

Warszawa, 9 kwietnia 2019 r.

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Grzegorz Zieziula

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:

- a) 1998: stopień magistra filologii polskiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego,
- b) 1999: stopień magistra muzykologii, Instytut Muzykologii, Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego,
- c) 2005: stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, tytuł dysertacji *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej II połowy XIX wieku*, promotor: dr hab. Alina Żórawska-Witkowska / prof. UW.

3. Zatrudnienie w jednostkach naukowych:

- a) 1.12.1999 – 30.11.2003: Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego (Instytut Muzykologii), doktorant
- b) 1.12.2003 – 31.05.2005: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zakład Historii Muzyki, asystent
- c) 1.06.2005 na czas nieokreślony: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zakład Muzykologii (Pracownia Historii Muzyki), adiunkt

4. Wskazane osiągnięcia wynikające z art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule w zakresie sztuki (DZ.U. 65, poz. 595 ze zm.)

A. Tytuł osiągnięcia naukowego:

Twórczość operowa Stanisława Moniuszki i Władysława Żeleńskiego: nowe konteksty źródłowe, stylistyczne i biograficzne (cykl publikacji powiązanych tematycznie)

B. Publikacje wchodzące w skład osiągnięcia naukowego:

- 1. Grzegorz Zieziula, 2008, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka”, t. 53, nr 4, s. 89–104.
- 2. Grzegorz Zieziula, 2009, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [w:] *O Słowackim – „umysły ludzi różne”*, red. Urszula Makowska, Warszawa 2009 Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 127–148.

63

- 3a. Grzegorz Zieziula, 2012, *Od Ariadny do Halki: „model melodramy” w operze Moniuszki i jego pogłosy w ikonografii*, „Muzyka”, t. 57, nr 3, s. 35–51.
- 3b. Grzegorz Zieziula, 2015, *From Ariadne to Halka: The „melodrama model” in Moniuszko’s opera and its echoes in iconography*, [w:] *Music, politics and ideology in the visual arts*, red. Paweł Gancarczyk i Dominika Grabiec, Warszawa 2015 Stowarzyszenie Liber Pro Arte – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 67–84.
4. Grzegorz Zieziula 2012 (wyd., wstęp i komentarze), *Stanisław Moniuszko, Halka. Libretto Włodzimierz Wolski. Partytura orkiestrowa / Orchestral score (Warszawa 1861). Wydanie faksymilowe / Facsimile Edition*, Warszawa 2012 Instytut Sztuki PAN – Stowarzyszenie Liber Pro Arte, t. 1–4, ISBN 978-83-63877-12-5; 978-83-92343-80-6.
5. Grzegorz Zieziula, 2013, *Moniuszko i Paryż*, „Muzyka”, t. 58, nr 3, s. 75–91.
6. Grzegorz Zieziula, 2015, *From „Bettly” in French to „Die Schweizerhütte” in German: The foreign-language operas of Stanisław Moniuszko*, „Muzyka”, t. 60, nr 4, s. 69–96.
7. Grzegorz Zieziula, 2016 (wyd. i wstęp), *Władysław Żeleński, Goplana. Opera romantyczna w 3 aktach. Libretto Ludomił German. Partytura orkiestrowa / Orchestral score (Wien 1897). Wydanie faksymilowe / Facsimile Edition*, Warszawa 2016 Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, t. 1–2, ISBN 978-83-65630-16-2; 978-83-65630-14-8.
8. Grzegorz Zieziula, 2017, *Władysław Żeleński w Warszawie (1871–1881). Fakty i niedopowiedzenia*, „Muzyka”, t. 62, nr 4, s. 66–91.
9. Grzegorz Zieziula, 2017 (wyd. i oprac.), *Wokół warszawskiego okresu życia i twórczości Władysława Żeleńskiego. Dokumenty epistolarne z lat 1873–1880*, „Muzyka”, t. 62, nr 4, s. 125–162.
10. Grzegorz Zieziula, 2018, *Beyond the dogma of a „national style”: dance-type narration in Stanisław Moniuszko’s operas*, „Musicology Today”, t. 15, s. 41–61.

C. Omówienie celu naukowego wymienionych publikacji i osiągniętych wyników

Wstęp

Stanisław Moniuszko (1819–1872) i Władysław Żeleński (1837–1921) uznawani są za najwybitniejszych polskich kompozytorów operowych XIX wieku i twórców najważniejszych pozycji narodowego repertuaru. Pomimo to stan wiedzy na temat tych wyjątkowych postaci oraz ich spuścizny ciągle jeszcze pełen jest luk i licznych znaków zapytania. W chwili, gdy zaczynałem prowadzić moje badania nad ich życiem i twórczością operową, skala wieloletnich zaniedbań w tym zakresie wydawała się tak rozległa, że próba rewizji i poszerzenia dotychczasowego stanu wiedzy stanowiła poważne wyzwanie naukowe. Niezbędne było zwłaszcza poszukiwanie nowych kluczy interpretacyjnych, adekwatnych do współczesnych standardów epistemologicznych. Znalezienie ich dawać mogło nadzieję na uwolnienie się od etnocentrycznych, skrajnie subiektywnych paradygmatów poznawczych, które – jako spadek po epoce rozbiorów i czasach PRL-u – w znaczący sposób zaważyły na szeregu dawniejszych opracowań poświęconych obu kompozytorom. (W tropieniu uzależnień tradycyjnej biografistyki i wpisanych w jej ramy ujęć

