrod, Oper in 4 Aufzügen nach de Gedichte von Adam Mickiewicz, Text von Sieg[mund] Sarnecki und Lad[islaus] Noskowski, Musik von Ladislaus Żeleński* [odbitka litograficzna, s.d., s.l.]).

406 Zob. list Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 6 listopada 1896 r., op. cit.

407 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana, „środa” [18 listopada 1896 r.], op. cit.

402 *Goplana. Opera liryczna w 3-ch aktach. Słowa Ludomiła Germana, Muzyka Władysława Żeleńskiego* [*Goplana. A lyrical opera in three acts. Text by Ludomił German, Music by Władysław Żeleński*], Warszawa 1898 (Edition and property of M. Arct) (= 'A guide for opera lovers enabling them to understand the content of every opera', No. 50, collected and edited by M[aksymilian] Radziszewski).

403 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 8 November 1896, op. cit.

404 *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 1897 No. 12 (15 February), p. 12; *Kurier Lwowski* 1897 (20 February) No. 51, p. 6.

405 Copies are preserved e.g. in the PL-Wn (*Konrad Wallenrod, Oper in 4 Aufzügen nach de Gedichte von Adam Mickiewicz, Text von Sieg[mund] Sarnecki und Lad[islaus] Noskowski, Musik von Ladislaus Żeleński* [a lithographed copy, s.d., s.l.]).

406 See Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 6 November 1896, op. cit.

407 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German, 'a Wednesday' [18 November 1896], op. cit.

Mimo przeprowadzonych kwerend w wielu polskich i zagranicznych bibliotekach i archiwach nie udało nam się odnaleźć żadnego egzemplarza litograficznej nadbitki niemieckiego przekładu libretta *Goplana*. Tekst niemiecki został włączony – obok polskiego oryginału – do partytury i wyciągu, i w takiej postaci przetrwał.

7. W związku z niedoszłymi do skutku planami wprowadzenia *Goplana* na scenę praską powstał także czeski przekład libretta dokonany przez poetę Augustina Eugena Mužíka (1859–1925). Tekst libretta w języku czeskim został opublikowany w roku 1899⁴⁰⁸.

8. Wcześniejszymi przekazami czeskiego tłumaczenia są jego dwa odpisy teatralne zachowane w archiwum Národního Divadla w Pradze. Pierwszy z nich⁴⁰⁹ na stronie tytułowej zawiera dwie odręczne notatki oznaczające najprawdopodobniej moment wpływu egzemplarza do biura teatralnej dyrekcji (2 czerwca 1899)⁴¹⁰ i przekazania go do cenzury (9 czerwca 1899; ta druga data wpisana została najprawdopodobniej ręką Františka A. Šuberta, którego podpis widnieje obok). Ostatnia zapisana strona tego rękopisu (niepaginowana recto, następująca po paginowanej s. 118 verso) zawiera wpis cenzorski z datą 31 lipca 1899 roku dopuszczający dzieło Żeleńskiego do wystawienia na praskiej scenie⁴¹². Drugi rękopiśmienny egzemplarz czeskiego przekładu libretta *Goplana*, pisany dużo mniej starannie, pozbawiony jest ostatnich stron – tekst urywa się w trakcie śpiewu Chochlika (Šotek) w scenie drugiej trzeciego aktu w momencie, gdy zniecierpliwiona Balladyna przerywa mu słowami: „Jíž přestaň zpívat!”⁴¹³.

Despite archival research conducted in many libraries in Poland and abroad, we have not managed to find a surviving copy of the lithographed offprint of the German translation of the libretto of *Goplana*. The German text was incorporated – in addition to the Polish original – into the orchestral and the piano-vocal scores, and it was in this form that it has survived.

7. In connection with the unfulfilled plans to bring *Goplana* on stage in Prague, the libretto was translated into Czech by the poet Augustin Eugen Mužík (1859–1925). The Czech translation was published in 1899.⁴⁰⁸

8. The earliest sources containing the Czech translation are two theatrical copies preserved in the archives of the Národní Divadlo theatre in Prague. On the title page of the first copy,⁴⁰⁹ there are two handwritten annotations referring most probably to the day on which the copy was delivered to the office of the theatre management (2 June 1899)⁴¹⁰ and the day of forwarding it to the censors (9 June 1899⁴¹¹; the second date was most probably written by František A. Šubert whose signature is placed next to it). The last page of the manuscript covered with writing (an unpaginated recto following the paginated page 118 verso) contains a censor's note with the date 31 July 1899, giving the permission to perform Želeński's work on the Prague stage.⁴¹² In the second manuscript copy of the Czech translation of the libretto, in much less careful handwriting, the last pages are missing – the text is interrupted during the song of Chochlik (Šotek) in Scene II of Act Three at the moment when the impatient Balladyna interrupts him with the words: 'Jíž přestaň zpívat!' ('Enough of your singing!').⁴¹³



408 *Goplana: romantická opera o 3 jednáních, slova dle básně Julia Slovackého „Balladyna” od Ludomila Germana, z polštiny přeložil Aug.[ustin] Eug.[en] Mužík, hudbu složil Wladislav [!] Želeński, Praha [1899],* wyd. Alois Wiesner (w serii: „Wiesnerova Sbirka Libret”, nr 7). Libretto pojawiło się w sprzedaży jesienią 1899 r. Zob. „Národní listy” 1899 nr 327 (25 XI), s. 5.

409 *Goplana, / Romantická opera / o třech jednáních. / Slova podle básně Julia Slovackého / „Balladyna” od Ludomila Germana. / z polštiny přeložil Aug.[ustin] Eug.[en] Mužík. / Hudbu složil Wladyslaw Želeński [!]* [odpis rękopiśmienny, egzemplarz cenzorski] (CZ-Pnd, H 347 L2).

410 Ibidem: „Přijato ku provozování u Národním Divadle. / V Praze 2./6.99”.

411 Ibidem: „9/6 99.” Obok widnieją dwa podpisy: „F.A. Šubert”, drugi podpis nieczytelny oraz stara teatralna sygnatura egzemplarza: „Č. 285 d / 99”.

412 Ibidem: „Č. 285 d. / *Goplana*. / Povolují ku provozování na jevišti král. / z českého českého divadla v Praze. / V Praze, 31 července 1899. / Jménem I. Exc. pana c.k. místopředsedy / úřadující c.k. vládní rada” [pieczęć, podpis nieczytelny].

413 *Goplana, / Romantická opera / o 3 jednáních. / Slova podle básně Julia Slovackého / „Balladyna” od Ludomila Germana. / z polštiny přeložil Aug[ustin] Eug[en] Mužík. / Hudbu složil Wladyslaw Želeński [!]* [odpis rękopiśmienny, egzemplarz teatralny] (CZ-Pnd, H 347 L1). Na tylnej wyklejce dopisano ołówkiem uwagę, świadczącą o doko-
nanym przez archiwistę porównaniu tego libretta z egzemplarzem cenzorskim: „Do konce schází podle L2 16 stran”.

408 *Goplana: romantická opera o 3 jednáních, slova dle básně Julia Slovackého „Balladyna” od Ludomila Germana, z polštiny přeložil Aug.[ustin] Eug.[en] Mužík, hudbu složil Wladislav [!] Želeński, Praha [1899],* ed. Alois Wiesner (in the series: Wiesnerova Sbirka Libret, No. 7). The libretto was available for sale in the autumn of 1899. See *Národní listy* 1899 No. 327 (25 November), p. 5.

409 *Goplana, / Romantická opera / o třech jednáních. / Slova podle básně Julia Slovackého / „Balladyna” od Ludomila Germana. / z polštiny přeložil Aug.[ustin] Eug.[en] Mužík. / Hudbu složil Wladyslaw Želeński [!]* [MS, a copy for the censorship] (CZ-Pnd, H 347 L2).

410 Ibidem: „Přijato ku provozování u Národním Divadle. / V Praze 2./6.99.”

411 Ibidem: „9/6 99.” Next, we find two signatures: „F.A. Šubert”, another illegible signature and the old theatrical shelf number of the copy: „Č. 285 d / 99”.

412 Ibidem: „Č. 285 d. / *Goplana*. / Povolují ku provozování na jevišti král. / z českého českého divadla v Praze. / V Praze, 31 července 1899. / Jménem I. Exc. pana c.k. místopředsedy / úřadující c.k. vládní rada” [a seal, the signature illegible].

413 *Goplana, / Romantická opera / o 3 jednáních. / Slova podle básně Julia Slovackého / „Balladyna” od Ludomila Germana. / z polštiny přeložil Aug[ustin] Eug[en] Mužík. / Hudbu složil Wladyslaw Želeński [!]* [MS, a theatrical copy] (CZ-Pnd, H 347 L1). The rear endpaper contains an annotation in pencil, confirming that the archivist compared this copy with the copy submitted to the censor ship: „Do konce schází podle L2 16 stran.”

Jak przed chwilą wspomniano, różnice między poszczególnymi przekazami libretta dotyczą między innymi nieco innego podziału na sceny. Pewne niekonsekwencje zauważyć można także w oznaczeniu zmian dekoracji (tzw. obrazów). Wspomniany rękopis cenzorski wskazuje na przykład w tytule cztery obrazy, egzemplarze drukowane po pięć. Dopiero wydanie czeskie z 1899 roku, zgodnie ze stanem faktycznym (odnotowanym także w wydanym w 1898 roku u M. Arcta streszczeniu libretta), wydzieliła po dwie zmiany dekoracji w każdym akcie (w sumie zatem obrazów jest sześć). Powód tych rozbieżności jest prozaiczny – w kolejnych edycjach korygowano błędy przeoczone w poprzednich. Wydaje się także, że początkowo akt pierwszy – zgodnie zresztą z didaskaliai – posiadał tylko jedną dekorację (mieszczącą w sobie i nadgoplański krajobraz, i chatę Wdowy), dopiero w czasach premiery warszawskiej pomyślano o dekoracjach oddzielnych, osobno dla scen fantastycznych (z Goplaną, Grabcem, Skierką, Chochlikiem i duchami), osobno dla wydarzeń rozgrywających się w świecie realnym (wizyta drużyny Kirkora w zagrodzie Wdowy i jej córek). Jakkolwiek by było, zmiany dekoracji w akcie pierwszym, podobnie jak i w trzecim, musiały dokonywać się na oczach widzów, gdyż niezawierająca żadnej cezury muzyka łączyła się płynnie z następną sceną i nie pozwalała na wprowadzenie przerwy czy „pauzy technicznej”. Różnice w układzie scenicznym zarejestrowane w poszczególnych edycjach libretta zostały odnotowane w tabeli zamieszczonej w Aneksie 3.

WYCIĄG FORTEPIANOWY I PARTYTURA (1896–1897)

PERYPETIE WYDAWNICZE

Z zamiarem wydania wyciągu fortepianowego i partytury orkiestrowej *Goplany* kompozytor nosi się już w czasach przedstawień krakowskich. Wanda Żeleńska pyta wtedy listownie przebywającego na letnim wypoczynku w Tatrach Germana:

„Podobno Gebethner i Wolff⁴¹⁴, czy jeden z nich w Zakopanem? Można by tych panów, zarówno jak Lewentha⁴¹⁵ delikatnie wy badać, czy wydawnictwa opery by się podjęli? Wszyscy pytają o wyciąg fortepianowy, który by miał ogromne powodzenie. Mówiono

As has been mentioned above, the differences between the various sources of the libretto concern – among other things – the division into scenes. Other inconsistencies exist also in the numbering of stage design sets (the so-called tableaux). The above-mentioned manuscript for the censorship mentions four tableaux, whereas each of the printed copies mentions five. It was not until the Czech edition of 1899 appeared that two stage design changeovers in each act were mentioned (which means the design was changed six times during the spectacle); this number was correct (it was also mentioned in the summary of the libretto published by Arct in 1898). The reason for these discrepancies was very simple: mistakes overseen in previous editions were corrected in subsequent ones. Also, it seems that initially – in accordance with the stage directions in Słowacki's play – only one set of decorations was used for Act One, encompassing both the landscape at the Gopło lake and Widow's cottage. It was not until the Warsaw première that two separate sets were invented: one for the part of the plot taking place in the fantasy world (with Goplana, Grabiec, Skierka, Chochlik and the ghosts), and the other for the events that occur in the real world (the visit of Kirkor's knights on the farm where Widow and her daughters live). Whether this speculation is true or not, the changes of decorations in Act One and Act Three must have been witnessed by the audience, because the music went on uninterrupted, giving no opportunity to pause the performance or make a 'technical break'. The different divisions into scenes in the particular editions of the libretto are indicated in the table in Appendix 3.

THE PIANO-VOCAL AND ORCHESTRAL SCORES (1896–1897)

PROBLEMS WITH THE PRINTING

The composer has intended to publish the piano-vocal and the orchestral scores of *Goplana* since the time of the Cracow performances. In this connection, Wanda Żeleńska is sending her inquiries to German, who is spending the summer break in the Tatra Mountains:

"They say that Gebethner and Wolff⁴¹⁴ are staying in Zakopane, or at least one of them? It might be a good idea to talk with these gentleman, as well as with Lewenthal,⁴¹⁵ to probe gently whether they would undertake the task of printing the opera? Everybody is asking about the piano-vocal score, it

414 Właściciele warszawskiego wydawnictwa i księgarni założonej w 1857 r. przez Gustawa Adolfa Gebethnera (1831–1901) i Augusta Roberta Wolffa (1833–1910).

415 Franciszek Salezy [Salomon] Lewental (1841–1902), warszawski wydawca (m.in. „Kurier Warszawski”).

414 The owners of the publishing house and bookshop in Warsaw, founded in 1857 by Gustaw Adolf Gebethner (1831–1901) and August Robert Wolff (1833–1910).

415 Franciszek Salezy [Salomon] Lewental (1841–1902), Warsaw publisher (of *Kurier Warszawski*, among others).

Władziowi u Krzyżanowskiego⁴¹⁶, że przejeżdżał Rajchman⁴¹⁷, i że podobno będzie chciał współkę zawiązać wydawniczą co do tej opery. My jednak o tym nie wiemy, może listownie się wypowie. [...] Mam przeczucie, że dobrze by było o Mediolan zawadzić korespondencją krótką, ale dosadną, dla zwrócenia uwagi Ricordiego na *Goplana*. Wszakże w ten sposób wypłynęły te modne jednoaktówki na świat⁴¹⁸, a Włosi sympatyzują z Polakami?”⁴¹⁹.

Żeleński zdaje sobie sprawę, że publikacja wyciągu fortepianowego i partytury to krok niezbędny przed podjęciem poważniejszych starań o wprowadzenie dzieła na sceny zagraniczne. Pani Wanda doskonale męża rozumie⁴²⁰. Ale wydawcy nie palą się do kosztownego i niedochodowego przedsięwzięcia. Co prawda sprawa wydania materiałów nutowych *Goplany* nie jest im zupełnie obojętna. Po wakacjach, w pierwszych dniach września 1896 roku, galicyjska prasa z zainteresowaniem śledzi próby zawiązania w Warszawie spółki wydawniczej, której celem ma być publikacja dzieła:

„Grono warszawskich księgarzy wydawców naradza się nad wspólnym wydaniem partycji z głosami opery Żeleńskiego *Goplana*. Wydawnictwo tego rodzaju wymaga znacznego nakładu pieniędzy”⁴²¹.

Do tej inicjatywy kompozytor podchodzi jednak bez entuzjazmu. Wanda Żeleńska, nie kryjąc oburzenia, ujawni w późniejszym czasie Germanowi, że otrzymali propozycję nieodpłatnego przekazania praw autorskich spółce wydawniczej i zadowolenia się procentem od sprzedanych przez nią egzemplarzy⁴²².

Rolę mediatora między wydawcami a kompozytorem próbuje wziąć na swe barki Aleksander Rajchman. Zadania tego podejmuje się jednak za późno. Trafia dokładnie na moment, gdy uskrzydłony pomyslnym – jak mu się wówczas zdaje – obrotem spraw w Pradze Żeleński jest już „po słowie” z wiedeńską drukarnią muzyczną Josefa Eberlego. Nieskory do zawarcia kompromisu kompozytor w taki sposób opisuje wówczas Germanowi przebieg negocjacji:

would be in great demand if published. At Krzyżanowski's,⁴¹⁶ Władzio was told that Rajchman⁴¹⁷ was coming, and that he wanted to set up a partnership for printing the opera. We do not know anything about it, however; maybe he will write a letter to us in this matter. ... I have a feeling that it would be worthwhile to send a short but to-the-point letter to Milan to draw Ricordi's attention to *Goplana*. After all, this is how those fashionable one-act operas have reached wider audiences,⁴¹⁸ and Italians sympathize with the Poles, don't they?”⁴¹⁹

Żeleński is aware that publishing the piano-vocal and orchestral scores are necessary steps before any serious effort is made to introduce *Goplana* to foreign audiences. Mrs Wanda understands her husband perfectly.⁴²⁰ Publishers, however, are by no means enthusiastic about a costly endeavour with little promise of profit. Admittedly, they are not entirely indifferent about the matter of publishing the score material to *Goplana*. After the summer holidays, in the first days of September 1896, the Galician press follows with great interest the attempts at establishing a partnership of publishers in Warsaw with the objective of publishing the opera:

"A group of Warsaw booksellers-publishers are negotiating a joint effort to publish the score with the voice-parts of Żeleński's opera *Goplana*. A publication of this kind requires a considerable investment.”⁴²¹

The composer, however, is not enthusiastic about the idea. At a later time, Wanda Żeleńska will indignantly inform German about the proposal they received from the publishers: to relinquish the copyright to the joint venture of publishers in exchange for a percentage of income from copies sold.”⁴²²

The task of mediating between the publishers and the composer is taken on by Aleksander Rajchman. By that time, however, it is already too late. The negotiations coincide with the moment when Żeleński, in a period of high spirits caused by what he thinks has been success in the dealings with the theatre management in Prague, has already reached an agreement with the Viennese music publisher Josef Eberle. Unwilling to enter a compromise, the composer included an account of the negotiations in his letter to German:

416 Stanisław Andrzej Krzyżanowski (1836–1922), krakowski księgarz i wydawca.

417 Aleksander Rajchman (1855–1915), wydawca i redaktor „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”.

418 Mowa o jednoaktowych, werystycznych operach Pietra Mascagniego i Ruggiera Leoncavalla (*Cavalleria rusticana* i *Pagliacci*).

419 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 28 lipca 1896 r., op. cit.

420 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 8 listopada 1896 r., op. cit.

421 „Kurier Lwowski” 1896 nr 244 (2 IX), s. 6. Zob. także: „Kurier Warszawski” 1896 nr 240 (30 VIII), s. 4.

422 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 8 listopada 1896 r., op. cit.

416 Stanisław Andrzej Krzyżanowski (1836–1922), Cracow bookseller and publisher.

417 Aleksander Rajchman (1855–1915), publisher and editor of *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*.

418 Żeleńska refers to one-act verismo operas by Pietro Mascagni and Ruggiero Leoncavallo (*Cavalleria rusticana* and *Pagliacci*).

419 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 28 July 1896, op. cit.

420 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 8 November 1896, op. cit.

421 *Kurier Lwowski* 1896 No. 244 (2 September), p. 6. See also *Kurier Warszawski* 1896 No. 240 (30 August), p. 4.

422 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 8 November 1896, op. cit.

„Właśnie jakby na ironię losu za powrotem moim do Krakowa we środę [4 listopada] wieczorem, zastałem list od Rajchmana, który mię prosił o podanie warunków moich w razie, gdyby spółka wydawnicza się zawiązała. Opisałem rzecz, jak stoi, że mi zależy na pośpiechu i dlatego rozpoczynam druk na własne ryzyko. Zażądałem na prawo drukowania *klavierauszugu* i wszelkie inne użytki z tegoż jako honorarium 2500 r[ub]l[i]. Jeżeli się nie zgodzą, pal ich sześć, a ja swoje i tak przeprowadzę”⁴²³.

Po przeczytaniu tych słów German niepokoi się, że zaproponowane przez Żeleńskiego Rajchmanowi warunki są dla nich obu niekorzystne. Pani Wanda uspokaja librecistę:

„Co do propozycji uczynionej Rajchmanowi przez Władzia, ja także k ł ó c i ł a m s i ę, że cyfra zbyt skromna, Mąż jednak kazał Pana uspokoić, że i na tę się nie zgodzą wobec propozycji pierwotnej, by wspólnie dzieło swe Władzio ofiarował d a r m o ! (z przy[ęciem] do pewnej części zysków)”⁴²⁴.

Podjęta w tej sytuacji przez Żeleńskiego odważna decyzja o druku wyciągu fortepianowego i partytury na własną rękę niesie ze sobą poważne ryzyko finansowe. Kompozytor przedstawia Germanowi kosztorys przedsięwzięcia, precyzyjnie wyliczając wszystkie cyfry, zarówno jeśli chodzi o wydatki, jak i o wysokość nakładu:

„Najważniejszym jest ułożenie się z drukarnią co do kosztów wydania klavierauszugu i partytury w litograficznym odbiciu. Pierwszy w ilości 500 egz[emplarzy] w bardzo ładnym wydaniu kosztować będzie 1294 fl. 70 kr. obejmować będzie 214 stronic druku. Druga około 600 str[onic] 50 egz[em]pl[arzy] będzie kosztowała około 600 fl. Do tego jeszcze wyłożyć trzeba na litograficzne odbicie 100 egz[emplarzy] tekstu niemieckiego dla teatrów”⁴²⁵.