analitycznych od agend ideologicznych i konwencji literackich wielu cennych inspiracji dostarczała postmodernistyczna krytyka historiografii przeprowadzona przez takich badaczy, jak Hayden White czy Frank Ankersmit¹.) Palącą potrzebą były także edycje dzieł scenicznych Moniuszki i Żeleńskiego, w znakomitej większości do dziś niewydanych lub udostępnionych co najwyżej w postaci nieautentycznych, dwudziestowiecznych opracowań. Pogłębienia i usystematyzowania wymagała powierzchowna znajomość ich źródłowych przekazów. Dotarcie do dzieł Moniuszki i Żeleńskiego w ich wersjach oryginalnych, nieskażonych późniejszymi, nieautoryzowanymi przez kompozytorów ingerencjami i „ulepszeniami” było postulatem nadrzędnym, gdyż podejmowanie kwestii dotyczących stylistyki tych utworów stawało się w moim przekonaniu możliwe i zasadne dopiero po przeanalizowaniu kompozytorskich autentyków – zarówno rękopisów, jak i autoryzowanych pierwodruków.

Nowego namysłu, komentarzy i próby eksplikacji wymagał zatem cały szereg kwestii szczegółowych, takich jak chociażby pojawiające się w literaturze przedmiotu, przeciwstawne na pozór tezy o rzekomym nowatorstwie spuścizn operowych obu kompozytorów, a zarazem o ich silnym zakorzenieniu w lokalnej tradycji. Zweryfikować należało wreszcie narzucającą się logicznie hipotezę o domniemanej zależności stylu poszczególnych dzieł obu twórców od popularnych w epoce, „wiodących” poetyk operowych czy wzorców gatunkowych. Chodziło zatem o nowe spojrzenie na opery Moniuszki i Żeleńskiego, o ponowne określenie ich miejsca zarówno w kontekście lokalnym, jak i w wymiarze europejskim. Ponadto w trakcie prowadzonych przeze mnie badań okazało się, że zadziwiająco wiele niewiadomych skrywa nadal – kluczowa przecież z punktu widzenia wielu strategii interpretacyjnych – sfera biografii obu twórców.

Rozmiar dotychczasowych zaniedbań wykluczał rzecz jasna, by podjęcie indywidualnych badań nad zakreśloną tak szeroko problematyką doprowadzić mogło w stosunkowo krótkim czasie do znaczącego zniwelowania ogromu zaległości. Mając tego świadomość, nadrzędnym celem, który sobie postawiłem, było przeprowadzenie eksploracji kilku kluczowych zagadnień odnoszących się do dzieł operowych oraz do wybranych aspektów biografii Moniuszki i Żeleńskiego. Wskazanie w ten sposób nowych kontekstów interpretacyjnych oraz wytyczenie alternatywnych kierunków refleksji umożliwić miało odświeżenie dotychczasowego podejścia zarówno do kwestii źródłowych i stylokrytycznych, jak i biograficznych. Prowadzone przeze mnie badania zaowocowały cyklem powiązanych tematycznie publikacji zatytułowanym *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki i Władysława Żeleńskiego: nowe konteksty źródłowe, stylistyczne i biograficzne*, który obecnie pragnę przedstawić jako korpus prac stanowiących podstawę do wszczęcia przewodu habilitacyjnego.

1. Nowe konteksty źródłowe

Najwybitniejsze dzieła Moniuszki i Żeleńskiego, *Halka* i *Goplana*, były jednymi z niewielu polskich dziewiętnastowiecznych partytur operowych, które doczekały się druku w pełnej, orkiestrowej postaci w wersjach autoryzowanych przez swoich twórców. Bardzo ograniczony nakład i niesprzyjające ich zachowaniu dziejowe kataklizmy, które wstrząsały w ciągu ostatnich dwóch stuleci naszą częścią Europy sprawiły jednak, że do czasów współczesnych dotrwały jedynie pojedyncze, unikatowe egzemplarze tych wydawnictw, których wartość – z racji zaginięcia rękopiśmiennych autografów obydwu partytur – jest dziś trudna do przecenienia. Jako białe kruki (w Polsce dostępne jedynie w zbiorach Polskiego Wydawnictwa Muzycznego) nie były one szerzej znane środowisku muzykologicznemu. (W przypadku partytury *Halki* najszerszą recepcję ma do dzisiaj dwudziestowieczne opracowanie K. Sikorskiego i G. Fitelberga mocno zmieniające

¹ Zob. Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*, Warszawa-Toruń 2014.

pierwotny kształt oryginału. Jeśli chodzi o orkiestrowy zapis *Goplany* jego kopie i odpisy funkcjonowały jedynie w obiegu dyrygenckim.)

Zważywszy na wszystkie wspomniane okoliczności, istotnym przedsięwzięciem okazały się przygotowane z mojej inicjatywy współczesne edycje faksymilowe pierwodruków partytury *Halki* z roku 1861 i *Goplany* z roku 1897 (pozycje B.4. i B.7.). Edycję faksymilową *Halki* bogato ilustrowaną wybraną przeze mnie dokumentacją ikonograficzną, poprzedziłem wstępem merytorycznym oraz komentarzami (zob. poz. B.4., t. 1, s. IX–LV; t. 2, s. VIII–XI; t. 3, s. VIII–XI; t. 4, s. VIII–XIII). *Goplanie*, jako dziełu dotychczas nieprzebadanemu i niemal nieobecnemu w literaturze przedmiotu, poświęciłem zaś bardzo obszerną, wieloaspektową autorską monografię, opatrzoną siatką szczegółowych przypisów, dokumentacją ikonograficzną (odnanioną m.in. w archiwach i zbiorach muzealnych), aneksami i bibliografią przedmiotu. Monografię *Goplany* włączyłem do edycji faksymilowej w formie *Wstępu* (zob. poz. B.7, t. 1, s. 10–161; t. 2, s. IX–XXV). W przypadku edycji pierwodruku *Goplany* dodatkowym osiągnięciem było uzupełnienie i istotne poszerzenie zasadniczego materiału partytury o dodatkowe, rękopiśmienne wkładki odnalezione przeze mnie w zbiorach archiwalnych Národního Divadla w Pradze. Te włączone do mojej edycji unikatowe kompozytorskie autografy oraz autoryzowane rękopisy umożliwiają rekonstrukcję warszawskiej, premierowej wersji dzieła z roku 1898, która różniła się zarówno od prapremierowej wersji krakowskiej (1896), jak i od „pośredniej” wersji lwowskiej (1897) utrwalonej w pierwodruku partytury. Ważny element stanowiło też zawarte we *Wstępie* krytyczno-porównawcze omówienie wszystkich znanych nam obecnie źródeł *Goplany*, zarówno rękopisów i druków muzycznych, jak i rękopiśmiennych i drukowanych przekazów libretta.

Moje badania w znaczący sposób poszerzyły także wiedzę dotyczącą kontekstów źródłowych wczesnej twórczości operowej Moniuszki. Ich wyniki ogłosiłem w postaci artykułu poświęconego obcojęzycznym operom kompozytora, tj. *Bettly* (1852) z tekstem francuskim i *Die Schweizerhütte* (ok. 1837–1839) z tekstem niemieckim (zob. poz. B.6.). Istotnym wkładem do badań nad spuścizną operową Moniuszki stało się zwłaszcza poszerzenie przeze mnie listy dzieł operowych kompozytora o kolejną zachowaną pozycję: nieznaną dotychczas, niewymienianą w spisach i zestawieniach jego dzieł, nigdy nie wykonywaną, dwuaktową „Komische Oper” *Die Schweizerhütte*. To wczesne dzieło, pochodzące – według moich ustaleń – z okresu berlińskich studiów (zob. poz. B.5 i B.6) dotrwało do naszych czasów w postaci wyciągu fortepianowego (rękopis tego zaskakującego znaleziska zachował się w zbiorach Biblioteki, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, PL-Wtm 655/M). Moim wkładem była w tym przypadku także identyfikacja wykorzystanego przez Moniuszkę tekstu niemieckiego, która umożliwiła przybliżone wydatowanie utworu i postawienie dalszych hipotez biograficznych i stylokritycznych (libretto zapożyczył kompozytor z operetki Carla Bluma *Mary, Max und Michel* wystawionej w Berlinie w roku 1836). Innym efektem badań źródłowych przeprowadzonych w związku z publikacją artykułu B.6. było ustalenie poprawnej atrybucji jedynej zachowanej wersji opery komicznej *Bettly* (PL-Wtm 656, 657). Jak ponad wszelką wątpliwość zdołałem dowieść, nie jest to niestety partytura tożsama z utraconym kompozytorskim oryginałem: wszystkie partie wokalne, które zaginęły niedługo po śmierci kompozytora, dokomponował ok. 1877 r. muzyk i kompozytor *minorum gentium*, Gabriel Rożniecki (ok. 1815–1887). Jakkolwiek obydwie opery komiczne sam Moniuszko odesłał błyskawicznie do lamusa (*Bettly* w wersji oryginalnej doczekała się za życia swego twórcy jednego tylko wystawienia, *Die Schweizerhütte* – żadnego) fragmenty ich materiału muzycznego spożytkował w kilku dziełach późniejszych, m.in. w *Hrabinie* i w *Strasznym dworze*.