A zatem trzeba będzie zainwestować ponad dwa tysiące austriackich florenów. Kwota olbrzymia – to prawie jedna trzecia rocznej subwencji, którą pod koniec lat osiemdziesiątych otrzymywało kierowane przez Żeleńskiego nowo powstałe Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie⁴²⁶. Mimo to kompozytor nie wycofa się już ze swoich planów. Optymistycznie zakłada, że poniesione wydatki zostaną

"By some ironic quirk of fate, on my return to Cracow on Wednesday evening [4 November], I found a letter from Rajchman, in which he asked me to specify my conditions in case a partnership of publishers is set up. In my reply I stated the facts, saying that I feel the pressure of time and so am launching the printing at my own risk. I demanded a fee of 2,500 r[ub]l[es] for the right to print the *Klavierauszug* or use it in any other way. If they refuse, let them go to hell, and I will see my plan through this way or another.”⁴²³

Having read these words, German is concerned that the conditions proposed by Żeleński to Rajchman put them both at a disadvantage. Mrs Wanda reassures the librettist:

"As for Władzio's offer made to Rajchman, I also a r g u e d w i t h h i m that the sum was too small, but my Husband told me to reassure you that they would not accept the proposed sum anyway, considering that in their original offer they asked Władzio to grant them the rights to his work f r e e o f c h a r g e ! (in exchange for some percentage of the profit).”⁴²⁴

In Żeleński's situation, his courageous decision to have the piano-vocal and orchestral scores printed at his own expense involves serious financial risk. The composer informs German about the estimated cost of the enterprise, listing all numbers with great precision, referring both to the expenses and the planned number of copies:

"It is a matter of crucial importance to reach an agreement with the printery concerning the cost of producing lithographed copies of the piano-vocal and orchestral scores. The former, reproduced in 500 copies in a very nice edition, will cost 1,294 guildens and 70 kreuzer, and will span 214 pages of print. The latter will have 600 p[ages] and its cost will be ca. 600 guildens. In addition, we will have to lay out a sum for about 100 lithographed copies of the German translation for theatres.”⁴²⁵

As can be seen, the total sum of the necessary investment will exceed 2,000 Austrian guildens. The sum is enormous and equals one third of the annual subsidy received by the newly established Conservatory of the Music Society in Cracow under Żeleński's management in the late 1880s.⁴²⁶ Despite that fact, the composer will not withdraw.

423 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 6 listopada 1896 r., PL-WRzno 6414/I.

424 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 8 listopada 1896 r., op. cit.

425 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 6 listopada 1896 r., op. cit.

426 Kwota subwencji wynosiła łącznie 7 tys. fl. (4 tys. fl. od Sejmu Krajowego, 1,5 tys. fl. od miasta Krakowa i 1,5 tys. fl. od Krakowskiej Kasy Oszczędności). Zob. „Gazeta Warszawska” 1888 nr 316 (30 XI), s. 3.

423 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 6 November 1896, PL-WRzno 6414/I.

424 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 8 November 1896, op. cit. (emphasis by WŻ).

425 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 6 November 1896, op. cit.

426 The overall sum of the subsidy amounted to 7,000 guildens (4,000 guildens from the Diet of Galicia and Lodomeria, 1,500 guildens from the Cracow authorities and 1,500 guildens from the Cracow Savings Bank). See *Gazeta Warszawska* 1888 No. 316 (30 November), p. 3.

w przyszłości z nawiązką zrekompensowane przez zyski z tytułu honorarium autorskiego i tantiemy, które zacznie osiągać po wprowadzeniu *Goplany* na sceny zagraniczne.

W słuszności takiego domniemania utwierdza go życzliwe wsparcie, jakie otrzymuje ze strony galicyjskich arystokratów, którzy – jak można wnosić ze wzmianek znajdujących się w korespondencji z tego okresu – oferują mu pomoc finansową. Z informacji zawartych w listach obydwójga Żeleńskich wynika, że dochodzi to do skutku dzięki pośrednictwu znanego krakowskiego adwokata, Józefa Stanisława Retingera (1848–1897). Żeleńskiemu obiecano zawiązanie spółki wydawniczej na wydanie opery, a hrabia Władysław Zamoyski (1853–1924) wykłada nawet na ten cel pewną sumę. Śmierć Retingera w lutym 1897 roku pokrzyżuje jednak te plany. Prawdziwe kłopoty dadzą znać o sobie dopiero na początku kwietnia 1897 roku, gdy sztycharnia i zakład litograficzny Eberlego kończą powielanie wyciągu fortepianowego. Żeleński informuje Germana:

„Zamoyski zupełnie nic o tym nie wie, że ma dalej płacić [za] wydawnictwo *Goplany*, a ten druk wyciągu fortepianowego już ukończony i Eberle niezawodnie rachunek prześle. Byłem dzisiaj u pani Retingerowej⁴²⁷, długo mówiliśmy o tej sprawie, obiecała stanowczo Zamoyskiemu przedłożyć tę sprawę”⁴²⁸.

Wydaje się, że początkowo Pani Wanda nic o tym nie wie. Dwa dni później snuje bowiem plany przeprowadzenia akcji propagandowej w Wiedniu:

„Jakubowski⁴²⁹ za dni kilk[a] odbierze *Clavierauszug*. Teraz zacznie się pora dzi[a]łania. Hanslick tak n[a]rzeka na posuchę operową. Gdyby go kto do *Goplany* zapalił, to los jej byłby zapewniony. Teraz rozjeżdżają się deputowani, to trudno akcję rozpocząć; Władzio mówi, że najlepiej byłoby pojechać samemu”⁴³⁰.

Gdy krakowski księgarz odbiera świeżo wydrukowane wyciągi, Wanda Żeleńska zwierza się przyjaciółce:

„W tej chwili cieszymy się, że [*Goplana*] z druku wyszła. Powolna droga na tym świecie, ale krok za krokiem osiąga się coś przecież”⁴³¹.

His optimism rests on the assumption that the investments will be more than compensated in the future by fees and royalties received after *Goplana* has conquered theatres abroad.

Żeleński's presumptions are further strengthened by the cordial support he receives from members of Galician aristocracy, who – as can be concluded from references in the correspondence from the period – offer him financial assistance. The letters of both Wanda and Władysław reveal that they receive the help thanks to the mediation of a renowned Cracow lawyer, Józef Stanisław Retinger (1848–1897). Żeleński is promised that a partnership of publishers will be established with the purpose of publishing the opera, and Count Władysław Zamoyski (1853–1924) even contributes a certain amount to the undertaking. However, Retinger's death in 1897 will frustrate these plans. Real trouble does not start until April 1897, when Eberle's music printery and lithographic workshop are about to finish printing the piano-vocal score. Żeleński writes to German:

"Zamoyski knows absolutely nothing about having to continue paying [for] the publication of *Goplana*, while the printing of the piano-vocal score has been finished and Eberle will surely send us a bill. Today I visited Mrs Retinger,⁴²⁷ we had a long discussion about the matter, and she has made a firm promise to submit the issue to Zamoyski for consideration."⁴²⁸

It appears likely that at the beginning, Mrs Wanda does not know anything about the problem. This is because only two days later, she is making plans for a promotional campaign in Vienna:

"Jakubowski⁴²⁹ will collect the printed piano-vocal scores in a few days. The time for action will come soon. Hanslick complains so much about a shortage of new operas. If someone could spark his enthusiasm for staging *Goplana*, it would seal our success. Now the members of parliament are leaving the city, so it would be difficult to act right now; Władzio says that going by himself would be the best idea."⁴³⁰

When the Cracow bookseller has collected the piano-vocal score freshly out of the printers, Wanda Żeleńska confesses to a friend:

"At the moment we are happy that [*Goplana*] has appeared in print. It is a long and winding road to achievement in this world, but step by step some success is possible after all."⁴³¹

427 Maria Krystyna z Czyrniańskich, publicystka i tłumaczka, druga żona Józefa Stanisława Retingera, matka Józefa Hieronima Retingera (1888–1960).

428 List Władysława Żeleńskiego do Ludomiła Germana z 7 kwietnia [1897 r.], op. cit.

429 Kazimierz Stanisław Jakubowski (1868–1926), lwowski księgarz i wydawca.

430 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 9 kwietnia 1897 r., op. cit.

431 List Wandy Żeleńskiej do Izabeli Zbiegniewskiej z 12 kwietnia 1897 r., op. cit.

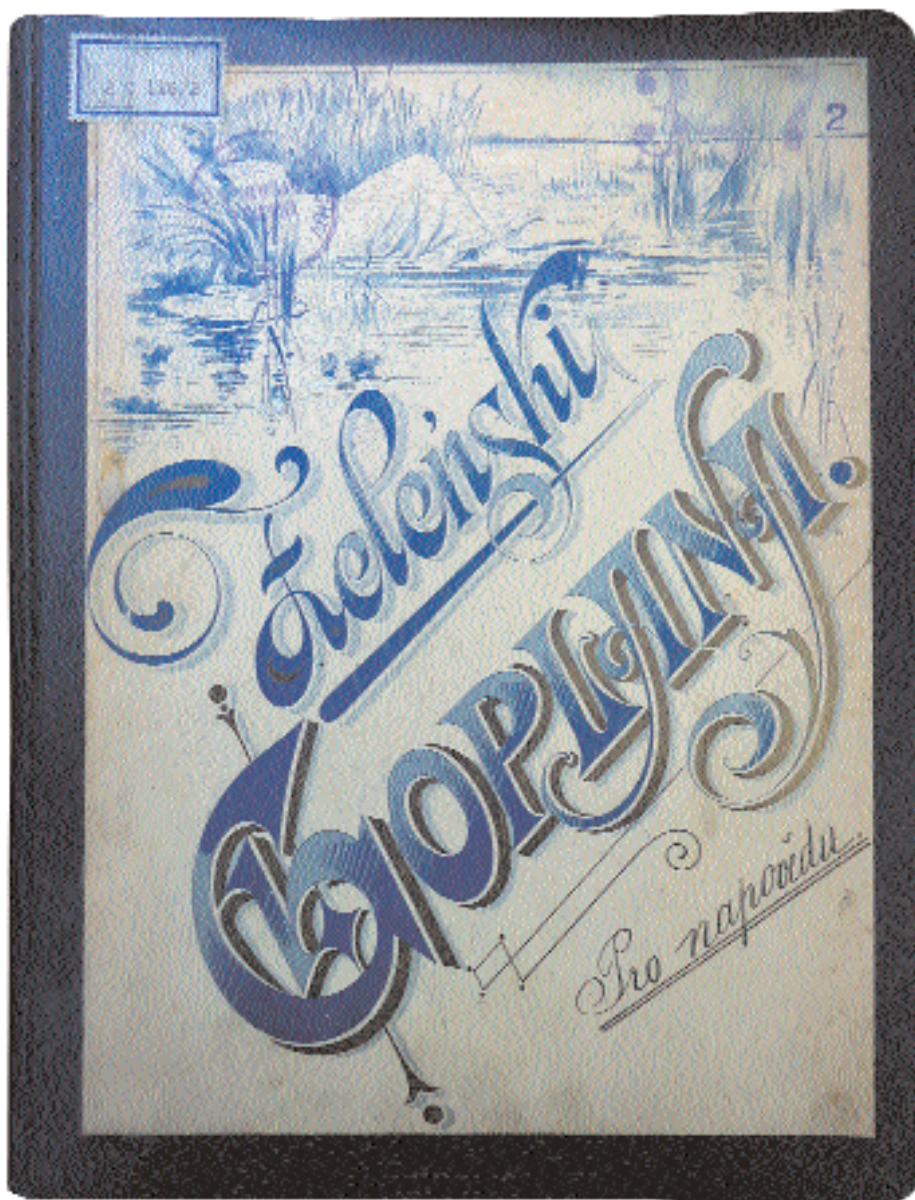
427 Maria Krystyna née Czyrniańska, publisher and translator, and the second wife of Józef Stanisław Retinger, mother of Józef Hieronim Retinger (1888–1960).

428 Władysław Żeleński's letter to Ludomił German of 7 April [1897], op. cit.

429 Kazimierz Stanisław Jakubowski (1868–1926), Lwów bookseller and publisher.

430 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 9 April 1897, op. cit.

431 Wanda Żeleńska's letter to Izabela Zbiegniewska of 12 April 1897, op. cit.



ILUSTRACJA 22 A. *Goplana*. Egzemplarz drukowanego wyciągu fortepianowego: okładka.

PLATE 22 A. *Goplana*. A copy of the printed piano-vocal score: the cover.



ILUSTRACJA 22 B. *Goplana*. Egzemplarz drukowanego wyciągu fortepianowego: drzeworyt Włodzimierza Tetmajera [?] zdobiący stronę tytułową.

PLATE 22 B. *Goplana*. A copy of the printed piano-vocal score: a wood engraving by Włodzimierz Tetmajer [?] in the title page.

21

la krasnou krásnou?

SKIERKA
PUNK

Prálovno, marný jsou hojné snady

vezak to - nář tam křem? Bu - day - hy ná - gdy tu - ny - štěstí x ná - dy? ne - Še - ge - bíle - hne!

hro - už - šel - na -

Balla - dy - je lá - ková!

Da - ba - la - dy - ny jo - chan - křem! Er - lie - bi - em tá - n - z - s - ches Al - st - chru.

Allegretto

finore.

Plam - ke - le - sem

GRABIEC (73. 100. 100.)

MAANS (Hinter der Bäume)

za dlouhovou, tam máj - no - ji - milku.

a tam vždycky

Tam pod la - sem, tam pod to - rem, Mo - ja de - ne - czy - sa, Gdy sie - lo - mi - ni, Ta spo - gla - ds, M - re An - gre - Ho - sie to - c - chru, Póhla líčka

na nac - snovou xapla so - bí - chvilku.

tedy - den - k - ne - lávu - klidě

na - d - wie - z - ro - rem, Ju - z - mne - w - spo - mi - ná! Ho - si - nek - ca - ty - sian - ko - gra - nie, Hej - dzie - m - ze - ta, hej - z - da - le - ka! Ho - si - nek - ca - ty - sian - ko - gra - nie, Hej - dzie - m - ze - ta, hej - z - da - le - ka! Ho - si - nek - ca - ty - sian - ko - gra - nie, Hej - dzie - m - ze - ta, hej - z - da - le - ka!

do - hou - fi - lone, so - xas - taj - ne - ho - si - nek - ca - ty - sian - ko - gra - nie

tedy - den - k - ne - lávu - klidě

na - d - wie - z - ro - rem, Ju - z - mne - w - spo - mi - ná! Ho - si - nek - ca - ty - sian - ko - gra - nie, Hej - dzie - m - ze - ta, hej - z - da - le - ka! Ho - si - nek - ca - ty - sian - ko - gra - nie, Hej - dzie - m - ze - ta, hej - z - da - le - ka!

ILUSTRACJA 22 C. Goplana. Egzemplarz drukowanego wyciągu fortepianowego: początek *Piosenki Grabca* z dopisanym tekstem czeskim.

PLATE 22 C. Goplana. A copy of the printed piano-vocal score: the beginning of the *Song of Grabiec* with annotated text in Czech.

Około połowy kwietnia jeden z egzemplarzy zostaje wyeksponowany do Lwowa, do Ludomiła Germana. Dopiero na początku maja, pisząc do Germana⁴³², Wanda Żeleńska bije na alarm:

„Idzie tu o rzecz arcyważną, między innymi, mianowicie, o tę wspólękę wydawniczą. Okazało się raz jeszcze, że takie rzeczy koniecznie powinny być robione na piśmie. Widocznie Zamoyski, zniewolony przez nieboszczyka R[etingera] dał 600 fl., ale, więcej «do niczego się już nie poczuwa», jak mówił mężowi prowadzący kancelarię na Wiślniej. A tu Eberle rachunek przysłał i partyturę wykończył. Władzio przyszedł dziś zdruzgotany, tym obrotem rzeczy; trzeba będzie jednak koniecznie punkt wyjścia znaleźć!”⁴³³.

Żeleńskich czekać będzie jeszcze uregulowanie należności za partyturę orkiestrową. Jak notuje galicyjska prasa, na początku maja jeszcze jej nie ma:

„[...] na razie wyszedł wyciąg fortepianowy wraz z tekstem polskim i niemieckim, co ułatwi naszej operze dostanie się na sceny niemieckie. [...] U nas [we Lwowie] *Goplana* dostać można w księgarni Jakubowskiego i Zadurowicza i innych”⁴³⁴.

Ale tydzień później Żeleńska wysłała Germanowi wieści o szybkich postępach prac prowadzonych w litograficznym atelier Eberlego:

„Czekamy przyjazdu Pana z upragnieniem, Władzio musi się naradzić nad wydawnictwem *Goplany*, bo przepisywanie partytury już się nawet kończy!”⁴³⁵.

Tymczasem trzeba uruchomić sprzedaż wyciągu fortepianowego. W tym celu Żeleńscy zamieszczają niezbędne ogłoszenia na łamach prasy, które zaczynają się ukazywać z końcem maja⁴³⁶. Reklamowy anons określa cenę egzemplarza na 7,50 fl. (6 rs.), co w przypadku sprzedania całego nakładu (500 egzemplarzy) przyniosłoby kwotę trzykrotnie wyższą od kosztów poniesionych na wydanie „klawierszugu” (nie wliczając oczywiście wydatków na podróże do Wiednia odbywane w celu załatwienia spraw wydawniczych). To jednak optymistyczny scenariusz. Część nakładu i tak przecież trzeba będzie nieodpłatnie

In mid-April, a copy is dispatched to Ludomił German's address in Lwów.⁴³² It is not until the beginning of May that Wanda Żeleńska is writing to German in a tone of alarm:

"The matter I am writing about is of utmost importance, namely the partnership of publishers. Again, it turns out that such agreements should be laid down in writing. Apparently Zamoyski, pressed to do so by the late R[etinger], contributed a sum of 600 guldens, but 'does not have any further sense of obligation', as an employee of his lawyer's office in Wiślna Street said to my husband. Eberle is sending a bill and the printing of the score is almost finished. Władzio came here home devastated by the situation; however, we will have to find a solution!"⁴³³

Furthermore, the Żeleńskis will face the challenge of paying for the orchestral score. As Galician newspapers observe, in early May the score has not been printed yet:

"... so far, the piano-vocal score with the text in Polish and in German has arrived, which will make it easier for our opera to enter German theatres. ... In our city [of Lwów] *Goplana* is available in Jakubowski and Zadurowicz's bookstore and in other bookstores."⁴³⁴

A week later, however, Żeleńska informs German about the rapid progress of work in Eberle's lithographic studio:

"We are looking forward to your arrival with great impatience, Władzio needs to discuss with you the matters related to the publication of *Goplana*, because even copying the score is almost finished!"⁴³⁵

In the meantime, it becomes necessary to initiate the sale of the printed copies of the piano-vocal score. For this purpose, the Żeleńskis order the printing of the necessary advertisements in newspapers; the advertisements start appearing at the end of May⁴³⁶. The promotional announcement sets the price of a copy at 7,50 guldens (6 rubles in silver), which would triple the sum invested in the printing of the *Klavierauszug* should the entire run (500 copies) sell out (not including the expenses connected with travelling to Vienna to negotiate with the publisher). However, this scenario is highly optimistic. After all, some copies will have to be distributed

432 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 14 kwietnia 1897 r., op. cit.: „Dziś dopiero wyprawiamy egzemplarz *Goplany*”.

433 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 3 maja 1897 r., op. cit.

434 „Słowo Polskie” 1897 nr 103 (5 V), s. 3. Nieco wcześniej o wydaniu wyciągu poinformowała swoich czytelników polska prasa muzyczna (zob. *Odgłosy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i artystyczne” 1897 nr 709 (1 V), s. 212).

435 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 12 maja 1897 r., op. cit.

436 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 712 (22 V), s. 250.

432 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 14 April 1897, op. cit.: 'It is only today that we are sending a copy of *Goplana*.'

433 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 3 May 1897, op. cit.

434 *Słowo Polskie* 1897 No. 103 (5 May), p. 3. Some time earlier, the news about the publication of the piano-vocal score was published by Polish music press (see 'Odgłosy' [Echoes], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1897 No. 709 (1 May), p. 212).

435 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 12 May 1897, op. cit.

436 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1897 No. 712 (22 May), p. 250.

rozdać w ramach „akcji promocyjnej”. Czy polscy melomani kupią pozostałe egzemplarze? W obiegu są przecież wyjątki z opery sprzedawane osobno i rozpowszechniane jako dodatki do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, w księgarni Rajchmana można także zamówić *Potpourris z motywów opery na fortepian* zawierające wiązanek najpopularniejszych melodii z opery Żeleńskiego⁴³⁷.

Nie wiadomo, jak ostatecznie potoczyła się sprawa uregulowania nadesłanych przez Eberlego rachunków za wyciąg i partyturę. Jeśli wierzyć wzmiankom pojawiającym się w późniejszej korespondencji Wandy Żeleńskiej, nie obyło się bez rujnowania rodzinnego budżetu:

„Z muzyką dużo gorzej niż z literaturą, bo zapotrzebowanie mniejsze. Gdyby mój mąż nie był się szarpnął na wydawnictwo swoich oper z własnej chudej kieszeni, dotąd byłyby niedrukowane, jak wszystkie kantaty, uwertury, chóry. Jest wspólna wydawnicza dość zasobna w Krakowie, ale muzyka jej nie obchodzi. Okazuje się, że tylko Rotszyldom wolno będzie komponować. Cały ruch wydawniczy spoczywa w rękach Niemców, którzy wolą zawsze brać, aniżeli dawać⁴³⁸; domyśla się Pani, jak mąż mój mało usposobiony do częstowania ich towarami teraz mniej jak kiedykolwiek pożądanym od Polaka”⁴³⁹.