2. Nowe konteksty stylistyczne

Od początku prowadzonych przeze mnie badań nurtowały mnie istotne pytania dotyczące stylistyki dzieł operowych Moniuszki i Żeleńskiego. Kierunki poszukiwań w tym zakresie w odniesieniu do twórczości Moniuszki rozpocząłem publikacją B.3a. (której poz. B.3b. jest nieznacznie poszerzoną wersją angielską) i kontynuowałem w artykułach B.5. i B.10. Analogiczne refleksje odnoszące się do twórczości Żeleńskiego, które zarysowałem wstępnie w tekście B.2., szeroko rozwinąłem i przedyskutowałem w mojej monografii opery *Goplana* opublikowanej jako *Wstęp* do poz. B.7. We wszystkich tych pracach przedstawiłem szereg argumentów potwierdzających moją tezę o francuskich koneksjach stylistyk operowych Moniuszki i Żeleńskiego oraz o ich równoczesnym zakorzenieniu w polskiej tradycji.

Choć wykształcony w Berlinie, autor *Halki* czerpał z wzorców francuskiego teatru muzycznego popularnych w pierwszej połowie XIX w. Z racji politycznej i kulturowej dominacji Paryża (według określenia Waltera Benjamina „stolicy XIX wieku”) na mapie ówczesnej Europy – wzorce te stanowiły w czasach Moniuszki ważny punkt odniesienia nawet dla tych kompozytorów, którzy działali z dala od wiodących centrów kultury. Moniuszko nawiązywał przede wszystkim do francuskich gatunków komicznych łączących muzykę ze słowem mówionym (zob. poz. B.5.), ale w większych dziełach zbliżał się także do estetyki wielkiej opery francuskiej (*grand opéra*), faworyzującej element widowiskowy, eksponowanie scen zbiorowych i ustępów baletowych, wreszcie łączenie „monodramów operowych” głównych bohaterów z elementami sugestywnej pantomimy (problematykę tego ostatniego zagadnienia przybliżyłem, odwołując się do koncepcji tzw. „modelu melodramy” w ujęciu Davida Charltona, zob. poz. B.3a, B.3b). Jak starałem się przy okazji wykazać, Moniuszko prowadził świadomy dialog z cenionymi przez siebie kompozytorami francuskimi, czego wyrazem jest cały szereg zawartych w jego dziełach aluzji do popularnych w epoce pozycji francuskiego repertuaru operowego. Ewidentne wydają się nie tylko związki *Halki* z operą *La Muette de Portici* D.F.E. Aubera, czy powiązania *Betty* i *Die Schweizerhütte* z operą komiczną *Le Chalet* A.Ch. Adama (zob. poz. B.6.), ale także konkretne rozwiązania wprowadzane w wileńskich „operetkach” świadczące o przyswajaniu form i sposobów opracowania muzycznego zaczerpniętych z wodewilu i *opéra-comique* (m.in. kuplety, romans, technika melodramatu, *vaudeville final*, zob. poz. B.5.).

Innym istotnym kluczem do stylistyki operowej Moniuszki jest wszechobecny pierwiastek taneczny. Jego fundamentalnej roli oraz istotnym funkcjom w idiomie operowym kompozytora poświęciłem osobny artykuł (poz. B.10). I w tym przypadku źródeł typowej dla narracji operowej Moniuszki „taneczności” skłonny jestem dopatrywać się we wpływach stylistycznych opery francuskiej (wiele cennych wskazówek w tym zakresie znalazłem w niezwykle inspirujących pracach Maribeth Clark). Adaptacja francuskiej stylistyki dokonała się u Moniuszki na drodze tzw. transferu kulturowego. Teorią tą w odniesieniu do muzyki polskiej (do dziewiętnastowiecznej symfoniki) posłużył się jako pierwszy Stefan Keym. W moim ujęciu zachodzący u Moniuszki proces transferu kulturowego polegał na kompilowaniu elementów zapożyczanych z francuskiej kultury operowej z tradycjami lokalnymi (za te ostatnie uznaję spuścizny operowe Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego), na ich stapianiu w jednorodny amalgamat (zob. poz. B.5.).

W przypadku Władysława Żeleńskiego związki z francuską kulturą operową zostały ostatecznie skryształizowane na końcowym etapie jego ścieżki edukacyjnej, tj. w latach 1866–1870, gdy po ukończeniu studiów w Pradze, dopełniał swego muzycznego wykształcenia w Paryżu, m.in. u Bertholda Damckego (1812–1875), osiadłego we Francji niemieckiego muzyka i zasłużonego wydawcy dzieł Ch.W. Glucka, bardzo blisko zaprzyjaźnionego z Hectorem Berliozem. Jak pisałem we *Wstępie* do poz. B.7., po próbie adaptacji estetyki *grande opéra*, której wpływy są wyraźnie