WYCIĄG FORTEPIANOWY

Wiedeńska drukarnia i oficyna wydawnicza Josefa Eberlego (1845–1921) została założona w 1873 roku. Główny profil jej działalności stanowiło drukowanie dzieł muzycznych. Miała swój udział w publikacji dzieł Antona Brucknera, pierwszych symfonii Gustava Mahlera i wczesnych opusów Franza Schreкера. W późniejszych latach drukarnia Eberlego współpracowała z Universal Edition. Zamówiony

free of charge as part of the 'promotional campaign'. Will music lovers in Poland purchase the remaining copies? It must be borne in mind that passages from the opera are already circulated, sold separately or supplemented to the *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* periodical. In addition, Rajchman's bookstore offers *Potpourris z motywów opery "Goplana" na fortepian* [A potpourri of themes from the opera *Goplana* for the piano] with a medley of the most popular tunes from Żeleński's opera.⁴³⁷

It remains unclear how the bills for printing the piano-vocal and orchestral scores, sent by Eberle, were eventually settled. If we are to believe references to the subject in Wanda Żeleńska's letters written later, the family budget was dealt a heavy blow:

"[Publishing] music is a far greater challenge than literature, because the demand is much smaller. Had my husband not emptied his shallow pockets to publish his operas at his own expense, they would still remain unprinted, like all cantatas, overtures, or choir music. A well-to-do joint venture of publishers exists in Cracow, but they couldn't care less about music. As it turns out, only the Rothshilds will afford to compose music. The entire publishing industry is controlled by Germans, who always prefer taking to giving;⁴³⁸ you certainly guess how unwilling my husband is to share with them a product that they are less than ever interested in."⁴³⁹

THE PIANO-VOCAL SCORE

The printery and publishing house of Josef Eberle (1845–1921) in Vienna was founded in 1873. Its principal business activity was printing music scores. The company participated in publishing Anton Bruckner's works, Gustav Mahler's first symphonies and Franz Schreker's early opuses. Later, Eberle's printery collaborated with Universal Edition. The order placed by Żeleński with that company

437 Nakładem „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” opublikowano wybrane ustyki wokalne z pierwszego aktu z towarzyszeniem fortepianu (*Piosenka Grabca, Romans Kirkora, Aria Goplany*) oraz fragmenty instrumentalne na fortepian (*Walc z muzyki baletowej aktu trzeciego, Intermezzo z aktu drugiego*) i na skrzypce z fortepianem (*Intermezzo w układzie Stanisława Barcewicza*). Wszystkie sprzedawane były osobno, ale dołączano je także w latach 1896–1898 (*Intermezzo* w wersji na fortepian w roku 1900), w postaci dodatku nutowego do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”. W formie wkładki nutowej do czasopisma nie rozpowszechniano jedynie *Potpourris z motywów opery „Goplana”* na fortepian, które można było kupić lub zamówić tylko w księgarni muzycznej Rajchmana.

438 Zapewne aluzja do wspomnianej wcześniej, przedstawionej Żeleńskiemu przez warszawskich wydawców propozycji powierzenia dzieła za darmo spółce wydawniczej i zadowolenia się procentem od dochodu ze sprzedanych egzemplarzy.

439 List Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana z 18 grudnia 1897 r., PL-WRzno 6414/I.

437 The periodical *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* published selected vocal passages from Act One with piano accompaniment ('The Song of Grabiec', 'Kirkor's Romance', 'Goplana's Aria') and instrumental passages for the piano (the *Waltz* from the ballet music in Act Three, the *Intermezzo* from Act Two) and for violin with piano accompaniment (the *Intermezzo* in arrangement by Stanisław Barcewicz). Each of the pieces was sold separately, but they were also published in the years 1896–1898 (the *Intermezzo* in a version for the piano in 1900) as score supplements to *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*. The only piece that was not distributed in the form of a score inserted into the periodical was *Potpourris z motywów opery "Goplana" na fortepian* [A potpourri of themes from the opera *Goplana* for the piano], which could be purchased or ordered only in Rajchman's music bookstore.

438 Żeleńska is probably alluding to the afore-mentioned proposal made by the Warsaw publishers to Żeleński, according to which he would confer the right to his work to the joint venture of publishers free of charge, and in return be promised a percentage of profit from copies sold.

439 Wanda Żeleńska's letter to Ludomił German of 18 December 1897, PL-WRzno 6414/I.

przez Żeleńskiego w tej firmie druk wyciągu fortepianowego o objętości 216 stron powielony został metodą sztycharską w ilości 500 egzemplarzy. Ukazał się nakładem kompozytora jako jego „własność” („Eigenthum des Componisten”) i opatrzone został numerem wydawniczym „L.Z.2.” (litery to inicjały autora, „Ladislaus Żeleński”, cyfra wskazywała na drugi, po wyciągu fortepianowym *Konrada Wallenroda*, sztychowany „Klavierauszug” opublikowany jego nakładem)⁴⁴⁰. Publikację rozpowszechniały księgarnie Krzyżanowskiego w Krakowie, Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Jungmanna i Lercha w Wiedniu oraz F. Hoffmeistera w Lipsku. Okładkę i stronę tytułową zdobiła piękna, monochromatyczna rycina (autorstwa Włodzimierza Tetmajera?) przedstawiająca śpiącą nad jeziorem, pośród sitowia i lilii wodnych rusalkę. Wydanie było dwujęzyczne – okładka i strona tytułowa zredagowane zostały po polsku i po niemiecku, pod nutami a także w otwierających każdy akt i scenę didaskaliach podpisany został symultanicznie tekst polski i niemiecki.

PARTYTURA ORKIESTROWA

W odróżnieniu od wyciągu fortepianowego do wydania partytury orkiestrowej posłużono się metodą litograficzną⁴⁴¹. Ukazała się w stosunkowo niskim nakładzie 50 egzemplarzy, także jako „własność kompozytora”, z zastrzeżeniem „wszelkich układów i prawa wykonania”. Na stronie tytułowej informowano również, że dzieło powielone zostało na prawach rękopisu, co niosło ze sobą konsekwencje natury prawnej: partytura nie była sprzedawana w księgarniach⁴⁴². Przewidziano z góry, że celem edycji jest jedynie powielenie materiału wykonawczego.

involved printing a piano-vocal score of 216 pages, of which 500 copies were produced by engraving. It was published at the composer's expense as his 'property' ('Eigenthum des Componisten') and given the publisher's number 'L.Z.2.' (the letters represent the author's initials – 'Ladislaus Żeleński', while the number two indicates the second engraved *Klavierauszug* published at the author's expense, after the piano-vocal score of *Konrad Wallenrod*).⁴⁴⁰ The publication was distributed by the following bookstores: Krzyżanowski's in Cracow, Gebethner and Wolff's in Warsaw, Jungmann and Lerch's in Vienna, and F. Hoffmeister's in Leipzig. The cover and the title page were ornamented with a beautiful monochrome illustration (by Włodzimierz Tetmajer?), depicting an undine asleep at the shore of a lake, surrounded by greenery and water lilies. The edition was bilingual – the cover and the title page were in Polish and in German, the score and the stage directions at the beginning of each act and each scene were subtitled with the text in Polish and in German.

THE ORCHESTRAL SCORE

Unlike in the case of the piano-vocal score, the full orchestral score was reproduced by lithography.⁴⁴¹ A relatively small number of 50 copies of the score was published, also marked as 'the composer's property', with 'all arrangements and rights to performance' reserved. In addition, the title page informed that the work was multiplied as a manuscript, which entailed legal consequences: the score could not be sold in bookstores.⁴⁴² It was decided at the outset that the sole purpose of the edition was to duplicate the performance material. The material was to be submitted by

440 *GOPLANA / OPERA ROMANTYCZNA / W TRZECH AKTACH / WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO. / SŁOWA / Ludomiła Germana. Własność kompozytora / ROMANTISCHE OPER / IN DREI AUFZÜGEN VON / LADISLAUS ŻELEŃSKI. / TEXT VON / Ludomił German. / Eigenthum des Componisten, [Wien 1897]: Musikaliendruckerei v[on] Jos[ef] Eberle & Co.*

441 *GOPLANA / OPERA ROMANTYCZNA / W TRZECH AKTACH / WŁADYSŁAWA / ŻELEŃSKIEGO. / SŁOWA / Ludomiła Germana. / Partytura orkiestrowa. / Własność kompozytora / Władysława Żeleńskiego w Krakowie. / Z zastrzeżeniem wszelkich układów, i prawa wykonania. – ROMANTISCHE OPER / IN DREI AUZÜGEN VON / LADISLAUS / / ŻELEŃSKI. / TEXT VON / Ludomił German / Orchester-Partitur. / Eigenthum des Componisten / Ladislaus Żeleński in Krakau. / Mit Vorbehalt aller Arrangements und Aufführungsrechte. [Kraków–Wien 1897], Musikaliendruckerei von Josef Eberle & Co, Wien VII.*

442 „Nie sprzedaje się w księgarniach. / Prawo przetłumaczenia zastrzeżone. / Wydane jako rękopism. – Im Handel nicht erschienen. / Uebersetzungsrechte vorbehalten. / Ausschiesslich als Manuscript gedruckt”.

440 *GOPLANA / OPERA ROMANTYCZNA / W TRZECH AKTACH / WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO. / SŁOWA / Ludomiła Germana. Własność kompozytora / ROMANTISCHE OPER / IN DREI AUFZÜGEN VON / LADISLAUS ŻELEŃSKI. / TEXT VON / Ludomił German. / Eigenthum des Componisten, [GOPLANA / A ROMANTIC OPERA / IN THREE ACTS / / BY WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI. / TEXT BY / Ludomił German. The composer's property] [Wien 1897]: Musikaliendruckerei v[on] Jos[ef] Eberle & Co.*

441 *GOPLANA / OPERA ROMANTYCZNA / W TRZECH AKTACH / WŁADYSŁAWA / ŻELEŃSKIEGO. / SŁOWA / Ludomiła Germana. / Partytura orkiestrowa. / Własność kompozytora / Władysława Żeleńskiego w Krakowie. / Z zastrzeżeniem wszelkich układów, i prawa wykonania. – ROMANTISCHE OPER / IN DREI AUZÜGEN VON / LADISLAUS / / ŻELEŃSKI. / TEXT VON / Ludomił German / Orchester-Partitur. / Eigenthum des Componisten / Ladislaus Żeleński in Krakau. / Mit Vorbehalt aller Arrangements und Aufführungsrechte. [GOPLANA / A ROMANTIC OPERA / IN THREE ACTS / BY WŁADYSŁAW / ŻELEŃSKI. / TEXT BY / Ludomił German. / An orchestral score. / Property of the composer / Władysław Żeleński in Cracow. / All arrangements and performance rights reserved.] [Kraków–Wien 1897], Musikaliendruckerei von Josef Eberle & Co, Wien VII.*

442 „Nie sprzedaje się w księgarniach. / Prawo przetłumaczenia zastrzeżone. / Wydane jako rękopism. – Im Handel nicht erschienen. / Uebersetzungsrechte vorbehalten. / Ausschiesslich als Manuscript gedruckt” [Not for sale in bookstores. / Rights to translation reserved. / Published as a manuscript].

Miał on być przekazywany zainteresowanym teatrom operowym bezpośrednio przez autorów, którzy zastrzegli sobie także prawo dokonywania tłumaczeń libretta. Podobnie jak wyciąg fortepianowy, partytura orkiestrowa *Goplany* była publikacją dwujęzyczną, zawierającą oryginalny polski tekst libretta i jego niemieckie tłumaczenie.

Odczuwalnym mankamentem, zarówno wyciągu fortepianowego jak i partytury orkiestrowej jest brak spisu treści, ułatwiającego lekturę dzieła. W praktyce dyrygenckiej nie miało to jednak zbyt dużego znaczenia, gdyż z reguły kierujący wykonaniem kapelmistrz zawczasu przygotowywał sobie odpowiednie zakładki i oznaczenia ewentualnych *vide* (częstą praktyką było na przykład zszywanie a nawet sklejanie pomijanych stron, tak by podczas wykonania mogły zostać obrócone jednym ruchem ręki).

Szczytanie wyciągu fortepianowego z partyturą dowodzi bardzo starannego przygotowania edycji całości, wyjątkowej dbałości o zgodność obydwu przekazów. Jedyną dostrzeżoną przez nas pomyłką jest pominięcie w wyciągu jednego taktu – chodzi o takt trzeci ze wstępu do aktu drugiego (*Allegretto con moto*, 2/4). Różnice w formacie wydawniczym obu publikacji sprawiły też, że nagłówki poszczególnych scen nie zawsze udawało się umieścić dokładnie w tych samych miejscach, jednak z racji płynnego łączenia się scen ze sobą istniał tu pewien niewielki margines dowolności, co pozwalało na uniknięcie nieporadności typograficznych.



Popularyzacji i późniejszemu zachowaniu dzieła nie przysłużył się niestety niski nakład i brak dystrybucji partytury. Przechowywane do wybuchu drugiej wojny światowej w bibliotekach muzycznych kilku polskich scen operowych materiały orkiestrowe *Goplany* uległy stosunkowo szybkiemu zacytaniu, a może i zniszczeniom wojennym. Ich brak staje się dotkliwy zwłaszcza po II wojnie światowej, kiedy sowieckie władze nie zgadzają się na „repatriację” zbioru lwowskich partytur. Już we wczesnopowojennych latach powstają inicjatywy wznowienia dzieła. Jednym z pierwszych dyrygentów poszukujących materiałów wykonawczych jest Kazimierz Wiłkomirski (1900–1995), ówczesny dyrektor Opery Dolnośląskiej i Filharmonii Wrocławskiej, który już na początku 1948 roku wystosuje w tej sprawie specjalny list do Izabeli z Madeyskich Żeleńskiej (1878–1956), wdowy po najstarszym synu kompozytora, Stanisławie Gabrielu. Wiłkomirski najwyraźniej nie wie o tym, że partytura orkiestrowa *Goplany* była drukowana:

„Układając repertuar naszej opery na drugą połowę sezonu (z myślą o wystawie światowej we Wrocławiu latem r.b.),

the authors personally to operatic establishments that have expressed interest. Also, the authors reserved the rights to translating the libretto. Like the piano-vocal score, the full score of *Goplana* was a bilingual publication, containing the original Polish text of the libretto and its German translation.

A noticeable shortcoming of both publications – the piano-vocal and orchestral scores – was the absence of a list of contents, which would make them more user-friendly if included. In practice, however, this omission did not have serious consequences, because the conductor in charge of the performance would usually prepare suitable bookmarks in advance and mark any *vide* passages if they were present (a widespread practice was to stitch, or even to glue together the pages to be skipped, so that during performance they could be turned with one swift move of the hand).

A comparison of the piano-vocal score with the full score provides evidence that the whole edition was prepared very diligently, and exceptional care was taken to preserve the consistency of both sources. The only mistake we have managed to spot is the omission of a single bar in the piano-vocal score – bar 3 in the introduction to Act Two (*Allegretto con moto*, 2/4). The different formats of the two publications sometimes resulted in an impossibility to place the headings of corresponding scenes in exactly the same place in each source, but because the transitions from one scene to another are smooth and uninterrupted, a small degree of freedom existed and helped avoid typographic clumsiness.



Unfortunately, the small number of copies and the fact that the score was not distributed were negative factors that affected attempts to popularize the work and its survival to our time. The performance materials for the orchestra, preserved in the music libraries of several operatic venues in Poland before the outbreak of the Second World War, succumbed relatively quickly to destruction through normal wear and tear, or were destroyed during the war. Their unavailability was acutely felt especially shortly after the Second World War, when the Soviet authorities did not permit the 'repatriation' of the score collection from Lwów to Poland. Early in the postwar period, initiatives were developed aimed at reviving the opera. One of the first conductors seeking performance materials is Kazimierz Wiłkomirski (1900–1995), then the director of the Lower Silesia Opera House and the Wrocław Philharmonic. At the beginning of 1948, he addresses a special letter to Izabela née Madeyski Żeleńska (1878–1956), the widow of the composer's eldest son, Stanisław Gabriel. Wiłkomirski is apparently ignorant of the fact that the orchestral score of *Goplana* exists in printed form:

"While deciding on the repertoire of our opera house for the second part of the season (with a view to the forthcoming

przewidzieliśmy wystawienie opery Władysława Żeleńskiego *Goplana*, jako jednej z czołowych pozycji polskiej literatury operowej. Długo nie wiedzieliśmy skąd można otrzymać materiał nutowy (partytura orkiestrowa, ewentualnie głosy orkiestrowe), nareszcie wczoraj otrzymaliśmy wiadomość, że Szanowna Pani jest w posiadaniu partytury pisanej własnoręcznie przez Kompozytora. Zwracam się więc do Pani z uprzejmą prośbą o łaskawe wypożyczenie Operze Dolnośląskiej tej opery na okres dwóch miesięcy. Chodzi nam o przepisanie jej, po czym oryginał zostanie Pani zwrócony, zaś kopia będzie własnością naszą i będzie służyła do kopiowania partii orkiestrowych i dyrygowania całością. Za wypożyczenie partytury proponujemy Pani sumę 20.000 (dwadzieścia tysięcy), niezależnie od tantiem przypadających od przedstawień. Rozumiemy dobrze, że rękopis jest dla Pani najcenniejszą pamiątką; nigdy byśmy nie dopuścili myśli o użytkowaniu oryginału do pracy na próbach. Przyzna Pani jednak, że dzieło sztuki nie powinno leżeć wyłącznie na półce muzealnej, lecz powinno żyć p e ł n i ą swego życia. *Goplana* m u s i być wystawiana na scenie, musi być udostępniona wszystkim miłośnikom piękna, musi reprezentować godnie naszą twórczość muzyczną wobec zagranicznych gości, których setki i tysiące odwiedzających będą tegoroczną wystawę wrocławską⁴⁴³.

I tym razem o *Goplanie* przypomniano sobie zatem w kontekście wystawowym (na horyzoncie rysuje się słynna powojenna Wystawa Ziem Odzyskanych), a Pani Izabela robi się nadzieję na międzynarodową promocję. (Skąd my to znamy... może to ciężące nad operą fatum?) Obietnice Wiłkomirskiego są jednak bałamutne, gdyż otwarcie Wystawy Ziem Odzyskanych zostało zaplanowane na 21 lipca (wydarzenie ma potrwać do 31 października), pisząc zatem list 28 lutego dyrygent musi mieć świadomość, że w tak krótkim terminie nie zdoła przygotować premiery. Zwłaszcza, że przewiduje jeszcze przepisywanie materiałów nutowych. I rzeczywiście – projekt wystawienia *Goplany* we Wrocławiu dojdzie do skutku dopiero 11 lat później. Pomysł zrealizuje wcześniej w teatrach muzycznych Poznania i Warszawy Zdzisław Górczyński (1895–1977), który dzięki pośrednictwu reżysera, blisko zaprzyjaźnionego z całą rodziną Żeleńskich Teofila Trzcińskiego (1879–1952) zdobędzie nieosiągalną partyturę. Dla nas intrygująca pozostaje kwestia, czy udostępnione wówczas przez rodzinę materiały orkiestrowe były rzeczywiście owym wspomnianym przez Wiłkomirskiego rękopisem, czy też udzielone mu przez anonimowych informatorów wiadomości nie były do końca prawdziwe i chodziło tylko o jeden z egzemplarzy partytury litografowanej w 1897 r. w wiedeńskiej pracowni Eberlego.

exhibition taking place in Wrocław this summer), we have planned to produce Władysław Żeleński's opera *Goplana*, as one of the greatest achievements of Polish operatic literature. For a long time, we had had no idea where to find the score (for the orchestra, alternatively in instrumental parts), until we received the news yesterday that you are in possession of the manuscript score written by the composer himself. Therefore, I turn to you with the polite request to let the Lower Silesia Opera House borrow the score of the opera for a period of two months. We are planning to copy the score and then return it to you, while we will retain the copy and use it to reproduce the instrumental parts and direct the performance. To reward you for lending us the score, we offer you a sum of 20,000 (twenty thousand), irrespective of the royalties on performances. We appreciate the fact that the manuscript is extremely dear to you; under no circumstances would we ever consider using the original for rehearsals. You will admit, however, that a work of art should not remain stacked in a shelf in a museum, but rather should live its existence to the f u l l. *Goplana* m u s t be performed on stage, must be made available to all lovers of beauty, must be a worthy representative of our music to foreign guests, thousands of whom will visit this year's exhibition in Wrocław."⁴⁴³

As the letter shows, it is another occasion when *Goplana* is retrieved from oblivion in the context of an exhibition (the famous postwar Recovered Lands Exhibition is forthcoming), and Mrs Izabela is being lured with prospects of international promotion. (It sounds familiar... Or is it just inexorable fate?). Wiłkomirski's promises, however, are false: the opening of the Recovered Lands Exhibition is planned for 21 July (and the event will last until 31 October), which means that the conductor, writing his letter on 28 February, must be aware that preparing a première in such a short time is an impossibility. Especially if he is planning to reproduce the score first. Indeed, the project of staging *Goplana* in Wrocław will not materialize until 11 years later. Earlier than that, performances of *Goplana* were produced in the music theatres of Poznań and Warsaw by Zdzisław Górczyński (1895–1977), who seized the unattainable score thanks to the mediation of theatre director Teofil Trzciński (1879–1952), a close friend of the whole Żeleński family. From our perspective, it remains a puzzling question whether the orchestral material made available by the family at the time was the manuscript mentioned by Wiłkomirski, or whether his unnamed informers were wrong and the copy in question was simply a printed copy of the lithographed score produced in Eberle's workshop in Vienna in 1897.

443 List Kazimierza Wiłkomirskiego do Izabeli Żeleńskiej z 28 lutego 1948 roku, PL-Kj Przyb. 180/63.

443 Kazimierz Wiłkomirski's letter to Izabela Żeleńska of 28 February 1948, PL-Kj Przyb. 180/63.

WERSJE WARSZAWSKA I PRASKA: RĘKOPIŚMIENNE WKŁADKI DO DRUKOWANEJ PARTYTURY

Wersja dzieła wykonywana w Warszawie różni się od tej, którą poznała wcześniej publiczność galicyjska i która stała się podstawą drukowanej partytury orkiestrowej i wyciągu fortepianowego. Nowością warszawskich spektakli była nie tylko imponująca inscenizacja i wspaniały balet, który w Teatrze Wielkim towarzyszy *Gopłanie* już od dnia premiery. Żeleński komponuje dla Warszawy w 1897 i 1898 roku dwie dodatkowe wkładki rękopiśmienne, których egzemplarze – z powodu totalnego zniszczenia przez Nazistów całego archiwum warszawskiej opery w roku 1944 – zaginęły. Dzięki przeprowadzonej żmudnej kwerendzie archiwalnej udało nam się jednak szczęśliwie odnaleźć i dołączyć do naszej edycji faksymilowej analogiczne ustępy, które zachowały się w zbiorach Biblioteki Materiałów Nutowych Teatru Narodowego w Pradze (Knihovna notových materiálů Národního Divadla v Praze)⁴⁴⁴.

KRAKOWIAK (1897)

Najbardziej zauważalną zmianą wprowadzoną do partytury w czasie przygotowań do premiery warszawskiej było dokończonowanie przez Żeleńskiego w 1897 roku nowego *Krakowiaka*. Jesienią 1897 roku przybywa do Warszawy i odbywa w tej sprawie naradę z dyrygentem Cesarem Trombinim, reżyserem Józefem Chodakowskim i baletmistrzem Rafaelem Grassim⁴⁴⁵. Dodanie takiej rękopiśmiennej wkładki do wydrukowanej pod koniec maja partytury orkiestrowej – w mniemaniu Żeleńskiego *de facto* skończonej i najprawdopodobniej z założenia zamkniętej na dalsze odautorskie ingerencje – uznać należy za fakt dość osobliwy, przywołujący na myśl niemożliwą już u schyłku stulecia praktykę typową dla kompozytorów pierwszej połowy XIX wieku. Jak pisaliśmy już wcześniej, na podstawie wzmianek prasowych można domniemywać, że modyfikacja ta nie powstała z inicjatywy samego kompozytora, a na wyraźne żądanie carskich władz sprawujących kontrolę organizacyjną nad zespołem Warszawskich Teatrów Rządowych. Rosjanie byli świadomi poruszenia, jakie wśród publiczności wywołać może *Mazur* umieszczony w finale polskiej opery. Dobrze pamiętali problemy, jakich przysparzały im pod tym względem i *Halka*, i *Straszny dwór*. Udzielając pozwolenia na premierę *Gopłany*, czynili ustępstwo, ale nie chcieli mieć żadnych politycznych manifestacji, owego wytupywania polskich racji nogami. A zagrożenie było całkiem realne, choćby z tego powodu, że premiera *Gopłany*

THE WARSAW AND PRAGUE VERSIONS: MANUSCRIPTS INSERTED INTO THE PRINTED SCORE

The version of the opera performed in Warsaw departs from that applauded earlier by audiences in Galicia on which the orchestral and piano-vocal scores are based. The Warsaw spectacles were distinguished not only by the imposing theatrical production and magnificent ballet, which was part of the performances at the Teatr Wielki from the day of the première. In 1897 and 1898, Żeleński composes two additions in the form of manuscript inserts that are lost due to the fact that the archive of the Warsaw opera house was totally destroyed by German occupiers in 1944. However as a result of painstaking archival research, we could luckily rediscover copies of the similar inserts and include them in the present facsimile edition. The passages have been preserved in the collections of the Library of Music Scores of the National Theatre in Prague (Knihovna notových materiálů Národního divadla v Praze).⁴⁴⁴

THE KRAKOWIAK (1897)

The most conspicuous modification of the score made while preparing the Warsaw première was supplementing it by Żeleński with a new *Krakowiak* in 1897. In the autumn of 1897, the composer arrives in Warsaw and holds a conference on the matter with conductor Cesare Trombini, director Józef Chodakowski and choreographer Rafael Grassi.⁴⁴⁵ Supplementing a handwritten insert to the orchestral score printed at the end of May – and assumed by Żeleński to be complete and in all probability closed to any further interference by the author – must be described as a very peculiar move, reminiscent of a practice widespread in the first half of the nineteenth century, but out of vogue in its final years. As has already been hinted, the references in the press allow for speculation that the modification was not made at the composer's initiative, but at the explicitly expressed demand of the tsarist authorities controlling the organization of the Warsaw Theatre Directorate. Russians were aware what state of agitation among the audience might be stirred by a mazurka in the finale of a Polish opera. They remembered well the problems started by the performances of *Halka* and *The Haunted Manor*. By giving their consent to the première of *Gopłana*, they were making a concession, but they did not want any political manifestations, no feet stomping in support of the Polish cause. The threat was real, not the least for the reason that the première coincided with the anniversary

444 Szczegółowy opis materiałów (CZ-Pnd) zamieszczamy dalej (zob. *Uwagi szczegółowe o reprodukowanych wkładkach rękopiśmiennych do partytury orkiestrowej*).

445 *Odgłosy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 735 (30 X), s. 524; nr 736 (6 XI), s. 536.

444 A detailed description of the materials (CZ-Pnd) see the chapter *Detailed remarks concerning manuscript inserts to the orchestral score reproduced in the present edition*.

445 'Odgłosy' [Echoes], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1897 No. 735 (30 October), p. 524; No. 736 (6 November), p. 536.

zbiegała się z jubileuszem Moniuszkowskiej *Halki*. Żeleński, choć był z pewnością tego świadom, działał w sytuacji wyższej konieczności. Po przykrych doświadczeniach z *Konradem Wallenrodem* wolał pójść z *Goplana* na kolejne ustępstwo, niż dawać pretekst do zablokowania premiery swojego dzieła na scenie Teatru Wielkiego.

Wprowadzona zmiana została bezbłędnie wychwycona przez autorów popremierowych recenzji. Trzeba przyznać, że ci ostatni niejednokrotnie znacząco się między sobą różnili co do oceny nowego opracowania finału drugiego aktu. Juliusz Stattler uznał, że nowy *Krakowiak* z chórem pojawiający się w miejscu „powtórzenia oberka” [!] jest piękny.⁴⁴⁶ Aleksander Poliński, wręcz przeciwnie, twierdził, że ustęp „nie interesuje ani muzycznie, ani choreograficznie”, gdyż nie odznacza się „ani bogactwem pomysłów melodyjnych, ani nawet opracowaniem technicznym”⁴⁴⁷. Wtórował mu Zygmunt Noskowski, który rezygnację z powtórzenia „pieśni w rodzaju kujawiaka” [!] powitał stwierdzeniem, że *Krakowiak* Żeleńskiego ma za mało „owej dziarskości właściwej rytmom tańca krakowskiego”, zaś jego instrumentacja jest w paru miejscach „zbyt uboga, skutkiem czego słyszy się tylko tupotanie nóg bez muzyki”⁴⁴⁸.

Sam kompozytor, jakkolwiek początkowo owej wymuszonej na nim odgórnie choreograficznej interpolacji niechętny, z czasem najwyraźniej się do niej przekonuje. Skoczny *Krakowiak* wprowadza w zakończeniu drugiego aktu wyraźne urozmaicenie i ożywia całość rytmicznie. Nieprzypadkowo użył go Żeleński jako zakończenia *Potpourris z motywów Goplany*, które opracował wkrótce po warszawskiej premierze z myślą o popularyzacji opery wśród szerokich kręgów melomanów i pianistów amatorów (ukazało się nakładem Aleksandra Rajchmana w Warszawie)⁴⁴⁹. Taniec krakowski świetnie się do tego celu nadawał, gdyż konwencja takiej wiązanki operowych melodii wymagała zakończenia jej szybkim ustępem w metrum parzystym. Najczęściej wykorzystywano *Polkę* lub *Galop*, ale *Krakowiak* okazał się także świetną propozycją. O ostatecznym zaakceptowaniu tego *Krakowiaka* przez kompozytora świadczy również fakt dołączenia go do materiałów nutowych przekazanych w roku 1897 teatrowi operowemu w Pradze, gdzie – jak pamiętamy – Żeleński miał nadzieję *Goplana* wystawić.

of Moniuszko's *Halka*. Although certainly aware of these facts, Żeleński was motivated by a higher need. Having learned the lesson of *Konrad Wallenrod*, in the case of *Goplana* he preferred to make another concession rather than provide the authorities with a pretext to ban the première of his work at the Teatr Wielki.

The modification did not escape the attention of the perceptive authors of post-première reviews. Admittedly, the reviewers were often divided in their judgements of the new arrangement of the finale of Act Two. Juliusz Stattler declared that the new *Krakowiak* with choir accompaniment, which has replaced the 'restatement of the oberek' [!], is beautiful.⁴⁴⁶ On the contrary, Aleksander Poliński claimed that the passage 'does not arouse interest as either a piece of music or a dance' because it is not characterized by 'either richness of tunes, or even technical arrangement'.⁴⁴⁷ He was echoed by Zygmunt Noskowski, who reacted to the resignation from 'a song resembling a kujawiak' [!] with the conclusion that Żeleński's *Krakowiak* lacks 'that youthful energy characteristic of the rhythm of the Cracow dance', and that there are moments when its instrumentation is 'too limited, and as a result we can hear only feet stomping and no music'.⁴⁴⁸

The composer himself, although initially reluctant to the choreographic replacement forced upon him by powers that be, gradually changed his mind about the new piece. With its lively leaps, the *Krakowiak* clearly adds variety to the ending of Act Two and makes the rhythm of the whole more cheerful. It was by no means accidental that Żeleński used the dance as the last piece in his *Potpourri* of music themes from *Goplana*, assembled shortly after the Warsaw première to popularize the opera among wide circles of music lovers and amateur pianists (printed by Aleksander Rajchman in Warsaw).⁴⁴⁹ The Cracow dance provided a perfect ending to round up the medley, because the convention required such a string of opera tunes to end with a fast-moving passage in duple metre. Most frequently, a polka or a galop were used, but *Krakowiak* also turned out to be an excellent choice. The fact that the *Krakowiak* was eventually accepted by the composer is confirmed by its presence among the scores submitted to the management of the Prague operatic theatre in 1897, where – as we remember – Żeleński was hoping to see his *Goplana* brought on stage.

446 Stattler, „Goplana”, „Kurier Codzienny” 1898 nr 9 (9 I), s. 4.

447 Poliński, „Goplana”, „Kurier Poranny” 1898 nr 9 (9 I), s. 5.

448 Noskowski, „Goplana”, „Wiek” 1898 nr 6 (11 I), s. 3.

449 Władysław Żeleński, *Goplana. Potpourris z motywów opery na fortepian (2 ręce)*, Warszawa [1898]: *Echo Muzyczne* [Teatralne i Artystyczne]. Gmach Teatrów. *Potpourris* było oferowane w sprzedaży od marca 1898 roku (zob. reklama opublikowana w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” nr 753 z dn. 5 III).

446 Stattler, 'Goplana', *Kurier Codzienny* 1898 No. 9 (9 January), p. 4.

447 Poliński, 'Goplana', *Kurier Poranny* 1898 No. 9 (9 January), p. 5.

448 Noskowski, 'Goplana', *Wiek* 1898 No. 6 (11 January), p. 3.

449 Władysław Żeleński, *Goplana. Potpourris z motywów opery na fortepian (2 ręce)* [*Goplana. A Potpourri of Themes from the Opera, for the Piano (two hands)*], Warszawa [1898]: *Echo Muzyczne*, [Teatralne i Artystyczne]. Gmach Teatrów. The *Potpourri* was on offer from March 1898 (see the advertisement published in *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* No. 753 from 5 March).

MODYFIKACJE *INTERMEZZA*

W praskich archiwach teatralnych zachował się także rękopis dodatkowego „uzupełnienia” partytury orkiestrowej. Jest nim modyfikacja instrumentalnego, kujawiakowego *Intermezzo*, granego w akcie drugim po wstrząsającej scenie siostróbójstwa. Prasowi sprawozdawcy zanotowali, że w trakcie spektakli warszawskich jesienią 1898 r. solo instrumentalne w tym ustępie, przewidziane początkowo dla rożka angielskiego, kompozytor powierzył pierwszemu skrzypkowi. Innowacja ta zostaje wprowadzona w 1898 roku, ale dopiero w trakcie powakacyjnego wznowienia *Goplany* pod batutą Emila Młynarskiego. Pierwszy raz ustęp w takiej wersji zabrzmiał 12 października, solo skrzypcowe odegrał Stanisław Barcewicz⁴⁵⁰. Taki gest pod adresem koncertmistrza jest także nawiązaniem do zwyczajów dziewiętnastowiecznych. W wersji praskiej kujawiakowa melodia grana jest zaś najpierw przez rożek angielski, a następnie powtarzana przez *tutti violini*. Skrzypce solo grają jedynie końcowy odcinek o charakterze figuracyjnym.

THE MODIFICATIONS OF THE *INTERMEZZO*

In addition, the archives in Prague contain a manuscript of an additional 'supplement' to the orchestral score. It is a modification of the instrumental, kujawiak-based *Intermezzo*, performed in Act Two after the shocking scene of sorricide. Warsaw reviewers noticed that the instrumental solo originally written by the composer for the cor anglais was played by the first violin. The innovation was introduced in 1898, but not until the performances of *Goplana* were resumed after the summer break and conducted by Emil Młynarski. This version of the *Intermezzo* was performed for the first time on 12 October, and the violin solo was played by Stanisław Barcewicz.⁴⁵⁰ The composer's gesture towards the concertmaster is another instance of perpetuating nineteenth-century customs. However in the version conserved in Prague the kujawiak-based melody is played firstly by the cor anglais, and then repeated by *tutti violini*. The concertmaster interprets there only the ending, ornamental passage.

450 Al[eksander] R[ajchman], *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898 nr 42 (15 X), s. 497.

450 Al[eksander] R[ajchman], 'Przegląd muzyczny', *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1898 No. 42 (15 October), p. 497.

A N E K S ⁴⁵¹

PLAN LIBRETTA **GOPŁANY** (ok. 1885 r.), rękopis Ludomiła Germana PL-WRzno 6390/II, [s. 95–96]

- Akt I. *Brzeg Gopła – poranek – mgła.*
- I Sc[ena]. Chór niewidzialny: w głębinach jeziora kryją się tajemnicze siły, jak w duszy człowieka. Skierka, Chochlik: budzą Goplanę z uśpienia, wzywają ją.
- II. Goplana zjawia się, wychodzi z wody – smutna, na zapytanie Skierki śpiewa balladę o Grabcu – wysyła Chochlika, aby zawiódł Kirkora do Balladyny, którą Grabiec kocha.
- III. Grabiec, Goplana. Grabiec gardzi miłością Goplany, uchodzi od niej – ona wraca do jeziora.
- Zmiana dekoracji – chata, pole pod lasem.*
- I. Kirkor, Kostryn, rycerze. Chochlik ich prowadzi ku chacie. Chór rycerzy o celu wyprawy. Kirkor chce Popiela na tronie osadzić. Kirkor chce poślubić dziewczynę z rodu wieśniaczego. Puka do chaty.
- II. Wdowa, Balladyna, Alina, Kirkor, Kostryn. (Rycerze rozkładają w głębi obóz). Kirkor uczuwa miłość do obu. Zachwycają go obie siostry, waha się w wyborze. Kostryn na stronie zachwyca się Balladyną, obawia się, aby jej Kirkor nie wybrał. Skierka niewidzialny poddaje Wdowie myśl o malinach. Kirkor zgadza się, idzie w głąb do namiotu, Wdowa do chaty.
- III. Grabiec w lesie wzywa piosenką Balladynę – ona idzie doń. Alina zasypia przed chatą.
- Akt II. *Las.*
- I. Popiel opowiada o cudownych właściwościach korony. Śpiew duchów w lesie, że tu ich świat i ich panowanie. Pustelnik uchodzi, zostawiając koronę.
- II. Goplana, Skierka. Chochlik przyprowadza Grabca. Grabiec wzdraga się, chce iść do Balladyny. Goplana przemienia go w wierzbę. Chochlik kradnie koronę Popielowi. Uchodzą.
- III. Alina szuka malin, idzie w las. Balladyna szuka, nie może znaleźć. Alina wraca z pełnym dzbanem. Wyrzuty, sprzeczka. Balladyna zabija ją. Krzyk wierzby i Goplany. Balladyna ucieka.
- IV. Pustelnik unosi Alinę.
- V. Balladyna obłąkana wpada. Goplana dręczy ją głosem i pieśnią Aliny.
- VI. Pieśni weselne z daleka – orszak družbów i družek, wieśniacy – matka spostrzega krew na czole [Balladyny], zawiązuje [przepaskę]. Kirkor, Kostryn z rycerzami. Kostryn (do siebie) podejrzewa Balladynę o zbrodnię: widzi w tym korzyść dla siebie. Pochód weselny.

451 W tabelach Aneksów 1 i 2 sceny i wątki fabularne wykreślone w późniejszym czasie z libretta zaznaczyliśmy szarym kolorem czcionki.

APPENDIX ⁴⁵¹

OUTLINE OF THE LIBRETTO OF **GOPLANA** (around 1885), manuscript by Ludomił German PL-WRzno 6390/II, [pp. 95–96]

Act I. *The shore of the Gopło lake, a misty morning.*

I Sc[ene]. Invisible chorus: mysterious forces lurk in the depths of the lake, like in the human soul. Skierka and Chochlik: they wake Goplana from her sleep and call her to come.

II. Goplana emerges from the water with a sad expression. When asked by Skierka, she sings a ballad about Grabiec, then sends Chochlik with the mission of bringing Kirkor to Balladyna, whom Grabiec loves.

III. Grabiec and Goplana. Grabiec spurns Goplana's love and leaves her – she returns to the lake.

Stage design changeover – a cottage, a field by a forest.

I. Kirkor, Kostryń, knights. Chochlik leads them to the cottage. A chorus of knights sing about the purpose of their expedition. Kirkor wants to put Popiel on the throne. Kirkor wants to marry a girl from a peasant family. He knocks at the door of the cottage.

II. Widow, Balladyna, Alina, Kirkor, Kostryń. (The knights set up camp in the background). Kirkor falls in love with both girls. He finds both sisters lovely and hesitates. On the side, Kostryń is delighted with Balladyna, fearing that Kirkor will choose her. Skierka, who is invisible, suggests to Widow the raspberry picking contest. Kirkor agrees and enters the tent, Wdowa enters the cottage.

III. In the forest, Grabiec sings a song to attract Balladyna – she responds to his calling. Alina falls asleep in front of the cottage.

Act II. *The forest.*

I. Popiel tells the story of the miraculous properties of the crown. Ghosts in the forest sing, claiming the rule of the forest. Hermit departs, leaving the crown behind.

II. Goplana and Skierka. Chochlik brings Grabiec with him. Grabiec recoils, he wants to go to Balladyna. Goplana transforms him into a willow. Chochlik steals Popiel's crown. They leave.

III. Looking for raspberries, Alina walks into the forest. Balladyna also looks for raspberries, but cannot find any. Alina returns with her jug full. An argument follows. Balladyna kills Alina. The willow and Goplana utter a cry. Balladyna flees.

IV. Hermit carries Alina's body.

V. Balladyna returns, stricken with madness. Goplana torments her with Alina's voice and song.

VI. Wedding songs are heard from a distance – a procession of best men, bridesmaids, and villagers – mother spots the blood on [Balladyna's] forehead, puts [a headband] around her head. Kirkor and Kostryń with the knights. Kostryń (to himself) suspects Balladyna of committing a crime: he finds it advantageous for him. The wedding procession.

⁴⁵¹ In the tables presented in Appendixes 1 and 2, scenes and themes of the plot that were removed from the final version of the libretto are marked grey.