dostrzegalne w pierwszej operze Żeleńskiego, *Konradzie Wallenrodzie* (1885), w *Goplanie* zbliża się kompozytor do gatunku *opéra lyrique*. Stylistyka *opéra lyrique* – obok operetek Offenbacha – jest uznawana za muzyczno-teatralną wizytówkę Second Empire (blisko trzyletni pobyt edukacyjny Żeleńskiego w Paryżu przypadł na schyłek tego okresu). Jednak nawiązywanie do niej przez Żeleńskiego w ostatnich latach XIX w. było z pewnością manifestacją twórczego konserwatyzmu i wyraźnym ukłonem w stronę rozwiązań anachronicznych. Sam kompozytor starał się ukierunkować powstającą wówczas „literaturę krytyczną” poświęconą *Goplanie* w stronę rozważań nad obecną w dziele stylizowaną „ludowością” (narzuconą poniekąd przez charakter fabuły) oraz rzekomym „Wagneryzmem”, którego wyznacznikiem miał być „progresywny” charakter niektórych z zastosowanych przez Żeleńskiego rozwiązań. Jednak pomimo wprowadzenia przez kompozytora siatki specyficznym pojmowanych „leitmotywów” (które były *de facto* zwykłymi „motywami przypominającymi”, nie osiągniętymi nigdy wymiaru symbolicznego charakterystycznego dla leitmotywów Wagnerowskich), konserwatyzm Żeleńskiego zdemaskować można poprzez wskazanie typowej dla kompozytora skłonności do wplatania w narrację dzieła obszernych ustępów baletowych. Stoi to w jawnej sprzeczności z nowoczesną estetyką dramatu muzycznego: Wagnerowska „choreofobia” – wynikająca z niezgody na obniżanie rangi gatunku poprzez spajanie go z popularnym idiomem tanecznym – wykluczała przecież myślenie przestarzałymi kategoriami „oper baletowej” (w ujęciu dziewiętnastowiecznym wielkiego spektaklu muzyczno-choreograficznego). Gdyby Żeleński rzeczywiście należał do nurtu „progresywnego” uprzywilejowaną pozycję zarezerwowałaby dla Wagnerowskiej koncepcji opery jako „symfonii” (w której orkiestra pełni funkcję autonomicznego „narratora” i czynnika współorganizującego dramaturgiczny wymiar spektaklu). Konserwatyzm i eklektyzm stylistyki operowej Żeleńskiego podkreślali już co prawda niektórzy jego współcześni (m.in. zaprzyjaźniony z kompozytorem krytyk sztuki, Stanisław Tomkiewicz). W moich tekstach przedstawiłem jednak próbę usystematyzowania i wyjaśnienia stylistycznego „rodowodu” i estetycznych przekonań kompozytora oraz wskazania motywacji jego artystycznych wyborów. Starałem się także wykazać, że negatywnie dzisiaj wartościowany eklektyzm i akademizm postawy twórczej Żeleńskiego nie były w jego czasach rzadkością. W epoce *fin de siècle*’u panorama kierunków operowych była niezwykle bogata, rozległa i różnorodna: zachodzącym wówczas gwałtownym przemianom w estetyce teatru muzycznego towarzyszył nurt zachowawczy, reprezentowany przez szerokie kręgi twórców narodowych usiłujących łączyć lokalne tradycje z elementami preferowanej przez siebie szkoły europejskiej.

3. Nowe konteksty biograficzne

Poszukiwania tropów biograficznych stanowiły integralny element moich badań nad twórczością Moniuszki i Żeleńskiego.

Rozważania biograficzne dotyczące Stanisława Moniuszki zostały przeze mnie włączone do eseju stanowiącego *Wstęp* do poz. B.4. oraz do artykułu B.5. W sytuacji istnienia obszernej literatury poświęconej biografistyce Moniuszkowskiej, udało mi się uzupełnić dotychczasowy stan badań o kilka ustaleń. Należą do nich fakty dotyczące relacji Moniuszki z przedstawicielami praskiego i paryskiego środowiska muzycznego, m.in. jego przeoczone kontakty z Eduardem Tauwitzem (1812–1894), w latach 1846–1863 dyrygentem teatru Stavovské Divadlo, który wcześniej przez blisko trzy lata pełnił obowiązki kapelmistrza w teatrze wileńskim (1836–1839), czy z księciem Józefem (Giuseppe) Poniatowskim (1816–1873), kompozytorem politykiem i dyplomata spokrewnionym z ostatnim królem niepodległej Polski. W poz. B.5. starałem się uściślić daty i okoliczności dwóch pobytów Moniuszki w Paryżu oraz konsekwencje doznanych tam rozczarowań i artystycznych niepowodzeń dla dalszej biografii kompozytora. Pytania o kontekst biograficzny pojawiły się też nieuchronnie w trakcie prezentacji wyników badań opisanych w artykule B.6.

Hipotetyczne, przybliżone wydatowanie momentu powstania *Die Schweizerhütte* skłaniało do rewizji dotychczasowych ustaleń dotyczących przebiegu edukacji młodego Moniuszki w Berlinie.