- Akt III. *Zamek Kirkora.*
- I. Balladyna, Kirkor – pożegnanie, odjazd Kirkora.
- II. Pustelnik – Balladyna prosi go o radę na plamę na czole. Pustelnik gromi ją. Kostrzyn podsłuchuje.
- III. Grabiec w koronie Popiela, Chochlik, Skierka. Grabiec śpiewa o koronie. Uczta. Balladyna wypędza matkę. Chochlik gra na flecie „Chór [!] o malinach[»]. Balladyna mdleje – Kostrzyn cuci ją, wyznaje, że wie o wszystkim. Zamieszanie – zgiełk.
- Akt IV. *Noc.*
- I. Grabiec śpi, przy nim korona. Balladyna z nożem. Kostrzyn zabija Grabca. Kostrzyn i Balladyna, która zabiera koronę [od] przecz[uwają]cego zgubę Kostryna.
- Zmiana dekoracji. Pole pod Gnieznem.*
- I. Kirkor z wojskiem, chce walczyć z przywłaszczycielem korony.
- II. Bitwa, Kirkor ginie, a Balladyna wchodzi w koronie. Kostrzyn i rycerze.
- III. Posłowie z miasta przynoszą chleb. Balladyna truje Kirkora.
- IV. Kanclerz wita królową i żąda, aby odbywała sąd. Lekarz o otruciu Kostryna. Matka o Alinie i wypędzeniu. Balladyna wydaje wyrok śmierci. Grom. Chór – dzwony. Goplana w głębi – chór niewidzialny.

A N E K S 2

SCHEMAT STRUKTURALNY LIBRETTA Z 1889 R.

rękopis PL-WRzno 6390/II, [s. 1–94]

OBSADA: Goplana (sopran), Chochlik (sopran), Skierka (sopran), Grabiec (tenor buffo), Wdowa (contralto), Balladyna (mezzosopran), Alina (sopran), Kirkor (tenor), Kostrzyn (baryton), Pustelnik (bas), rycerze, heroldowie, duchy leśne, dziewczęta, wieśniacy, służba, straż, lud.

AKT I	OSOBY	TREŚĆ
SCENA 1	chór duchów, Skierka, Chochlik, Goplana, Grabiec (za sceną)	Duchy leśne opowiadają o zasnutych mgłą, bezdennych wodach jeziora podobnych do nieodgadnionej duszy człowieka, na liściu lilii przypływa Goplana, mówi o swojej nieszczęśliwej miłości do Grabca, z oddali słysząc jego śpiew.
SCENA 2	Goplana, Grabiec, Chochlik	Wchodzi Grabiec, Goplana wyznaje mu miłość, Grabiec ucieka, Chochlik rzuca „uroki”.
SCENA 3	Kirkor, Kostrzyn, rycerze, Chochlik (ukryty)	Zjawia się Kirkor z drużyną, opowiada o pogoni „za jaskółeczką”, rycerze rozbijają obóz.

Act III. *Kirkor's castle.*

- I. Balladyna and Kirkor – farewell, Kirkor's departure.
- II. Hermit – Balladyna asks him for advice on the bloody spot on her forehead. Hermit condemns her. Kostryń eavesdrops on them.
- III. Grabiec in Popiel's crown, Chochlik, Skierka. Grabiec sings about the crown. A feast. Balladyna drives her mother out. Chochlik plays the tune 'Chorus [!] about raspberries['] on the flute. Balladyna faints – Kostryń brings her round and confesses that he knows her mystery. Commotion and noise follow.

Act IV. *At night.*

- I. Grabiec is asleep with the crown at his side. Balladyna with a knife. Kostryń kills Grabiec. Kostryń and Balladyna, who takes the crown away from him as he vaguely anticipates his undoing.
- Stage design changeover. A field near Gniezno.*
- I. Kirkor with his army, he wants to fight the usurper.
- II. A battle unfolds, Kirkor dies, Balladyna enters with the crown on her head. Kostryń and knights.
- III. Envoys from the town come with bread. Balladyna poisons Kostryń.
- IV. Chancellor greets the queen and forces her to pass a verdict. Doctor about Kostryń's poisoning. Mother about Alina and being driven out by her daughter. Balladyna pronounces a verdict of death. Thunder strikes. Chorus – bells ringing. Goplana in the background – an invisible chorus.

APPENDIX 2

A STRUCTURAL OUTLINE OF THE LIBRETTO FROM 1889

PL-WRzno 6390/II, [pp. 1–94]

THE CAST: Goplana (soprano), Chochlik (soprano), Skierka (soprano), Grabiec (buffo tenor), Widow (contralto), Balladyna (mezzosoprano), Alina (soprano), Kirkor (tenor), Kostryń (baritone), Hermit (bass), knights, heralds, ghosts of the forest, maidens, peasants, servants, guards, folk.

ACT I	CHARACTERS	CONTENT
SCENE 1	the chorus of ghosts, Skierka, Chochlik Goplana, Grabiec (behind the stage)	Ghosts that inhabit the forest tell how the bottomless waters of a lake, clouded in mist, resemble the unfathomable depths of the human soul, Goplana arrives on a leaf of water lily, tells the story of her unrequited love for Grabiec, his singing is heard at a distance.
SCENE 2	Goplana, Grabiec, Chochlik	Grabiec, enters, Goplana declares her love, Grabiec flees, Chochlik casts 'spells'.
SCENE 3	Kirkor, Kostryń, knights, Chochlik (hiding)	Kirkor and his party arrive, Kirkor tells the story about chasing 'a little swallow', the knights set up camp.

SCENA 4	Kirkor, Kostryń, rycerze, Wdowa, Balladyna, Alina, Chochlik	Kirkor z Kostryńem pukają do chaty Wdowy, Kirkor chce pojąć za żonę jedną z jej córek, nie może się zdecydować, Kostryń jest zazdrosny o Balladynę, Chochlik podsuwa Wdowie pomysł wysłania córek do lasu na maliny, na co Kirkor się zgadza.
SCENA 5	Alina, Chochlik	Modlitwa Aliny, Chochlik usypia ją zaklęciem.
AKT II	OSOBY	TREŚĆ
SCENA 1	Pustelnik, chór duchów	Pustelnik zbiera zioła, pokutując za grzechy, niesie pomoc ludziom, zapowiada, że Bóg pomści największe ludzkie zbrodnie, duchy leśne przestrzegają śmiertelników przed wkroczeniem na ich terytorium, Pustelnik wraca do chaty.
SCENA 2	Chochlik, Skierka, Grabiec, Goplana, duchy (grupy baletowe)	Chochlik i Skierka sprowadzają Grabca siłą przed oblicze Goplany, Grabiec odrzuca ofiarowane przez Goplanę berło i koronę świata duchów, Goplana zamienia go w wierzbę płaczącą.
SCENA 3	chór duchów, Goplana, Chochlik, Skierka	Duchy leśne śpiewają i tańczą wokół Grabca-wierzby, Goplana zapowiada, że Grabiec pozna wkrótce złe serce swojej kochanki Balladyny.
SCENA 4	Alina, Balladyna	Zakochana w Kirkorze Alina napełnia dzbanek malinami, Balladyna szuka malin na próżno, siostry spotykają się, podczas rozmowy Balladyna wpada w szał i zabija Alinę, ścina gałąź z wierzby i przykrywa nią ciało ofiary, drzewo wydaje jęk.
SCENA 5	Goplana, Balladyna	Goplana dręczy wyrzutami Balladynę, udając zamordowaną Alinę.
SCENA 6	Pustelnik, Balladyna	Nadchodzi Pustelnik, zabiera ciało Aliny.
SCENA 7	Balladyna, Wdowa	Wdowa cieszy się z powrotu Balladyny, która zostanie żoną Kirkora, dostrzega na czole córki plamę i zakrywa ją przepaską, ma nadzieję, że Pustelnik zdoła ją usunąć.
SCENA 8	Balladyna, Wdowa, chór chłopców i dziewcząt	Młodzież wiejska śpiewa pieśń weselną.
SCENA 9	Kirkor, Kostryń, rycerze, Wdowa, Balladyna, chór chłopców i dziewcząt	Obrzędy weselne, Kirkor zabiera Balladynę na zamek.

SCENE 4	Kirkor, Kostryń, knights, Widow, Balladyna, Alina, Chochlik	Kirkor, accompanied by Kostryń, knocks at the door of Widow's cottage, Kirkor wants to marry one of the daughters, but he cannot decide which one to choose, Kostryń is jealous of Balladyna, Chochlik suggests to Widow the idea of sending her daughters to the forest to gather raspberries, to which Kirkor agrees.
SCENE 5	Alina, Chochlik	Alina's prayer, Chochlik utters a spell that makes her fall asleep.
ACT II	CHARACTERS	CONTENT
SCENE 1	Hermit, the chorus of ghosts	Hermit gathers herbs as a penance for his sins, helps people, prophesizes that God will punish the most atrocious crimes, ghosts living in the forest warn ordinary mortals against entering their territory, Hermit returns to his cottage.
SCENE 2	Chochlik, Skierka, Grabiec, Goplana, choruses (ballet groups)	Chochlik and Skierka capture Grabiec and bring him to to Goplana, Grabiec rejects the sceptre and crown of the ruler of the supernatural world offered to him by Goplana, Goplana transforms him into a moaning willow.
SCENE 3	the chorus of ghosts, Goplana, Chochlik, Skierka	Ghosts of the forest sing and dance around the willow (Grabiec), Goplana predicts that Grabiec will soon know the truth about the evil nature of his lover Balladyna.
SCENE 4	Alina, Balladyna	Alina, who is in love with Kirkor, fills her jug with raspberries, Balladyna looks for raspberries in vain, the sisters meet, during the conversation Balladyna kills Alina in a fury, cuts a branch off the willow and covers the victim's body with it, the tree utters a moan.
SCENE 5	Goplana, Balladyna	Goplana torments Balladyna with remorse, pretending to be the murdered Alina.
SCENE 6	Hermit, Balladyna	Hermit comes and takes Alina's body away.
SCENE 7	Balladyna, Widow	Widow is happy at Balladyna's return, Balladyna is to become Kirkor's wife, Widow notices a bloody spot on her daughter's forehead and covers it with a headband, she hopes that Hermit will manage to remove it.
SCENE 8	Balladyna, Widow, the chorus of boys and girls	The youth from the village sing a wedding song.
SCENE 9	Kirkor, Kostryń, knights, Widow, Balladyna, the chorus of boys and girls	Wedding ceremony, Kirkor takes Balladyna with him to his castle.

AKT III	O S O B Y	T R E Ś Ć
SCENA 1	Kostryn, Wdowa, rycerze	Kostryn, Wdowa i rycerze oczekują na dziedzicu na Kirkora, który poprowadzi swoje zastępy na wyprawę.
SCENA 2	Kirkor, Balladyna, Kostryn, Wdowa, rycerze	Nadchodzi Kirkor z Balladyną, scena pożegnania małżonków, Kirkor powierza Balladynę opiece Kostryna.
SCENA 3	Balladyna, Kostryn, Wdowa	Kostryn zapewnia Balladynę o lojalności, Balladyna prosi Wdowę, by sprowadziła Pustelnika.
SCENA 4	Balladyna	Monolog Balladyny: nie czuje się szczęśliwa, pomimo osiągnięcia celu, chciałaby zapomnieć o zbrodni.
SCENA 5	Balladyna, Pustelnik, Wdowa	Pustelnik może uleczyć Balladynę, jeśli wyzna ona swój grzech, Balladyna odmawia.
SCENA [6]	Balladyna, Wdowa, strażnicy	Wdowa wypytuje Balladynę o Alinę, Balladyna wpada we wściekłość, rozkazuje wygnać matkę.
SCENA [6A]	Balladyna, Kostryn	Kostryn powiadamia Balladynę o przybyciu Grabca z orszakiem, Balladyna każe otworzyć bramę.
SCENA 7	Balladyna, Kostryn, Grabiec z orszakiem, Chochlik, Skierka	Powitanie gości, wchodzi Grabiec „w bogatych szatach z fantastyczną mitrą na głowie” wraz ze świtą.
SCENA 8	Balladyna, Kostryn, Grabiec z orszakiem, Chochlik, Skierka	Grabiec prosi o wniesienie trunków, rozpoczyna się uczta.
SCENA 9	Balladyna, Kostryn, Grabiec z orszakiem, Chochlik, Skierka, duch Aliny	Piosenka Chochlika o siostróbóstwie, zjawia się duch Aliny, brindisi Kostryna, otrucie Grabca.
SCENA 10	Balladyna, Kostryn, Skierka, Chochlik, orszak Grabca, Kirkor, Pustelnik, rycerze	Kirkor wstrząśnięty zbrodnią chce ukarać mordercę Grabca, Balladyna oskarża Kostryna, straż wyprowadza go.
AKT IV	O S O B Y	T R E Ś Ć
SCENA 1	Goplana, Chochlik, Skierka, duchy (grupy baletowe)	Pożegnanie Goplany z duchami, po śmierci ukochanego Grabca opuszcza na zawsze swoje królestwo.
SCENA 2	Kirkor, Balladyna	Kirkor ubolewa nad zhańbieniem swej siedziby zbrodnią, wspomina wizytę w chacie Wdowy i współzawodnictwo siostr w zbieraniu malin, duet miłosny Balladyny z Kirkorem.
SCENA 3	Pustelnik, Wdowa, Kostryn, Balladyna, rycerze, lud, sędziowie, bardowie	Scena sądu. Pustelnik opowiada o znalezieniu trupa Aliny, Wdowa oskarża Balladynę, Kirkor każe żonie zasiąść na krześle sędziowskim, Balladyna dokonuje samoosądzenia i zostaje zabita przez piorun.

ACT III	CHARACTERS	CONTENT
SCENE 1	Kostryn, Widow, knights	Kostryn, Widow and knights gathered in the yard of the castle await Kirkor's arrival, Kirkor is about to lead his army on an expedition.
SCENE 2	Kirkor, Balladyna, Kostryn, Widow, knights	Kirkor and Balladyna, the couple makes their farewell, Kirkor puts Balladyna in Kostryn's care.
SCENE 3	Balladyna, Kostryn, Widow	Kostryn assures Balladyna of his loyalty, Balladyna asks Widow to bring Hermit to the castle.
SCENE 4	Balladyna	Balladyna' soliloquy: she feels unhappy although she has achieved her aim and wishes she could forget about her crime.
SCENE 5	Balladyna, Hermit, Widow	Hermit says he can cure Balladyna if she confesses her sin, but she refuses.
SCENE [6]	Balladyna, Widow, guards	Widow keeps asking Balladyna about Alina, Balladyna flies into a rage and drives her mother out.
SCENE [6A]	Balladyna, Kostryn	Kostryn informs Balladyna that Grabiec is arriving with an entourage, Balladyna orders the gate to be opened.
SCENE 7	Balladyna, Kostryn, Grabiec with an entourage, Chochlik, Skierka	The guests are greeted, Grabiec enters with his entourage, wearing 'sumptuous clothes and a fantastic mitre on his head'.
SCENE 8	Balladyna, Kostryn, Grabiec with an entourage, Chochlik, Skierka	Grabiec orders beverages to be brought in, a feast starts.
SCENE 9	Balladyna, Kostryn, Grabiec with an entourage, Chochlik, Skierka Alina's ghost	Chochlik's song about sororicide, Alina's ghost appears, Grabiec is killed.
SCENE 10	Balladyna, Kostryn, Skierka, Chochlik, entourage of Grabiec, Kirkor, Hermit, knights	Kirkor wants to punish the murderer of Grabiec, Balladyna accuses Kostryn, the guards take him away.
ACT IV	CHARACTERS	CONTENT
SCENE 1	Goplana, Chochlik, Skierka, ghosts (ballet groups)	Goplana makes farewell to the ghosts, after the death of her beloved Grabiec she leaves her kingdom forever.
SCENE 2	Kirkor, Balladyna	Kirkor regrets that his abode has been tainted with crime, recalls his visit in Widow's cottage and the sisters' raspberry-picking contest, a duet of lovers follows (sung by Balladyna and Kirkor).
SCENE 3	Hermit, Widow, Kostryn, Balladyna, knights, folk, judges, singers	The scene of judgement. Hermit says that he has found Alina's body, Widow accuses Balladyna, Kirkor orders his wife to sit in a judge's chair, Balladyna passes a verdict against herself and is killed by lightning.

A N E K S 3

SYNOPTYCZNE ZESTAWIENIE STRUKTURY DZIEŁA ZAREJESTROWANEJ W PARTYTURZE ORKIESTROWEJ, WYCIĄGU FORTEPIANOWYM ORAZ W PRZEKAZACH LIBRETTA (lwowskim rękopisie i drukach z lat 1896–1898)

STRONY PARTYTURY ORKIE- STROWEJ (ZAKRES)	STRONY WYCIĄGU FORTEPIA- NOWEGO (ZAKRES)	TAKTY	OBRZ SCENA (PODZIAŁ WG PAR- TYTURY I WYCIĄGU)	OBRZ SCENA (STRONY) (PODZIAŁ WG RĘKOPISU LIBRETTA BTLw 1462)	OBRZ SCENA (STRONY) (PODZIAŁ WG DRUKU LIBRETTA z 1896 r.)	OBRZ SCENA (STRONY) (PODZIAŁ WG DRUKÓW LIBRETTA z 1897 i 1898 r.)	OBSADA [I ROLĘ NIEME]	INCIPIT
1	2	3	4	5	6	7	8	9
A K T I								
3–67	3–24	I–474	Wstęp i Scena I	Obraz I Scena I (4r–7r)	Obraz I Scena I ([3]–7)	Obraz I Scena I ([3]–7)	[grupa baletowa], chór duchów (S1 S2 S3), Chochlik, Skierka, Goplana, Grabiec (za sceną)	Chór: <i>Nad jeziorem mgła!</i>
68–114	24–38	I–389	Scena 2	Scena 2 (7v–10r)	Scena 2 (7–10)	Scena 2 (7–11)	Goplana, Grabiec, Chochlik	Goplana: <i>Nareszcie oglądam cię! Jakiż to dzień szczęśliwy...</i>
Z M I A N A D E K O R A C J I¹								
115–139	38–48	I–224	Scena 3	Scena 3 (10r–11r)	Scena 3 (10–12)	Scena 3 (11–13)	Kirkor, Kostryn, chór rycerzy (T B), Chochlik	Chór: <i>Po borach, po lasach rozlega się róg!</i>
140–195	48–72	I–345	Scena 4	Scena 4 (11v–16v)	Scena 4 (12–19)	Scena 4 (13–20)	Wdowa, Balladyna, Alina, Kirkor, Kostryn, chór rycerzy (T B), Chochlik	Wdowa: <i>Rycerze!</i> Alina, Balladyna: <i>Rycerze!</i>
196–205	72–75	I–93	Scena 5	Scena 5 (16v–17r)	Scena 5 (19–20)	Scena 5 (20–21)	Alina, Chochlik	Alina: <i>Niech Bóg łaskawie cię strzeże, Piękny rycerzu skrzydlaty...</i>
A K T II								
206–237	76–86	I–193	Scena I	Obraz I Scena I (17v–19v)	Obraz I Scena I (20–23)	Obraz I Scena I (21–24)	[grupy baletowe], Skierka, Chochlik, Grabiec, chór duchów (S A T B)	Grabiec: <i>Nie pójdę krokiem dalej!</i>
238–267	86–96	I–151	Scena 2	Scena 2 (19v–22r)	Scena 2 (23–26)	Scena 2 (24–27)	Goplana, Grabiec, Skierka, Chochlik	Goplana: <i>Powracasz do mnie, piękny młodzieńcze, Ach witaj w cienistej ustroni!</i>

¹ Zmianę dekoracji wprowadzono w tym miejscu począwszy od premiery warszawskiej 8 I 1898 r. Nie posiadały jej spektakle krakowskie i lwowskie w 1896 i 1897 r. Nie rejestrują jej lwowskie wydania libretta z lat 1896–1898. Została uwzględniona w warszawskim druku ulotnym z 1898 r. zawierającym streszczenie libretta oraz w czeskim przekładzie libretta opublikowanym w 1899 r.

APPENDIX 3

A SYNOPTIC SUMMARY OF THE STRUCTURE OF THE OPERA AS PRESERVED IN THE ORCHESTRAL AND PIANO-VOCAL SCORES, AND THE SOURCES OF THE LIBRETTO (the Lwów manuscript and the prints from the years 1896–1898)

PAGES IN THE ORCHE- STRAL SCORE (RANGE)	PAGES IN THE PIANO REDUCTION (RANGE)	BARS	TABLEAU SCENE (DIVISION ACCORDING TO THE SCORE AND THE PIANO REDUCTION)	TABLEAU SCENE (PAGES) (DIVISION ACCORDING TO THE MS OF THE LIBRETTO BTLw 1462)	TABLEAU SCENE (PAGES) (DIVISION ACCORDING TO THE PRINTED LIBRETTO OF 1896)	TABLEAU SCENE (PAGES) (DIVISION ACCORDING TO THE PRINTED LIBRETTOS OF 1897 AND 1898)	THE CAST [AND SILENT ROLES]	INCIPIT
1	2	3	4	5	6	7	8	9
ACT I								
3–67	3–24	1–474	Introduc- tion and Scene 1	Tableau 1 Scene 1 (4r–7r)	Tableau 1 Scene 1 ([3]–7)	Tableau 1 Scene 1 ([3]–7)	[ballet groups], a cho- rus of ghosts (S1 S2 S3), Chochlik, Skierka, Goplana Grabiec (behind the stage)	Chorus: <i>Nad jeziorem mgła!</i> [Mist upon the lake!]
68–114	24–38	1–389	Scene 2	Scene 2 (7v–10r)	Scene 2 (7–10)	Scene 2 (7–11)	Goplana, Grabiec, Chochlik	Goplana: <i>Nareszcie oglądam cię! Jakiż to dzień szczęśliwy...</i> [Finally I see you! What a happy day]
CHANGE OF STAGE DESIGN¹								
115–139	38–48	1–224	Scene 3	Scene 3 (10r–11r)	Scene 3 (10–12)	Scene 3 (11–13)	Kirkor, Kostryń, a chorus of knights (T B), Chochlik	Chorus: <i>Po borach, po lasach rozlega się róg!</i> [The horn resounds across the forests!]
140–195	48–72	1–345	Scene 4	Scene 4 (11v–16v)	Scene 4 (12–19)	Scene 4 (13–20)	Widow, Balladyna, Alina, Kirkor, Kostryń, a chorus of knights (T B), Chochlik	Widow: <i>Rycerze!</i> [The knights!] Alina, Balladyna: <i>Rycerze!</i> [The knights!]
196–205	72–75	1–93	Scene 5	Scene 5 (16v–17r)	Scene 5 (19–20)	Scene 5 (20–21)	Alina, Chochlik	Alina: <i>Niech Bóg łaskawie cię strzeże, Piękny rycerzu skrzy- dlaty...</i> [May God defend you, Beautiful winged knight]
ACT II								
206–237	76–86	1–193	Scene 1	Tableau 1 Scene 1 (17v–19v)	Tableau 1 Scene 1 (20–23)	Tableau 1 Scene 1 (21–24)	[ballet groups], Skierka, Chochlik, Grabiec, a chorus of ghosts (S A T B)	Grabiec: <i>Nie pójdę krokiem dalej!</i> [I will not go a step further!]
238–267	86–96	1–151	Scene 2	Scene 2 (19v–22r)	Scene 2 (23–26)	Scene 2 (24–27)	Goplana, Grabiec, Skierka, Chochlik	Goplana: <i>Powracasz do mnie, piękny młodzieńcze, Ach witaj w cienie ustroni!</i> [You are back with me, fair youth, Welcome to my shady retreat!]