Szczególnie wdzięcznym polem do eksploracji była obszerna epistolografia Żeleńskiego (zarówno listy kompozytora i te do niego kierowane, jak i korespondencja narosła „wokół” twórcy, wytworzona przez jego bliskich, przyjaciół i znajomych). Wstępne rozpoznanie źródeł epistolarnych i dokumentów (wraz z szeregiem dłuższych cytatów) umożliwiających uzupełnienie i poszerzenie biografii Żeleńskiego zawarłem w artykule B.1. Po przeprowadzeniu późniejszych kwerend w archiwach i bibliotekach polskich, czeskich, słowackich, austriackich i niemieckich, które zaowocowały zebraniem okazałego korpusu dokumentów, obszerne fragmenty i streszczenia nieznanymi i nie cytowanymi nigdy wcześniej listów włączyłem do mojej monografii opery *Goplana* stanowiącej *Wstęp* do poz. B.7.

Osobną pracę poświęciłem nie do końca przebadanemu i kryjącemu liczne znaki zapytania warszawskiemu okresowi życia i twórczości Żeleńskiego (lat 1871–1881), w którym kompozytor skrytykował swoje artystyczne zainteresowania: podjął próby tworzenia w gatunkach pieśni i kantaty, symfoniki i muzyki kameralnej zakończone ostatecznym zwrotem ku operze. Zaznaczył także swój stosunek do pokolenia starszych muzyków (z uwagi na nadrzędny temat mojego projektu habilitacyjnego istotne miejsce zajęło tutaj przebadanie niejednoznacznych relacji Żeleńskiego ze Stanisławem Moniuszką). Ujawniłem m.in. skomplikowane relacje Żeleńskiego z tak wybitnymi postaciami, jak Moniuszko, Apolinary Kątski, czy Józef Brzowski. Przedstawiłem zarówno okoliczności zaistnienia Żeleńskiego w Warszawie i odważnego wejścia w tutejsze środowisko, jak i historię jego przemilczanych w dotychczasowej literaturze konfliktów, które doprowadziły w konsekwencji do podjęcia decyzji o wyjeździe rodziny Żeleńskich do Krakowa. Moje rozważania biograficzne (poz. B.8.) dopełniłem edycją epistolarną opatrzoną autorskim komentarzem merytorycznym (B.9.) zawierającą listy Żeleńskiego i jego żony Wandy z Grabowskich (w większości nieznanymi) ze zbiorów polskich i austriackich oraz toczoną w formie „listów otwartych” nadsyłanych do prasy polemikę epistolarną Żeleńskiego z Józefem Brzowskim.

Osiągnięte rezultaty

ad 1. Obydwie moje edycje faksymilowe doczekały się obszernych omówień w czasopiśmie naukowych i popularnonaukowych wydawanych w Polsce (*Halka*, *Goplana*) i za granicą (omówienie *Goplany* ukazało się w periodyku „Musicalia” wydawanym przez Narodni Muzeum w Pradze). Ich egzemplarze zostały zakupione do księgozbiorów specjalistycznych bibliotek polskich i światowych (takich m.in. jak Bibliothèque-Musée de l’Opéra w Paryżu czy Österreichische Nationalbibliothek). Za edycję *Halki* zostałem w 2013 r. nominowany do „Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida” i uhonorowany pamiątkowym medalem przez Samorząd Województwa Mazowieckiego.

Z perspektywy czasu, który upłynął od momentu ukazania się mojej faksymilowej edycji *Halki*, jako pozytywne następstwo tej publikacji odbieram zauważalny wzrost zainteresowania wielu muzykologów i muzyków autentycznymi przekazami źródłowymi oper Moniuszki. Obecnie, w roku jubileuszu dwusetnych urodzin kompozytora, zjawisko to urasta do rozmiarów powszechnej tendencji, owocującej całym szeregiem powstających rekonstrukcji partytur i przygotowywanych na ich podstawie „muzykologicznie poinformowanych” wykonań. W przypadku *Halki* zmianie uległo zresztą nie tylko podejście do czteroaktowej wersji „warszawskiej”, ale także do jej pierwotnej, dwuaktowej wersji „wileńskiej” z roku 1848. Z racji niezachowania się najwcześniejszej, orkiestrowej partytury dzieła, *Halke* „wileńską” (znaną nam tylko z wyciągu fortepianowego) rekonstruuje się obecnie z wykorzystaniem tych rozwiązań Moniuszki w zakresie

instrumentacji, które rejestruje wydana przeze mnie edycja faksymilowa wersji „warszawskiej” (w ten sposób powstała np. najnowsza rekonstrukcja *Halki „wileńskiej”* dokonana przez Macieja Prochaskę na zamówienie Warszawskiej Opery Kameralnej, której premierę zapowiedziano na 19 maja b.r.).

Pośrednim efektem moich prac nad *Goplaną* było z kolei obudzenie zainteresowania tym dziełem pośród wykonawców. *Goplana* po raz pierwszy od kilku dziesięcioleci powróciła w 2016 r. do repertuaru Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Jej premiera została wysoko oceniona przez krytykę a spektakl uhonorowano w 2017 r. prestiżową międzynarodową nagrodą International Opera Award. *Notabene* przepisanie materiałów nutowych zostało sfinansowane ze środków pozyskanych przez Redakcję serii „Monumenta Musicae in Polonia” dla projektu związanego z przygotowaniem przeze mnie edycji faksymilowej.

Po odkryciu przeze mnie nieznannej, młodzieńczej opery komicznej Moniuszki dużym wydarzeniem stała się jej sceniczna prezentacja. W dniu 16 listopada 2018 r. na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej odbyła się światowa prapremiera *Die Schweizerhütte* (wyciąg fortepianowy zinstrumentował na tę okazję Maciej Prochaska) pod dyr. Stanisława Rybarczyka i w reżyserii Roberto Skolmowskiego. Wydarzenie, w którego przygotowaniu brałem udział jako konsultant naukowy, wzbudziło żywe zainteresowanie muzykologów, muzyków i szerokich kręgów melomanów. Otworzyło do dziś nie milknące dyskusje: premiera *Die Schweizerhütte* stała się tematem kilku artykułów i recenzji prasowych oraz co najmniej czterech audycji wyemitowanych na antenie Polskiego Radia.

(*Notabene* konsultacji naukowych udzielałem także w trakcie przygotowań do premier kilku innych dzieł Moniuszki – *Widm*, *Nowego Don Kiszota*, *Noclegu w Apeninach*, *Karmaniola*.)

ad 2. Moje tezy dotyczące stylistyki oper Moniuszki i Żeleńskiego wzbudziły żywe zainteresowanie innych badaczy. O przedstawienie mojego spojrzenia na styl oper Moniuszki zostałem poproszony przez redaktorów najważniejszych tegorocznych jubileuszowych publikacji moniuszkowskich: napisałem obszerny artykuł (o objętości 3,5 arkusza) o dziełach operowych przeznaczony do wieloautorskiej monografii *Moniuszko 200. Kompendium* pod red. prof. Ryszarda D. Goliańki (wyd. PWM) oraz zmienioną, polskojęzyczną wersję poz. B.10. do książki zbiorowej pod red. prof. Magdaleny Dziadek (wyd. NCK). Obydwie książki mają ukazać się jeszcze w tym roku.

Obszerne hasła poświęcone poszczególnym operom Moniuszki i Żeleńskiego napisałem także na zamówienie NIFC (teksty te mają zostać opublikowane w internecie na powstającym „Portal muzyki polskiej”). Zainteresowanie moim alternatywnym spojrzeniem na stylistykę Żeleńskiego potwierdziły z kolei konferencyjne i korespondencyjne dyskusje prowadzone z badaczami polskimi i czeskimi. Poświęcone postaci i dziełom operowym Żeleńskiego otwarte konwersatorium naukowe, które w roku ubiegłym zorganizowałem wraz z mgr Michałem Jaczyńskim w IS PAN przyciągnęło liczne grono zainteresowanych osób.

ad 3. Moje ustalenia z zakresu biografistyki Moniuszki i Żeleńskiego zostały dostrzeżone przez środowisko naukowe i instytucje kultury. Na zamówienie NIFC napisałem obszerne biogramy obu kompozytorów (oczekujące one nadal na publikację na powstającym internetowym „Portal muzyki polskiej”). Program 2 Polskiego Radia zaprosił mnie z kolei do poprowadzenia cyklu audycji moniuszkowskich pt. „Moniuszko – historia prawdziwa” (do których – z mojej inicjatywy – zaproszeni zostali także inni badacze życia i twórczości kompozytora). Zostałem również włączony przez prof. Małgorzatę Woźną-Stankiewicz do grona autorów książki zbiorowej poświęconej dziełu

i postaci Ferdynanda Hoesicka, do której przygotowałem rozdział omawiający wieloletnią, bliską znajomość bohatera publikacji z rodziną Żeleńskich. W oczekującym na druk artykule cytowałem niepublikowaną dotąd korespondencję i przytoczyłem szereg nieznanych faktów ustalonych w trakcie moich badań archiwalnych. Szczególne zainteresowanie muzykologów wzbudziły moje prace zawierające edycje lub fragmenty niepublikowanych listów Władysława Żeleńskiego, które są wykorzystywane i cytowane przez autorów publikacji naukowych i popularnonaukowych (m.in. przez prof. Marcina Gmysa w jego eseju włączonym do książki programowej wydanej w 2016 r. przez TW-ON z okazji premiery *Goplany* i przez Michała Jaczyńskiego w jego publikacjach dotyczących recepcji twórczości Żeleńskiego).