¹ The first spectacle with a change of stage design at this point was the Warsaw première on 8 January 1898. The stage design was not changed here during the performances of the opera in Cracow and in Lwów in 1896 and 1897. It is not recorded in librettos published in Lwów in the years 1896–1898. It is included, however, in an ephemeral print produced in Warsaw in 1898, containing a summary of the libretto, and in the Czech translation of the libretto published in 1899.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
267–277	97–99	1–58	Scena 3	Scena 3 (22r–22v)	Scena 3 (26–27)	Scena 3 (28–29)	Goplana, Skierka, Chochlik, chór duchów (S A, za sceną), [Grabiec przemieniony w wierzbę]	Chór S A: <i>Ach! Skarż się wierzbo płacząca, Gdy cię ptaszek potrąca...</i>
277–323	99–112	1–277	Scena 4	Scena 4 (23r–27r)	Scena 4 (27–33)	Scena 4 (29–35)	Alina, Balladyna	Goplana: <i>Ach! Alina: Ach! pełno malin! A jakie różowe!</i>
324–329	112–113	278–310	Intermezzo ²	ZMIANA DEKORACJI				
330–354	113–120	1–158	Scena 5	Obraz 2 [Scena 5] (27r–29v)	Obraz 2 [Scena 5] (33–37)	Obraz 2 Scena 5 (35)	Wdowa, Balladyna	Wdowa: <i>Wypatruję stare moje oczy, Po czarnym lesie...</i>
						Scena 6 (36–38)		Wdowa: <i>Pełny masz dzbanek? Balladyna: Mam!</i>
354–397	120–137	1–308	Scena 6			Scena 7 (38–39)	[balet], chór wieśniaków (S A T B), Kirkor, Kostrzyn, chór rycerzy (T B), Wdowa, Balladyna	Chór: <i>Oj! Nie odwracaj czoła, Nadobna dziewczyno, Mąż na ciebie woła, młodziutka kalino...</i>
				Scena 6 (29v–31r)	Scena 6 (37–40)	Scena 8 (39–42)	Wdowa, Balladyna, Kirkor, Kostrzyn, chór rycerzy (T B)	Wdowa: <i>Oto małżonka twa, panie, To Balladyny dzban</i>
							[balet] ³ , chór wieśniaków (S A T B)	Chór: <i>Oj! Nie odwracaj czoła, Nadobna dziewczyno...</i>
A K T I I I								
398–424	138–144	1–169	Scena 1	Obraz 1 Scena 1 (31v–37v)	Scena 1 (40–45)	Scena 1 (42–43)	Balladyna	Balladyna: <i>Więc jam tu panią, mam wszystko, tak mało!</i>
425–459	145–155	1–218	Scena 2			Scena 2 (43–47)	Balladyna, Kostrzyn	Balladyna: <i>Kto tu?</i> Kostrzyn: <i>To ja twój sługa!</i>
459–463	155–156	1–28	Scena 3		Scena 2 (45–46)	Scena 3 (48–49)	Balladyna, Kostrzyn, Halabardnik	Halabardnik: <i>Od wschodniej wieży właśnie straż donosi, Że liczny orszak zbliża się do bramy...</i>

² W 1898 r. kompozytor we współpracy z warszawskim koncertmistrzem, Stanisławem Barcewiczem, poszerzył w tym ustępie solo skrzypcowe. Zmienioną wersję zaczęto wykonywać w Teatrze Wielkim w Warszawie począwszy od 12 X 1898 r.

³ Spektakle warszawskie, zamiast powtórzenia chóru baletowego otwierającego tę scenę (*Tempo di Mazurka*), posiadały dopisanego przez kompozytora *Krakowiaka*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
267–277	97–99	1–58	Scene 3	Scene 3 (22r–22v)	Scene 3 (26–27)	Scene 3 (28–29)	Goplana, Skierka, Chochlik, a chorus of ghosts (S A, behind the stage), [Grabiec transformed into a willow]	Chorus: <i>Ach! Skarż się wierzbo płacząca, Gdy cię ptaszek potrąca...</i> [Oh! Moaning willow, bewail your fate, When a bird hits you with its weight]
277–323	99–112	1–277	Scene 4	Scene 4 (23r–27r)	Scene 4 (27–33)	Scene 4 (29–35)	Alina, Balladyna	Goplana: <i>Ach!</i> [Oh!] Alina: <i>Ach! pełno malin! A jakie różowe!</i> [Oh! Plenty raspberries! And what beautiful pink colour!]
324–329	112–113	278–310	Intermezzo ²	CHANGE OF STAGE DESIGN				
330–354	113–120	1–158	Scene 5	Tableau 2 [Scene 5] (27r–29v)	Tableau 2 [Scene 5] (33–37)	Tableau 2 Scene 5 (35)	Widow, Balladyna	Widow: <i>Wypatruję stare moje oczy, Po czarnym lesie...</i> [My old eyes are roaming the dark forest]
						Scene 6 (36–38)		Widow: <i>Pełny masz dzbanek?</i> [Is your jug full?] Balladyna: <i>Mam!</i> [Yes, it is!]
354–397	120–137	1–308	Scene 6			Scene 7 (38–39)	[ballet], a chorus of villagers (S A T B), Kirkor, Kostryn, a cho- rus of knights (T B), Widow, Balladyna	Chorus: <i>Oj! Nie odwracaj czoła, Nadobna dziewczyno, Mąż na ciebie woła, młodzień- ka kalino...</i> [Oh! Do not turn your forehead, maiden fair, Your husband is calling you, young cranberry]
				Scene 6 (29v–31r)	Scene 6 (37–40)	Scene 8 (39–42)	Widow, Balladyna, Kirkor, Kostryn, a cho- rus of knights (T B)	Widow: <i>Oto małżonka twa, panie, Balladyny dzban</i> [Here is you wife, Sir, Here's Balladyna's jug]
							[ballet] ³ , a chorus of villagers (S A T B)	Chorus: <i>Oj! Nie odwracaj czoła, Nadobna dziewczyno...</i> [Oh! Do not turn your forehead, maiden fair]
ACT III								
398–424	138–144	1–169	Scene 1	Tableau 1 Scene 1 (31v–37v)	Scene 1 (40–45)	Scene 1 (42–43)	Balladyna	Balladyna: <i>Więc jam tu panią, mam wszystko, tak mało!</i> [So I am the mistress here, I've got all – so little!]
425–459	145–155	1–218	Scene 2			Scene 2 (43–47)	Balladyna, Kostryn	Balladyna: <i>Kto tu?</i> [Who are you?] Kostryn: <i>To ja twój sługa!</i> [It's me, your servant!]
459–463	155–156	1–28	Scene 3		Scene 2 (45–46)	Scene 3 (48–49)	Balladyna, Kostryn, Halberd Man	Halberd Man: <i>Od wschodniej wieży właśnie straż donosi, Że liczny orszak zbliża się do bramy...</i> [The guards in the eastern tower have just reported that a large proces- sion is approaching the gate]

² In 1898 the composer, in cooperation with the Warsaw concertmaster Stanisław Barcewicz, introduced the violin solo in this passage (instead of the cor anglais). The changed version was performed at the Teatr Wielki in Warsaw from 12 October 1898 onwards.

³ In Warsaw spectacles, the *Krakowiak* appeared at this point instead of a repetition of the ballet chorus (*Tempo di Mazurka*).

1	2	3	4	5	6	7	8	9
464–486	157–163	1–145	Scena 4				Balladyna, później Wdowa	Balladyna: <i>Gość tu przyby- wa, myśli zebrać trzeba...</i>
					Scena 3 (46–49)	Scena 4 (49–52)	Balladyna, Wdowa	Wdowa: <i>O córko moja, och, drzę cała jeszcze – Dziwny sen miałam, widziałam Alinę.</i>
486–490	164	1–29	Scena 5		Scena 4 (49–50)	Scena 5 (53)	Wdowa, [Balladyna]	Wdowa: <i>Ty matce grozisz, ha, córko szatana?</i>
ZMIANA DEKORACJI								
491–571	165–181	1–615	Scena 6	Obraz 2 [Scena 2] 38r–47r	Obraz 2 Scena 5 (50–52)	Scena 6 (53–55)	[balet], Grabiec, Skierka, Chochlik, chór duchów, chór dworzan (S A T B), Balladyna, Kostryn	Chór: <i>W radosnych płasach w te bramy, Orszakiem hucznym wkraczamy...</i>
571–614	181–196	1–298	Scena 7		Scena 6 (52–57)	Scena 7 (55–61)	Grabiec, chór duchów, chór dworzan (S A T B), Kostryn, Balladyna, [duch Aliny]	Grabiec: <i>Otóż nasza gospodyni...</i> Balladyna: <i>Witam w zamku.</i>
615–625	197–202	1–58	Scena 8		Scena 7 (57–59)	Scena 8 (61–63)	Kirkor, chór rycerzy (T B), Balladyna, Kostryn, Skierka, Chochlik, chór duchów, chór dworzan (S A T B), Goplana, [Grabiec]	Kirkor: <i>Co się tu stało? Co znaczy ta wrzawa!</i>
625–655	202–216	1–151	Scena 9		Scena 8 (59–62)	Scena 9 (63–66)	Kirkor, chór rycerzy (T B), Balladyna, Kostryn, Skierka, Chochlik, chór duchów, chór dworzan (S A T B), Goplana, [Grabiec], Wdowa	Wdowa: <i>Gdzie zamku pan? Gdzie zamku pan? Puszczajcie!</i>

1	2	3	4	5	6	7	8	9
464–486	157–163	1–145	Scene 4				Balladyna, later Widow	<i>Gość tu przybywa, myśli zebrać trzeba...</i> [A guest is coming, time to gather my thoughts]
					Scene 3 (46–49)	Scene 4 (49–52)	Balladyna, Widow	Widow: <i>O córko moja, och, drzę cała jeszcze – Dziwny sen miałam, widziałam Alinę.</i> [Oh, my daughter, I am still trembling – I had a strange dream, Alina was in it.]
486–490	164	1–29	Scene 5		Scene 4 (49–50)	Scene 5 (53)	Widow, [Balladyna]	Widow: <i>Ty matce grozisz, ha, córko szatana?</i> [You are threatening your mother, you devil's daughter?]
CHANGE OF STAGE DESIGN								
491–571	165–181	1–615	Scene 6	Tableau 2 [Scene 2] 38r–47r	Tableau 2 Scene 5 (50–52)	Scene 6 (53–55)	[ballet], Grabiec, Skierka, Chochlik, a chorus of ghosts, a chorus of courtiers (S A T B), Balladyna, Kostryń,	Chorus: <i>W radosnych płasach w te bramy Orszakiem hucznym wkraczamy...</i> [Dancing happily, we enter these gates In a loud procession]
571–614	181–196	1–298	Scene 7		Scene 6 (52–57)	Scene 7 (55–61)	Grabiec, a chorus of ghosts, a chorus of courtiers (S A T B), Kostryń, Balladyn [Alina's ghost]	Grabiec: <i>Otóż nasza gospo- dyni...</i> [Here's our hostess] Balladyna: <i>Witam w zamku</i> [Welcome to the castle]
615–625	197–202	1–58	Scene 8		Scene 7 (57–59)	Scene 8 (61–63)	Kirkor, a chorus of knights (T B), Balladyna, Kostryń, Skierka, Chochlik, a chorus of ghosts, a chorus of courtiers (S A T B), Goplana, [Grabiec]	Kirkor: <i>Co się tu stało?</i> <i>Czńczy ta wrzawa!</i> [Has something happened? What is this commotion about?]
625–655	202–216	1–151	Scene 9		Scene 8 (59–62)	Scene 9 (63–66)	Kirkor, a chorus of knights (T B), Balladyna, Kostryń, Skierka, Chochlik, a chorus of ghosts, a chorus of courtiers (S A T B), Goplana, [Grabiec], Widow	Widow: <i>Gdzie zamku pan?</i> <i>Gdzie zamku pan?</i> <i>Puszczajcie!</i> [Where's the master of the castle? Let us in!]

BIBLIOGRAFIA

Carolyn Abbate, *Opera as Symphony, a Wagnerian Myth*, w: *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, red. Carolyn Abbate i Roger Parker, Berkeley–Los Angeles–London 1989, s. 92–124.

Morton Jay Achter, *Félicien David, Ambroise Thomas, and French Opéra Lyrique 1850–1870*, dysertacja doktorska, University of Michigan, 1972.

Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939), oprac. Stefan Jarociński, Kraków 1955.

Marie-Hélène Benoit-Otis, *Ernest Chausson, „Le Roi Arthus” et l’opéra wagnérien en France*, Frankfurt am Main 2012 (=„Perspektiven der Opernforschung”, red. Jürgen Maehder, Thomas Betzwieser, 20).

Alexandre Bibesco, *Berthold Damcke. Étude biographique et musicale*, Paris 1894.

Maria Olga Bieńka, *Repertuar Warszawskich Teatrów Rządowych 1891–1900*, Warszawa 1995.

Jean-Christophe Branger, *Le mélodrame musical dans « Manon » de Jules Massenet*, w: *Le théâtre lyrique en France au XIXème siècle*, red. Paul Prévost, Metz 1995, s. 239–277.

Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Life and Work*, red. Milan Pospíšil, przekład angielski David R. Beveridge, Prague 2007.

Maribeth Clark, *Understanding French Grand Opera Through Dance*, dysertacja doktorska, University of Pennsylvania, 1998.

Maribeth Clark, *The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris*, „Journal of Musicology” XIX 2002 nr 3, s. 503–526.

Piotr Jerzy Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1901–1906*, Cz. 1, Warszawa 1976.

Piotr Jerzy Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1907–1910*, Cz. 1: *Teatry Rządowe*, Warszawa 1977.

Piotr Jerzy Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1911–1915: Warszawskie Teatry Rządowe*, Warszawa 1981.

Klaus Döge, *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*, przekład czeski Helena Medková, Praha 2013.

BIBLIOGRAPHY

Carolyn Abbate, *Opera as Symphony, a Wagnerian Myth*, in: *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, ed. Carolyn Abbate and Roger Parker, Berkeley–Los Angeles–London 1989, pp. 92–124.

Morton Jay Achter, *Félicien David, Ambroise Thomas, and French Opéra Lyrique 1850–1870*, a PhD dissertation, University of Michigan, 1972.

Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939) [Anthology of Polish music criticism of the nineteenth and twentieth centuries (until 1939)], ed. Stefan Jarociński, Kraków 1955.

Marie-Hélène Benoit-Otis, *Ernest Chausson, „Le Roi Arthus” et l’opéra wagnérien en France*, Frankfurt am Main 2012 (=Perspektiven der Opernforschung, ed. Jürgen Maehder, Thomas Betzwieser, 20).

Alexandre Bibesco, *Berthold Damcke. Étude biographique et musicale*, Paris 1894.

Maria Olga Bieńka, *Repertuar Warszawskich Teatrów Rządowych 1891–1900* [The repertoire of the Warsaw Theatre Directorate 1891–1900], Warszawa 1995.

Jean-Christophe Branger, *Le mélodrame musical dans « Manon » de Jules Massenet*, in: *Le théâtre lyrique en France au XIXème siècle*, ed. Paul Prévost, Metz 1995, pp. 239–277.

Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Life and Work*, ed. Milan Pospíšil, transl. into English by David R. Beveridge, Prague 2007.

Maribeth Clark, *Understanding French Grand Opera Through Dance*, a PhD dissertation, University of Pennsylvania, 1998.

Maribeth Clark, 'The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris', *Journal of Musicology* XIX 2002 No. 3, pp. 503–526.

Piotr Jerzy Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1901–1906* [The repertoire of Warsaw theatres 1901–1906], Part 1, Warszawa 1976.

Piotr Jerzy Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1907–1910* [The repertoire of Warsaw theatres 1907–1910], Part 1: *Warszawskie Teatry Rządowe* [The Warsaw Theatre Directorate], Warszawa 1977.

Piotr Jerzy Domański, *Repertuar teatrów warszawskich 1911–1915: Warszawskie Teatry Rządowe* [The repertoire of Warsaw theatres 1911–1915: The Warsaw Theatre Directorate], Warszawa 1981.

Klaus Döge, *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*, transl. into Czech by Helena Medková, Praha 2013.

Dvořák and His World, red. Michael Beckerman, Princeton 1993.

Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.

Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy*, Cieszyn 2002.

Magdalena Dziadek, *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 Postmodernizmu i Młodej Polski*, red. Wojciech Nowik, Warszawa 2008, s. 93–106.

Magdalena Dziadek, *Echa prasowe występów opery lwowskiej na Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu w 1892 roku*, w: *Musica Galiciana*, t. II, red. Marta Wierzbieniec, Rzeszów 2009, s. 39–48.

Vincent Giroud, *French Opera. A Short History*, New Haven–London 2010.

Wiktor Hahn, *German Ludmił*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Warszawa 1990, s. 396–398.

Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2013.

P.L. [Paul i Lucien] Hillemacher, *Gounod. Biographie critique*, Paris [1906] (=„Les Musiciens Célèbres”, red. Élie Poirée).

Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki*, t. 1–2, Wrocław–Kraków 1959.

Steven Huebner, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford 1990.

Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford 1999.

Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej wydany przez Towarzystwo dla Rozwoju i Upiększenia Miasta, z planem i widokami miasta, wystawy i 18 rycinami ważniejszych budynków, Lwów 1894.

Krystyna Jabłońska, *Korespondencja Wandy Żeleńskiej z Kazimierzem Tetmajerem*, „Twórczość” XXI 1965, z. 5, s. 80–91.

Dvořák and His World, ed. Michael Beckerman, Princeton 1993.

Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia* [Polish music criticism in the years 1890–1914. Ideas and issues], Katowice 2002.

Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy* [Polish music criticism in the years 1890–1914. Periodicals and authors], Cieszyn 2002.

Magdalena Dziadek, 'Dyskusja wokół wiedeńskiej wystawy teatralno-muzycznej z 1892 roku jako antecedens porównawczej metody rozważania problemu narodowości w muzyce' [The debate about the Viennese music and theatre international exhibition of 1892 as an antecedent of the use of comparative method in discussions about the issue of nationality in music], in: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu Pozytywizmu i Młodej Polski* [The national topos in Polish music in the Positivism and Young Poland periods], ed. Wojciech Nowik, Warszawa 2008, pp. 93–106.

Magdalena Dziadek, 'Echa prasowe występów opery lwowskiej na Wystawie Muzyczno-Teatralnej w Wiedniu w 1892 roku' [The press accounts of the performances of the Lwów operatic ensemble during the Viennese Music and Theatre International Exhibition of 1892], in: *Musica Galiciana*, vol. II, ed. Marta Wierzbieniec, Rzeszów 2009, pp. 39–48.

Vincent Giroud, *French Opera. A Short History*, New Haven–London 2010.

Wiktor Hahn, 'German Ludmił', in: *Polski Słownik Biograficzny* [Polish bibliographical dictionary], vol. 7, Warszawa 1990, pp. 396–398.

Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką* [Between Romanticism and the New Music], Warszawa 2013.

P.L. [Paul and Lucien] Hillemacher, *Gounod. Biographie critique*, Paris [1906] (=Les Musiciens Célèbres, ed. Élie Poirée).

Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki* [The story of my life (family home). Memoirs], vols 1–2, Wrocław–Kraków 1959.

Steven Huebner, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford 1990.

Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford 1999.

Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej wydany przez Towarzystwo dla Rozwoju i Upiększenia Miasta, z planem i widokami miasta, wystawy i 18 rycinami ważniejszych budynków [An illustrated guide to Lwów and the General National Exhibition Published by the Society for the Development and Adornment of the City, with a city map, views of the city and the exhibition, and 18 drawings of the major buildings], Lwów 1894.