Podsumowanie. Osiągnięte zostały cele, które wyznaczyłem sobie w chwili rozpoczęcia moich badań naukowych nad omawianym tematem. Po pierwsze dzięki moim publikacjom badania nad omówionymi aspektami twórczości Moniuszki i Żeleńskiego „ruszyły z miejsca” i zaczęły się dynamicznie rozwijać. Po drugie nieznaną twórczość operową obu kompozytorów zaczęła powracać na polskie sceny, zaś ich dzieła znane (*Halka*) zaczęto z wolna oczyszczać z nieautoryzowanych przez kompozytora przeróbek i dążyć do przywracania do obiegu w przestrzeni publicznej w ich autentycznych wersjach. Efektem moich publikacji jest nie tylko osobisty wkład i aktywne włączenie się w proces zaszczepiania w środowisku muzykologów i wykonawców „wrażliwości” na źródła Moniuszkowskie oraz te związane ze spuścizną operową Żeleńskiego, ale i upowszechnianie nowego spojrzenia na stylistykę operową obu kompozytorów. Moje refleksje z zakresu biografistyki Moniuszki i Żeleńskiego są – obok prac kilku innych badaczy (m.in. M. Dziadek, S. Niemahaj, A. Wypych-Gawrońskiej, A. Topolskiej, M. Jaczyńskiego) – próbą odświeżenia i zrewidowania spetryfikowanych i przez lata niezmiennych wizerunków obu kompozytorów oraz uatrakcyjnienia i ukazania pełnego obrazu ich spuścizny operowej.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

Równoległe z pracami nad tematem habilitacyjnym prowadziłem badania źródłowe i archiwalne nad spuścizną operową i wybranymi aspektami biografii innych kompozytorów polskich oraz z Polską związanych.

Część artykułów opublikowanych przeze mnie po uzyskaniu stopnia doktora stanowiły poszerzone lub zrewidowane ustępy mojej dysertacji doktorskiej. Są to artykuły dotyczące twórczości I.F. Dobrzyńskiego (Zał. 3, poz. B.4., B.7.) S. Moniuszki (Zał. 3, poz. B.2.), Z. Noskowskiego (Zał. 3, poz. A.3. A.6. B.6.), A. Münchheimera (Zał. 3, poz. B.1.) R. Statkowskiego (Zał. 3, poz. A.1.) oraz stylom i kierunkom w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX w. (Zał. 3, poz. A.5. B.3.).

Na etapie podoktorskim konsekwentnie kontynuowanym przeze mnie nurtem były badania źródłowe nad życiem i twórczością Romana Statkowskiego połączone z dwoma edycjami jego odnalezionej przeze mnie w kraju i za granicą, nigdy wcześniej nie publikowanej korespondencji (Zał. 3, poz. A.9., A.10.[edycja], A.15. [artykuł z edycją w aneksie], B.8., B.9.).

Pokłosem 3-miesięcznej kwerendy archiwalnej przeprowadzonej przeze mnie w Paryżu w ramach programu Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej był z kolei obszerny artykuł poświęcony operze *Pierre de Médicis* Józefa (Giuseppe) Poniatowskiego, kompozytora arystokraty spokrewnionego z ostatnim królem niepodległej Polski (Zał. 3, poz. A.7.). (*Pierre de Médicis* był jedynym dziełem kompozytora o polskim nazwisku, które w XIX wieku doczekało się premiery w Operze paryskiej.) Opublikowane przeze mnie unikalne dane okazały się cenną wskazówką dla wykonawców, którzy – zainspirowani moim tekstem – doprowadzili w roku 2011 do współczesnego koncertowego wykonania tej opery podczas krakowskiego Festiwalu Muzyki Polskiej. *Notabene*, fragmenty

mojego artykułu zostały przedrukowane w festiwalowym programie (o czym niestety dowiedziałem się po fakcie).

Za duże osiągnięcie naukowe uważam także znajdującą się obecnie na etapie końcowych prac korektorskich, przygotowaną przeze mnie edycję źródłowo-krytyczną dwuaktowej opery Józefa Elsnera *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* (1818), zrealizowaną w ramach serii „Monumenta Musicae in Polonia”.

Świadectwem mojej aktywności naukowej pozostają również opublikowane artykuły recenzyjne poświęcone wybitnym publikacjom z zakresu historii i estetyki opery francuskiej i włoskiej drugiej połowy XIX w. (Zał. 3, poz. A.2., A.4., A.8.), badań nad F. Chopinem i M. Karłowiczem (Zał. 3, poz. A.11, A.12., A.13.) oraz środkowoeuropejskiej epistolografii muzycznej (Zał. 3, poz. A.14.). Inną formą aktywności naukowej było pisanie haseł dla muzycznych encyklopedii (Zał. 3, poz. B.5.) i internetowego „Portalu muzyki polskiej” (25 haseł opatrzonych bibliografią o łącznej objętości ok. 9 arkuszy, dotychczas nieopublikowanych).

Wyniki moich badań ogłaszałem w formie referatów wygłaszanych na konferencjach w kraju i za granicą (szczegółowy wykaz zob. Zał. 3, II.I.). Po uzyskaniu stopnia doktora uczestniczyłem w dwóch projektach grantowych MNiSW oraz w projekcie międzynarodowym realizowanym wspólnie ze Słowacką Akademią Nauk (zob. Zał. 3, II.G.).

Dodatkowo po uzyskaniu stopnia doktora prowadziłem działalność dydaktyczną, zajmowałem się popularyzacją nauki i nawiązałem kontakty z muzykologami zatrudnionymi w kilku instytucjach zagranicznych (szczegółowe informacje na ten temat zawiera załącznik 4).

Grzegorz Lieziula