Krystyna Jabłońska, 'Korespondencja Wandy Żeleńskiej z Kazimierzem Tetmajerem' [Wanda Żeleńska's correspondence with Kazimierz Tetmajer], *Twórczość* XXI 1965, No. 5, pp. 80–91.

Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, w: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, praca zbiorowa pod red. Stanisława Lama, t. 3, Warszawa 1932.

Zdzisław Jachimecki, Władysław Żeleński. *Życie i twórczość*, „Rocznik Krakowski” XXXII 1952 z. 5, s. 160–182.

Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków 20187.

Michał Jaczyński, *Władysław Żeleński w Pradze*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie” XXIII 2014 z. 9, s. 63–77.

Michał Jaczyński, *Wczesny okres twórczości Władysława Żeleńskiego w oczach polskich krytyków muzycznych*, „Aspekty Muzyki” IV 2014, s. 121–146.

Michał Jaczyński, *Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie” XXIV 2015 z. 10, s. 163–180.

Manfred Kelkel, *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, wstęp Serge Gut, Paris 1984.

David Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge 1991.

Małgorzata Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych PRL (lipiec 1944–czerwiec 1989)*, Poznań 2003.

Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904, oprac. i komentarz Edward Kiernicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris 1997.

Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, red. Julian Krzyżanowski i Czesław Hernas, t. 1–2, Warszawa 201986.

Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski, oprac. zespół pod kier. Zygmunta Szwejkowskiego i Jarosława Maciejewskiego, Warszawa 1970–1983 (=„Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut»”, t. 13–16).

Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, wstęp Edward J. Dent, Cambridge 1943 [reprint Genève 201955].

Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886–1894*, Kraków 1993.

Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894–1900*, Kraków 2005.

Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914* [Polish music from 1864 to 1914], in: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej* [Poland, its history and culture from pre-history until the present], ed. Stanisława Lam, vol. 3, Warszawa 1932.

Zdzisław Jachimecki, 'Władysław Żeleński. Życie i twórczość' [Władysław Żeleński. Life and work], *Rocznik Krakowski* XXXII 1952 No. 5, pp. 160–182.

Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków 201987.

Michał Jaczyński, 'Władysław Żeleński w Pradze' [Władysław Żeleński in Prague], *Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie* 2014 No. IX, pp. 63–77.

Michał Jaczyński, 'Wczesny okres twórczości Władysława Żeleńskiego w oczach polskich krytyków muzycznych' [Early period of Władysław Żeleński's output as seen by Polish music critics], *Aspekty Muzyki* IV 2014, pp. 121–146.

Michał Jaczyński, 'Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu' [Performances of Władysław Żeleński's music in Vienna], *Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie* XXIV 2015 No. 10, pp. 163–180.

Manfred Kelkel, *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, introduction by Serge Gut, Paris 1984.

David Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge 1991.

Małgorzata Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych PRL (lipiec 1944–czerwiec 1989)* [A chronicle of music theatres in People's Republic of Poland (from July 1944 to June 1989)], Poznań 2003.

Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904 [Correspondence between Antoni Sygietyński and Piotr Chmielowski. Two voices in the years 1880–1904], edition and commentary by Edward Kiernicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris 1997.

Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny [Polish literature. An encyclopaedic guide], ed. Julian Krzyżanowski and Czesław Hernas, vols 1–2, Warszawa 201986.

Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski [Polish literature of the Positivist and Young Poland periods], ed. Zygmunt Szwejkowski, Jarosław Maciejewski et al., Warszawa 1970–1983, (=Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut [A Bibliography of Polish literature Nowy Korbut], vols 13–16).

Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, introduction by Edward J. Dent, Cambridge 1943 [reprinted Genève 201955].

Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886–1894* [The repertoire of the Polish Theatre in Lwów in the years 1886–1894], Kraków 1993.

Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1894–1900* [The repertoire of the Polish Theatre in Lwów in the years 1894–1900], Kraków 2005.

Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie: Teatr Miejski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Kraków 2005.

Agnieszka Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1881–1886*, Kraków 1993.

Władysław Mickiewicz, *Pamiętniki*, t. 1–3, Warszawa–Kraków–Łódź 1933.

Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830–1914, red. Annegret Fauser, Mark Everist, Chicago–London 2009.

Jay Nicolaisen, *Italian Opera in Transition, 1871–1893*, Michigan 1977.

Ewa Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016 (=„Teatr Publiczny 1765–2015”, red. Joanna Krakowska).

Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860–1902*, Warszawa 1982.

Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris 2005 (=„Musique – Musicologie”, red. Danièle Pistone).

Élisabeth Rogeboz-Malfroy, *Support littéraire et création musicale dans l'œuvre lyrique d'Ambroise Thomas*, w: *Le théâtre lyrique en France au XIXème siècle*, red. Paul Prévost, Metz 1995, s. 119–135.

Ludwik Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964*, oprac. i red. Ewa Heise i Tadeusz Sivert, t. 1–3, Warszawa 1972.

Juliusz Słowacki, *Balladyna*, oprac. i wstęp Mieczysław Inglot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1984 (=„Biblioteka Narodowa”, seria 1, nr 51).

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965, na podst. materiałów Stanisława Dąbrowskiego, oprac. Zbigniew Raszewski i inni, Warszawa 1973.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980, red. komitet pod kier. Zbigniewa Wilskiego, Warszawa 1994.

Słownik muzyków polskich, red. Józef Michał Chomiński, t. 1–2, Kraków 1964, 1967.

Elżbieta Sudolska, *Muzyka w pierwszych inscenizacjach „Balladyny”*, „Pamiętnik Teatralny” XXXIII 1984 z. 1–2, s. 179–186.

Elżbieta Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie*, Warszawa 2010 (=„Historia muzyki polskiej”, t. 5: *Romantyzm*, część druga B: 1850–1900).

Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie: Teatr Miejski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906* [The repertoire of the Polish Theatre in Lwów: the City Theatre under the management of Tadeusz Pawlikowski in the years 1900–1906], Kraków 2005.

Agnieszka Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1881–1886* [The repertoire of the Polish theatre in Lwów in the years 1881–1886], Kraków 1993.

Władysław Mickiewicz, *Pamiętniki* [Memoirs], vols 1–3, Warszawa–Kraków–Łódź 1933.

Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830–1914, ed. Annegret Fauser, Mark Everist, Chicago–London 2009.

Jay Nicolaisen, *Italian Opera in Transition, 1871–1893*, Michigan 1977.

Ewa Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia* [19th Century. Stage Performances], Warszawa 2016 (=Teatr Publiczny 1765–2015 [The Public Theatre 1765–2015], ed. Joanna Krakowska).

Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860–1902* [A road to fame. Ignacy Jan Paderewski in the years 1860–1902], Warszawa 1982.

Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris 2005 (=Musique – Musicologie, éd. Danièle Pistone).

Élisabeth Rogeboz-Malfroy, 'Support littéraire et création musicale dans l'œuvre lyrique d'Ambroise Thomas', in: *Le théâtre lyrique en France au XIXème siècle*, ed. Paul Prévost, Metz 1995, pp. 119–135.

Ludwik Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964* [A bibliography of Polish drama 1765–1964], ed. Ewa Heise and Tadeusz Sivert, vols 1–3, Warszawa 1972.

Juliusz Słowacki, *Balladyna*, edition and introduction by Mieczysław Inglot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1984 (*Biblioteka Narodowa*, series 1, issue 51).

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965 [A biographical dictionary of Polish theatre 1765–1965], based on the material gathered by Stanisław Dąbrowski, ed. Zbigniew Raszewski et al., Warszawa 1973.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980 [A biographical dictionary of Polish theatre 1900–80], ed. Zbigniew Wilski et al., Warszawa 1994.

Słownik muzyków polskich [A dictionary of Polish musicians], ed. Józef Michał Chomiński, vols 1–2, Kraków 1964, 1967.

Elżbieta Sudolska, 'Muzyka w pierwszych inscenizacjach *Balladyny*' [The music of the first performances of *Balladyna*], *Pamiętnik Teatralny* XXXIII 1984 No. 1–2, pp. 179–186.

Elżbieta Szczepańska-Lange, 'Życie muzyczne w Warszawie' [Music life in Warsaw], Warszawa 2010 (in: Historia muzyki polskiej [History of Polish music], vol. 5: *Romantyzm* [Romanticism], part two B: 1850–1900).

Elżbieta Szczepańska-Lange, *Emil Młynarski w operze w Warszawie (1898–1902)*. Część 1, „Muzyka” LXI 2016 nr 1, s. 75–120; nr 2, s. 3–55.

Felicjan Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa–Kraków 1928.

Monika Śliwińska, *Muzy Młodej Polski. Życie i świat Marii, Zofii i Elizy Pareńskich*, Warszawa 2014.

Teatr [1864–1903: Bibliografia prasowa], oprac. Czesława Bezegowa, Andrzej Jopkiewicz i Elżbieta Łukomska, w: *Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1864–1903*, Wrocław–Warszawa 1971, kol. 985–1201.

Teatr [1904–1918: Bibliografia prasowa], oprac. Elżbieta Łukomska, w: *Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1904–1918*, Wrocław–Warszawa 1973, kol. 1077–1256.

Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885. Repertuar, oprac. Jerzy Got, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.

Teatr polski w latach 1890–1918, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborski, t. 4, cz. 2: *Zabór rosyjski*, Warszawa 1988 (Dzieje teatru polskiego, red. Tadeusz Sivert).

Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien–München 2006.

Teofil Trzciński, *Prapremiera „Goplany” Władysława Żeleńskiego (trochę historii i wspomnień)*, w te goz: *O muzyce i teatrze*, wybór i wstęp Alfred Woycicki, Warszawa 1968, s. 166–171.

Tom J. Walsh, *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique, Paris, 1851–1870*, London–New York 1981.

Barbara Winklowska, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków 2004 (=„Pary i niezwykle przyjaźnie”).

Anna Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

Anna Wypych-Gawrońska, *Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Słowackiego na scenach polskich do 1918*, „Pamiętnik Teatralny” LII 2003 z. 1–2, s. 124–165.

Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

Elżbieta Szczepańska-Lange, 'Emil Młynarski w operze w Warszawie (1898–1902)' Część 1 [Emil Młynarski's activity at the Warsaw Opera House 1898–1902. Part 1], *Muzyka* LXI 2016 No. 1, pp. 75–120; No. 2, pp. 3–55.

Felicjan Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa–Kraków 1928.

Monika Śliwińska, *Muzy Młodej Polski. Życie i świat Marii, Zofii i Elizy Pareńskich* [Muses of the Young Poland Period. The world and lives of Maria, Zofia and Eliza Pareński], Warszawa 2014.

Teatr [1864–1903: A Bibliography of press sources], ed. Czesława Bezegowa, Andrzej Jopkiewicz and Elżbieta Łukomska, in: *Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1864–1903* [Warsaw bibliography. Serial publications 1864–1903], Wrocław–Warszawa 1971, cols 985–1201.

Teatr [1904–1918: A Bibliography of press sources], ed. Elżbieta Łukomska, in: *Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1904–1918* [Warsaw bibliography. Serial publications 1904–1918], Wrocław–Warszawa 1973, cols 1077–1256.

Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865–1885. Repertuar [The Cracow theatre under the management of Adam Skorupka and Stanisław Koźmian 1865–85. The repertoire], ed. Jerzy Got, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.

Teatr polski w latach 1890–1918 [Polish theatre in the years 1890–1918], ed. Tadeusz Sivert and Roman Taborski, vol. 4, part 2: 'Zabór rosyjski' [Territories annexed by Russia], Warszawa 1988 (Dzieje teatru polskiego [History of Polish theatre], ed. Tadeusz Sivert).

Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien–München 2006.

Teofil Trzciński: 'Prapremiera "Goplany" Władysława Żeleńskiego (trochę historii i wspomnień)' [The first performance of Władysław Żeleński's *Goplana* (accounts and memories)], in idem: *O muzyce i teatrze* [About music and theatre], selection and introduction by Alfred Woycicki, Warszawa 1968, pp. 166–171.

Tom J. Walsh, *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique, Paris, 1851–1870*, London–New York 1981.

Barbara Winklowska, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, [Narcyza Żmichowska and Wanda Żeleńska], Kraków 2004 (in the series: Pary i niezwykle przyjaźnie [Couples and extraordinary friendships]).

Anna Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy 1872–1918* [The opera and operetta theatre in Lwów in the years 1872–1918], Kraków 1999.

Anna Wypych-Gawrońska, 'Muzyczno-dramatyczne adaptacje utworów Słowackiego na scenach polskich do 1918' [Music drama adaptations of Słowacki's works in Polish theatres before 1918], *Pamiętnik Teatralny* LII 2003 No. 1–2, pp. 124–165.

Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku* [Literature in opera: music drama adaptations of literature

Anna Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880*, Częstochowa 2005.

Anna Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*, Częstochowa 2011.

Anna Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1–2 (cz. 2: *Aneksy* w oprac. Agnieszki Pobratyn), Częstochowa 2015.

Jean-Claude Yon, *Le Second Empire. Politique, société, culture*, Paris ²2012.

Maria Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*, Warszawa 1977.

Grzegorz Zieziula, *Kompozytorzy polscy wobec przemian w europejskim teatrze operowym drugiej połowy XIX wieku*, w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa 2001, s. 151–160.

Grzegorz Zieziula, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” LIII 2008 nr 4, s. 89–104.

Grzegorz Zieziula, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego. Pytania o genezę i styl*, w: *O Słowackim: „umysły ludzi różne”*, red. Urszula Makowska, Warszawa 2009, s. 127–148.

in Poland before 1918], Częstochowa 2005.

Anna Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880* [The opera theatre in Warsaw in the years 1832–1880], Częstochowa 2005.

Anna Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915* [The opera and operetta theatre in Warsaw in the years 1880–1915], Częstochowa 2011.

Anna Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku* [Music in the Polish dramatic theater until 1918], part 1–2 (part 2: *Aneksy* [Supplements], ed. Agnieszka Pobratyn), Częstochowa 2015.

Jean-Claude Yon, *Le Second Empire. Politique, société, culture*, Paris ²2012.

Maria Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899* [The repertoire of Cracow's City Theatre in the years 1893–1899], Warszawa 1977.

Grzegorz Zieziula, 'Kompozytorzy polscy wobec przemian w europejskim teatrze operowym drugiej połowy XIX wieku' [Polish composers in the light of changes in European opera theatre in the second half of the 19th century], in: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji* [Musicology in the context of the evolution of culture and civilisation], ed. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa 2001, pp. 151–160.

Grzegorz Zieziula, 'Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych' [Władysław Żeleński's life and work as revealed by epistolary sources], *Muzyka* LIII 2008 No. 4, pp. 89–104.

Grzegorz Zieziula, 'Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego. Pytania o genezę i styl' [Władysław Żeleński's opera *Goplana*. Issues of background and style], in: *O Słowackim: „umysły ludzi różne”* [On Słowacki: 'people's varied attitudes'], ed. Urszula

WYKAZ ŹRÓDEŁ ILLUSTRACJI

OKŁADKA. Zob. ilustracja 6.

1. Władysław Żeleński. Fotografia wykonana ok. 1890 r. w zakładzie Stanisława Bizańskiego w Krakowie, PL-Wn F.43068/G. ...15
2. Ludomił German, librecista *Goplany*. Fotografia reprodukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1910 nr 40, s. 812), PL-Wispan P IV 62. ...17
3. Sopranistka Lola Beeth, pochodząca z Krakowa primadonna opery wiedeńskiej w roli Małgorzaty w *Fauście* Charles'a Gounoda. Fotografia reprodukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1898 nr 1, s. 16), PL-Wispan P IV 62. ...25
4. Program koncertu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego w Krakowie 3 grudnia 1894 r., PL-Wmt P 1064. ...28
5. Sopranistka Józefa Szlezycierówna w roli Goplany. Fotografia wykonana w zakładzie Dawida Mazura we Lwowie, PL-Wm inw. DI 103204. ...30
6. Sopranistka Salomea Kruszelnicka w roli Balladyny. Fotografia wykonana w zakładzie Heleny Mrozowskiej w Sankt Petersburgu z dedykacją śpiewaczki z 1901 r. dla Julii Mankielewiczowej (1861–1939), PL-Wispan, Zbiory Specjalne 1996. ...35
7. Autograf Żeleńskiego z *Goplany* (kwintet z chórem z I aktu, ustęp z partii Aliny). Fotografia reprodukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1898 nr 3, s. 55), PL-Wispan P IV 62. ...38
8. Afisz wznowienia *Goplany* na scenie lwowskiej w 1900 r., PL-Wmt Af. d. 2929. ...47
9. Sopranistka Janina Korolewiczówna w roli Goplany (pocztówka), PL-Wmt F.I.64/26. ...52
10. Wykonawcy warszawskiej premiery opery Władysława Żeleńskiego *Goplana* z kompozytorem i dyrygentem. Stoją od lewej: Maria Skulska (Alina), Anastazja Szczepkowska (Wdowa), NN, Eugenia Strassern (Balladyna), Aleksander Myszuga (Kirkor), Józef Chodakowski (Kostrzyn), Władysław Żeleński, Cesare Trombini, Stanisław Sienkiewicz (Grabiec), Maria D'Orio (Chochlik), Janina Korolewiczówna (Goplana), Wilhelmina Lewicka (Skierka). Fotografia Aleksandra Karoliego reprodukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1898 nr 3, s. 53), PL-Wispan P IV 62. ...57
11. Afisz dziesiątego przedstawienia *Goplany* w Warszawie, PL-Wmt Af. d. 214. ...58
12. Wykonawcy warszawskiej premiery opery Władysława Żeleńskiego *Goplana*. Stoją od lewej: Wilhelmina Lewicka (Skierka), Aleksander Myszuga (Kirkor), Janina Korolewiczówna (Balladyna), Stanisław Sienkiewicz (Grabiec), Maria D'Orio (Chochlik). Fotografia Aleksandra Karoliego reprodukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1898 nr 3, s. 54), PL-Wispan P IV 62. ...59
13. Sopranistka Eugenia Strassern w roli Balladyny. Fotografia wykonana w zakładzie fotograficznym Jana Mieczkowskiego w Warszawie z odręczną dedykacją śpiewaczki dla Aleksandra Rajchmana, PL-Wm inw. DI 103803. ...60
14. Scena pierwsza z I aktu opery *Goplana* Władysława Żeleńskiego. Od lewej: Wilhelmina Lewicka (Skierka), Janina Korolewiczówna (Goplana), Maria D'Orio (Chochlik). Fotografia wykonana przez zakład fotograficzny Edwarda Troczewskiego w Warszawie, reprodukowana w czasopiśmie „Kurier Niedzielný” (1898 nr 4, s. 57), PL-Wu 030570. ...62
15. Scena uczty z III aktu opery *Goplana* Władysława Żeleńskiego. Stoją od lewej: Eugenia Strassern (Balladyna), Józef Chodakowski (Kostrzyn), Stanisław Sienkiewicz (Grabiec jako Król Dzwonkowy), Maria Skulska (Alina). Fotografia wykonana przez zakład fotograficzny Edwarda Troczewskiego w Warszawie, reprodukowana w czasopiśmie „Kurier Niedzielný” (1898 nr 3, s. 40), PL-Wu 030570. ...63
16. Afisz dwudziestego ósmego przedstawienia *Goplany* w Warszawie, PL-Wn XIX A 6d 1898. **A.** po polsku, **B.** po rosyjsku. ...66...67
17. Dekoracja Karola Klopfera do warszawskiej premiery *Goplany* Władysława Żeleńskiego (akt I, obraz I: jezioro Gopło). Fotografia reprodukowana w „Wędrowcu” (1898 nr 3, s. 49), PL-Wispan P IV 102. ...68
18. Dekoracja Aleksandra Kozłowskiego do warszawskiej premiery *Goplany* Władysława Żeleńskiego (akt I, obraz II: chata Wdowy). Fotografia reprodukowana w „Wędrowcu” (1898 nr 3, s. 49) PL-Wispan P IV 102. ...69
19. Strona tytułowa rękopiśmiennego egzemplarza libretta w języku czeskim, CZ-Pnd H 347/L 2. ...82
20. Wpis cenzorski w rękopiśmiennym egzemplarzu libretta w języku czeskim, CZ-Pnd H 347/L 2. ...83
21. Władysław Żeleński, *Goplana*, egzemplarz drukowanej partytury orkiestrowej, CZ-Pnd H 347/P 1. Początek *Piosenki Grabca* z dopisanym tekstem czeskim (s. 62). ...84
22. Władysław Żeleński, *Goplana*, egzemplarz drukowanego wyciągu fortepianowego, CZ-Pnd H 347/2: **A.** okładka, **B.** drzeworyt Włodzimierza Tetmajera [?] zdobiący stronę tytułową, **C.** początek *Piosenki Grabca* z dopisanym tekstem czeskim (s. 21). ...126...127

SOURCES OF ILLUSTRATIONS

FRONT COVER. See plate 6.

1. Władysław Żeleński. A photograph taken in Stanisław Bizański's atelier in Cracow around 1890, PL-Wn F.43068/G. ...15
2. Ludomił German, the librettist of *Goplana*. A photograph reproduced in *Tygodnik Ilustrowany* (1910 No. 40, p. 812), PL-Wispan P IV 62. ...17
3. Soprano Lola Beeth, a native of Cracow and the primadonna of the Viennese opera, as Marguerite in Charles Gounod's *Faust*. A photograph reproduced in *Tygodnik Ilustrowany* (1898 No. 1, p. 16), PL-Wispan P IV 62. ...25
4. The programme of Władysław Żeleński's monographic concert in Cracow on 3 December 1894, PL-Wmt P 1064. ...28
5. Soprano Józefa Szlezzygier as Goplana. A photograph taken in Dawid Mazur's atelier in Lwów, PL-Wm Inv. no. DI 103204. ...30
6. Soprano Salomea Kruszelnicka as Balladyna. A photograph taken in Helena Mrozowska's atelier in Sankt Petersburg with a 1901 dedication by the soprano to Julia Mankielewiczowa (1861–1939), PL-Wispan 1996. ...35
7. Władysław Żeleński's autograph of *Goplana* (quintet with chorus from Act One, a passage from Alina's part). A photograph reproduced in *Tygodnik Ilustrowany* (1898 No. 3, p. 55), PL-Wispan P IV 62. ...38
8. A theatre poster advertising the revival of *Goplana* in Lwów in 1900, PL-Wmt Af. d. 2929. ...47
9. Soprano Janina Korolewicz as Goplana (postcard), PL-Wmt F.I.64/26. ...52
10. The performers of the Warsaw première of Władysław Żeleński's opera *Goplana*, with the composer and the conductor. Standing from left: Maria Skulska (Alina), Anastazja Szczepkowska (Widow), NN, Eugenia Strassern (Balladyna), Aleksander Myszuga (Kirkor), Józef Chodakowski (Kostryn), Władysław Żeleński, Cesare Trombini, Stanisław Sienkiewicz (Grabiec), Maria D'Orio (Chochlik), Janina Korolewicz (Goplana), Wilhelmina Lewicka (Skierka). A photograph by Aleksander Karoli reproduced in *Tygodnik Ilustrowany* (1898 No. 3, p. 53), PL-Wispan P IV 62. ...57
11. A theatre poster advertising the 10th performance of *Goplana* in Warsaw, PL-Wmt Af. d. 214. ...58
12. The performers of the Warsaw première of Władysław Żeleński's opera *Goplana*. Standing from left: Wilhelmina Lewicka (Skierka), Aleksander Myszuga (Kirkor), Janina Korolewicz (Balladyna), Stanisław Sienkiewicz (Grabiec), Maria D'Orio (Chochlik). A photograph by Aleksander Karoli reproduced in *Tygodnik Ilustrowany* (1898 No. 3, p. 53), PL-Wispan P IV 62. ...59
13. Soprano Eugenia Strassern as Balladyna. A photograph taken in Jan Mieczkowski's atelier in Warsaw with a handwritten dedication by the singer to Aleksander Rajchman, PL-Wm Inv. no. DI 103803. ...60
14. Scene 1, Act One of the opera *Goplana* by Władysław Żeleński. From left: Wilhelmina Lewicka (Skierka), Janina Korolewicz (Goplana), Maria D'Orio (Chochlik). A photograph taken in Edward Troczewski's atelier in Warsaw, reproduced in *Kurier Niedzielnny* (1898 No. 4, p. 57), PL-Wu 030570. ...62
15. The feasting scene, Act Three of the opera *Goplana* by Władysław Żeleński. From left: Eugenia Strassern (Balladyna), Józef Chodakowski (Kostryn), Stanisław Sienkiewicz (Grabiec as Bell King), Maria Skulska (Alina). A photograph taken in Edward Troczewski's atelier in Warsaw, reproduced in *Kurier Niedzielnny* (1898 No. 3, p. 40), PL-Wu 030570. ...63
16. A theatre poster advertising the 28th performance of *Goplana* in Warsaw, PL-Wn XIX A 6d 1898. **A.** in Polish, **B.** in Russian. ...66...67
17. Karol Klopfer's stage design for the Warsaw première of *Goplana* by Władysław Żeleński (Act One, tableau I: Lake Gopło). A photograph reproduced in *Wędrowiec* (1898 No. 3, p. 49), PL-Wispan P IV 102. ...68
18. Aleksander Kozłowski's stage design for the Warsaw première of *Goplana* by Władysław Żeleński (Act One, tableau II: Widow's cottage). A photograph reproduced in *Wędrowiec* (1898 No. 3, p. 49), PL-Wispan P IV 102. ...69
19. The title page of the manuscript copy of the libretto of *Goplana* in Czech translation, CZ-Pnd H 347/L 2. ...82
20. Censor's note in the manuscript copy of the libretto of *Goplana* in Czech translation, CZ-Pnd H 347/L 2. ...83
21. Władysław Żeleński, *Goplana*, a copy of the printed orchestral score, CZ-Pnd H 347/P 1. The beginning of the song performed by Grabiec with annotated text in Czech (p. 62). ...84
22. Władysław Żeleński, *Goplana*, a copy of the printed piano-vocal score, CZ-Pnd H 347/2. **A.** the cover, **B.** a wood engraving by Włodzimierz Tetmajer [?] in the title page, **C.** the beginning of the *Song of Grabiec* with annotated text in Czech (p. 21). ...126...127

UWAGI SZCZEGÓŁOWE
O REPRODUKOWANYCH WKŁADKACH
RĘKOPIŚMIENNYCH DO PARTYTURY
ORKIESTROWEJ

WKŁADKI RĘKOPIŚMIENNE
DO PARTYTURY – WERSJE WARSZAWSKA
I PRASKA

Reproduktowane tutaj rękopisy zachowały się w zbiorach Biblioteki Materiałów Nutowych Teatru Narodowego w Pradze (Knihovna notových materiálů Národního Divadla v Praze): *Krakowiak* pod sygnaturą H 347 / P-vložka, pozostałe wkładki rękopiśmienne nie posiadają osobnej sygnatury, gdyż zostały włożone między strony przechowywanego tam, innego egzemplarza drukowanej partytury (sygn. H 347 P1)⁴⁵². Charakter pisma, zwłaszcza w przypadku *Krakowiaka* i jednej z wkładek (w istocie nakładki) z korektą, wydaje się wskazywać na rękę samego kompozytora. Ostateczne potwierdzenie naszych domniemań wymagałoby przeprowadzenia w przyszłości fachowych analiz grafologicznych.

KRAKOWIAK (1897) – RĘKOPIŚMIENNA WKŁADKA
Z ALTERNATYWNĄ WERSJĄ ZAKOŃCZENIA
DRUGIEGO AKTU

Krakowiak napisany został przez Żeleńskiego w 1897 r. specjalnie dla Teatru Wielkiego w Warszawie⁴⁵³. Jego rękopis składa się z 27 kart niepaginowanych o wymiarach 260 x 360 mm. Zewnętrzne strony rękopisu są mocno zabrudzone, w przypadku stron znajdujących się wewnątrz zabrudzenia koncentrują się na zewnętrznych brzegach kart. Pierwsza karta jest uszkodzona – wykruszeniu uległa część jej górnych narożników.

Utwór zapisano na dwóch składkach 24-systemowego papieru nutowego zszytych w jedną całość. Pierwsza składka obejmuje 12 kart, druga zaś – co już na pierwszy rzut oka wydaje się nietypowe – nieparzystą liczbę 15 kart. Zawierająca nieparzystą liczbę kart składka druga obejmowała pierwotnie 16 kart, w trakcie powstawania rękopisu wycięto z niej jednak kartę 8 (odcinając ją pionowo wzdłuż wewnętrznego brzegu). Usunięcie karty nie spowodowało ubytku tekstu słowno-muzycznego. Było najprawdopodobniej następstwem popełnienia pomyłki w trakcie kopiowania. Dlatego też po wyeliminowaniu wadliwej karty zapis muzyczny kontynuowano na następnej karcie.

452 Jak pamiętamy, czeska scena narodowa zakupiła od kompozytora komplet materiałów wykonawczych w 1897 r. Zob. *Wstęp*, s. 80, 82.

453 Zarówno powody, które skłoniły kompozytora do dodania tej wkładki w trakcie przygotowań do premiery warszawskiej, jak i towarzyszące okoliczności przedstawiliśmy we *Wstępie* do niniejszej edycji faksymilowej. Zob. *Wstęp*, s. 54, 59, 133–134.

DETAILED REMARKS
CONCERNING MANUSCRIPT INSERTS
TO THE ORCHESTRAL SCORE REPRODUCED
IN THE PRESENT EDITION

MANUSCRIPT INSERTS
TO THE ORCHESTRAL SCORE – THE WARSAW
AND PRAGUE VERSIONS

The manuscripts reproduced in the present edition have been preserved in the collections of the National Theatre in Prague (Knihovna notových materiálů Národního Divadla v Praze): the *Krakowiak* with the shelf no. H 347 / P-vložka, while the other manuscript inserts were not given a separate shelf number because they were inserted into a copy of the printed score preserved in the archive (shelf no. H 347 P1).⁴⁵² The handwriting appears to be that of the composer himself, especially in the case of *Krakowiak* and one of the inserts (a superimposed addition) with corrections. Verifying this speculation would require a professional graphological analysis.

THE *KRAKOWIAK* (1897) – A MANUSCRIPT INSERT
WITH AN ALTERNATIVE ENDING
OF ACT TWO

The *Krakowiak* was written by Żeleński especially for the Teatr Wielki in Warsaw in 1897.⁴⁵³ The manuscript consists of 27 unpaginated folios, size 260 by 360 mm. The outer pages of the manuscript are heavily soiled, while in inner pages the dirt has accumulated on the outer edges. The first folio is damaged: the upper corners have partially disintegrated.

The composition is notated on two sections of 24-stave manuscripts paper bound together. The first section consists of 12 folios, while the second section at first glance seems non-standard with its odd number of folios: 15. Originally, the section with an odd number of folios consisted of 16 folios, but folio 8 was removed during writing (with a vertical cut along the inner edge). Removing the folio did not cause a loss of text and score. It was probably a consequence of a mistake made while copying. For this reason, after removing the folio with the mistake the score was continued on the next folio.

452 As will be remembered, the Czech National Theatre purchased a complete set of performance materials from the composer in 1897. See *Introduction*, pp. 80, 82.

453 Both the reasons for supplementing the insert during the preparations to the Warsaw première and the circumstances in which it occurred are discussed in the *Introduction* to the present facsimile edition. See *Introduction*, pp. 54, 59, 133–134.

Rękopis obejmuje w sumie 54 strony niepaginowane. Strony skrajne (k. 1r i 27v) nie zawierają tekstu słowno-muzycznego, na który przeznaczono strony środkowe (k. 1v–27r). Karta 1r jest stroną tytułową. Widnieje na niej nazwisko kompozytora i nazwa utworu: „Krakowiak / z opery Goplana / Władysława Żeleńskiego / Partytura”. Odbito na niej także trzy fioletowe pieczęcie: okrągłe (dużą i małą) „Archiv Národního divadla v Praze” oraz numer sygnatury. Karta 27v jest niemal pusta – widnieje na niej tylko okrągła, fioletowa pieczęć archiwum oraz liczba „416” wpisana kolorem zielonym.

Utwór zapisany został czarnym atramentem. Niektóre błędy poprawiane były już w trakcie pisania, np. na k. 1v poprawiona została litera „B” w słowie „Bassi” (określenie głosu w chórze), gdyż początkowo błędnie wpisano literę małą zamiast dużej, na k. 6r poprawiano wysokość nuty w partii altówki (pierwszą w t. 2). Późniejsze dopiski i korekty dodawano najczęściej niebieską kredką: na k. 3v, na górnym marginesie nad ostatnim taktem dopisano cyfrę „1.”, na k. 4r dodano pauzę w partii oboju, na k. 4v poprawiono wysokość drugiej nuty w partii II skrzypiec (t. 1) oraz dodano łuki w partiach I i II skrzypiec (t. 2), na k. 5v skorygowano wysokość dźwięków w partii klarnetu i trąbki (w t. 1–2), na k. 6r w t. 3 drugą nutę w partii II skrzypiec, na k. 9r–v korekty pojawiają się w partiach instrumentów perkusyjnych oraz w partii I skrzypiec (k. 9r, t. 1), na k. 15v, 16r znajdują się poprawki w partii harfy. Omyłkowo wpisane nuty i symbole zostały też w kilku miejscach usunięte poprzez zeszkrobanie, co widać np. na k. 12r w partiach fletu piccolo i oboju (t. 2 i 2–3), podobnie na k. 11v w partii sopranów (przedostatni takt) i na k. 13v w partii tuby (t. 2 i 4).

Krakowiak ten jest w istocie alternatywną wersją zakończenia finału II aktu. Można powiedzieć, że wkładka zawiera substytut zakończenia sceny 6 – zamiast powrotu *Tempo di mazurka* (3/4), pierwotnie spinającego klamrą finał (w partyturze drukowanej s. 388–397, t. 224–308 – w sumie 85 taktów), mamy tutaj *Tempo vivo–Krakowiak* (2/4) o długości 306 taktów, które należało zagrać po takcie 223. W partiach wokalnych wykorzystano ten sam tekst i tę samą dyspozycję głosów, która zastosowana została w partyturze.

MODYFIKACJE INTERMEZZA Z DRUGIEGO AKTU (1898)

Wkładka zawiera interpolację do kujawiakowego *Intermezza* w tonacji e-moll (*Andante non troppo lento*) dzielącego dwie odsłony drugiego aktu (akt II, sc. 4, t. 278–310). Jak wspomnieliśmy we *Wstępie*, *Intermezzo* zmodyfikował kompozytor na prośbę Stanisława Barcewicza, koncertmistrza orkiestry Teatru Wielkiego. Barcewicz niedługo po warszawskiej premierze *Goplany*

The total number of unpaginated pages in the manuscript is 54. The outer pages (fols 1r and 27v) do not contain text and score, which is written on the inner pages (fols 1v–27r). Folio 1r is the title page. It contains the name of the composer and the title of the work: 'Krakowiak / z opery Goplana / Władysława Żeleńskiego / Partytura.' [Krakowiak / from the opera Goplana / by Władysław Żeleński / The score.] Also, three seals are imprinted on it in violet ink: two round ones (large and small) 'Archiv Národního divadla v Praze' and the shelf number. Folio 27v is almost completely empty – it contains only a round imprint of the seal of the archive in violet ink and the number '416' in green ink.

The score is written in black ink. Some mistakes were corrected at the stage of writing, e.g. in fol. 1v the letter 'B' (originally small) in the word Bassi (referring to a voice-part of the chorus) was corrected, and so was the pitch (the first note in bar 2) in the viola part in fol. 6r. The annotations and corrections added later are mostly in blue pencil: in fol. 3v the number '1.' was annotated in the upper margin above the last bar, in fol. 4r a rest was added in the oboe part, in fol. 4v the pitch of the second note in the second violins part was corrected (bar 1) and ties were supplemented in the first and second violins part (bar 2), in fol. 5v pitches were corrected in the clarinet and trumpet parts (in bars 1 and 2), in fol. 6r the second note was amended in bar 3 of the second violins part, in fol. 9r–9v corrections were introduced to the percussion instruments parts and to the first violins part (fol. 9r, bar 1), in fols 15v and 16r the harp part was corrected. Several erroneously written notes and symbols were scraped off, e.g. in fol. 12r in the piccolo and oboe parts (bars 2 and 2–3, respectively), in fol. 11v in the soprano part (the penultimate bar), and in fol. 13v in the tuba part (bars 2 and 4).

In fact, the *Krakowiak* is an alternative ending of the finale of Act Two. The contents of the insert can be summed up as a substitute ending of Scene 6: instead of a restatement of *Tempo di mazurka* (3/4), a passage that originally opened and closed the finale (included in the printed score in pp. 388–397, bars 224–308, comprising 85 bars in total), the scene ends with *Tempo vivo–Krakowiak* (2/4) comprising 306 bars to be performed after bar 223. The same text and the same disposition as in the score was used in the vocal parts.

THE MODIFICATIONS OF THE INTERMEZZO IN ACT TWO (1898)

The insert contains an addition to the kujawiak-based *Intermezzo* in E minor (*Andante non troppo lento*), which divides Act Two into two parts (Act II, Scene 4, bars 278–310). As has already been mentioned in the *Introduction*, the *Intermezzo* was modified by the composer at the request of Stanisław Barcewicz, the concertmaster of the orchestra of the Teatr Wielki. Shortly after the Warsaw

przyczynił się do wydania *Intermezza* „w układzie na skrzypce i fortepian”. Wersję tę już w marcu 1898 r. opublikowano jako dodatek nutowy do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”⁴⁵⁴. W październiku 1898 r. w trakcie powakacyjnego wznowienia *Goplany* pod batutą Emila Młynarskiego skrzypcowy „układ” Barcewicza wykonano po raz pierwszy z orkiestrą.

Intermezzo zawarte w drukowanej partyturze otwierało solo różka angielskiego, który grał stylizowaną na ludowo melodię, zaś solowe popisy skrzypiec o charakterze figuracyjnym zamykały utwór (*coda*). Warszawski „układ” Barcewicza przewidywał przejście owej śpiewnej melodii różka przez skrzypce. W wersji praskiej nie zrezygnowano natomiast z sola różka angielskiego na rzecz skrzypiec. Dodana interpolacja polega na powtórzeniu „echem” granej przez solistę melodii przez *tutti violini* (pulpity I i II skrzypiec). Zamykające *Intermezzo* solowe popisy koncertmistrza zostały zachowane.

Rękopis zapisano na jednej składce (dwóch kartach) 20-systemowego papieru nutowego w formacie pionowym o wymiarach 255 x 325 mm. Całość zawiera 29 taktów, nuty i kreski taktowe zapisano czarnym atramentem. Interpolacja obejmuje w rzeczywistości tylko 18 taktów, gdyż 10 taktów, które umieszczono na początku (k. 1r-1v) oraz takt ostatni są powtórzeniem nut zapisanych w partyturze drukowanej. Punktem orientacyjnym, pozwalającym dyrygentowi umieścić dodatek we właściwym miejscu, jest numer „31” pojawiający się na górnym marginesie, zarówno w rękopisie, jak i w partyturze. Dodatek należy zatem „wkleić” na s. 326, między t. 293 a 294.

NAKŁADKA Z KOREKTĄ DWÓCH TAKTÓW

NA S. 124

W przechowywanym w archiwum praskiej opery egzemplarzu partytury *Goplany* znajduje się także drobny dodatek – papierowa „nakładka” z korektą dwóch pierwszych taktów ze s. 124 (t. 53–54 sceny trzeciej pierwszego aktu). Jest to jedyna zachowana pochodząca od kompozytora poprawka drukowanej partytury (wypada się domyślać, że mogło ich być znacznie więcej). Zapisana została czarnym atramentem na wąskim pasku (90 x 310 mm) 24-systemowego papieru nutowego (pięciolinie są odbite – lub ewentualnie narysowane – tylko na stronie recto). „Nakładkę” przygotowano w taki sposób, by jej rozmiar i rozmieszczenie pięciolinii były dopasowane do rozmiaru partytury. Reprodukujemy ją tutaj dwukrotnie – osobno oraz w wersji po nałożeniu na korygowaną stronę partytury.

454 Władysław Żeleński, *Goplana. Intermezzo na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu w układzie Stanisława Barcewicza. Dodatek do nr 753, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”* 1898 nr 753 (5 III).

première of *Goplana*, Barcewicz contributed to publishing the *Intermezzo* 'in an arrangement for violin and piano'. As early as in March 1898, this version was published as a score supplement to *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*.⁴⁵⁴ In October 1898, during the resumed performances of *Goplana* after the summer break, conducted by Emil Młynarski, the arrangement for the violin contributed by Barcewicz was performed with the orchestra for the first time.

The *Intermezzo* in the printed score began with a solo on the cor anglais, playing a stylized folk tune, while virtuoso figurative solo passages on the violin concluded the piece (*coda*). In the Warsaw arrangement provided by Barcewicz the opening mellifluous tune of the cor anglais was taken over by the violin. However in the Prague manuscript the cor anglais solo was not left out altogether and not replaced by a violin passage. The addition consists only in 'echoing' the soloist's tune by *tutti violini* (first and second violins). The final virtuoso passages of the concertmaster are preserved.

The manuscript was notated on a single section (two folios) of 20-stave manuscript paper in horizontal format, size 255 by 325 mm. The entire source consists of 29 bars; notes and bar lines are written in black ink. The supplemented passage comprises in fact only 18 bars, because its first 10 bars (fol. 1r-v) and the last bar are a repetition of notes found in the printed score. The guiding element, allowing the conductor to perform the added passage at the right moment, is the number '31' in the upper margin, visible both in the manuscript and in the score. It indicates that the supplemented fragment must be 'pasted' in p. 326 between bars 293 and 294.

THE SUPERIMPOSED ADDITION WITH TWO BARS

CORRECTED ON P. 124

In the copy of the score of *Goplana*, preserved in the archive of the Prague opera house, we find another minor supplement – a paper addition, superimposed to correct the first two bars in p. 124 (bars 53–54 of Scene 3, Act One). It is the only surviving correction of the printed score made by the composer (it can be speculated that there were many other corrections). It is written in black ink on a narrow piece (90 by 310 mm) of 24-stave manuscript paper (the staves are imprinted – or alternatively, drawn – only on the recto page). The size and distribution of staves on the 'superimposed' portion of the score were adjusted to match the format of the notation. The added correction is reproduced twice in the present edition: separately and after being superimposed on the corrected page of the score.

454 Władysław Żeleński, 'Goplana. Intermezzo na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu w układzie Stanisława Barcewicza. Dodatek do nr 753' [*Goplana. Intermezzo* for violin with piano accompaniment, arranged by Stanisław Barcewicz. Supplement to No. 753], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1898 No. 753 (5 March).