

Luba KIJANOWSKA-KAMIŃSKA, Olena PARIS
Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Lysenki

Galicyjska wersja panslawizmu czeskich badaczy Lwowa w ujęciu Eugena Cehelskiego

Od początku XX wieku aż do ekspansji bolszewickiej w 1939 roku kultura muzyczna we Lwowie osiągnęła bardzo wysoki poziom. Dotyczy to wszystkich dziedzin: m.in. kompozycji, interpretacji, edukacji, jak również muzykologii. Problematyka wartości narodowych w muzyce przeniesiona zostaje z płaszczyzny emocjonalno-romantycznej, wzniosłej w wyrazie, lecz raczej ogólnikowej, na płaszczyznę naukową, w sferę zagadnień filozoficznych, estetycznych, etnomuzykologicznych, socjologicznych, psychologicznych. W pierwszym trzydziestoleciu XX wieku powstają we Lwowie, praktycznie w tym samym czasie, dwie potężne narodowe szkoły muzykologiczne, które współpracują i rywalizują w pozytywnym znaczeniu tego słowa. Fundamentalne osiągnięcia obu ośrodków zarówno w dziedzinie historii, jak i w systematycznej nauce o muzyce i folklorystyce są inspirowane przez owo współzawodnictwo. Na czele polskiej szkoły muzykologii lwowskiej stał Adolf Chybiński, ukraińskiej – Stanisław Ludkiewicz, przy czym interesujący jest fakt, że obaj studiowali w tym samym czasie na uniwersytetach niemieckojęzycznych, tj. w „kolebkach muzykologii europejskiej”: Chybiński u Ludwiga Thuillego w Monachium (1901–1908), Ludkiewicz zaś u Guidona Adlera w Wiedniu (1905–1908). Wątek narodowy przewija się w większości ich prac, jak też i w pracach ich uczniów i kolegów: Stefanii Łobaczewskiej, Hieronima Feichta, Bronisławy Wójcik-Keuprulian, Stanisława Dunicza, Zofii Lissy, Marii Szepańskiej (szkoła polska, uczniowie Chybińskiego), Wasyla Barwińskiego, Fiłareta Kołessy, Borysa Kudryka, Eugena Cehelskiego, Zynowija Łysko (szkoła ukraińska).

W muzyce ludowej kształtowanie owej sylwetki oryginalnej uważane jest przez badaczy nie tylko za wynik rozwoju własnych tradycji, lecz także intensywnej wymiany dóbr kulturowych różnych warstw narodowych. W pracach muzykologów zarysowuje się wyraźna opozycja: z jednej strony – stosunków

społeczno-narodowych, które bardzo często układają się skomplikowanie i obfitują w krwawe konflikty, z drugiej – syntezy elementów kultury, przede wszystkim kultury muzycznej, w której te konflikty nie pozostawiły zbyt wyraźnego śladu. Dobitnie podkreślił tę opozycję właśnie Chybiński, pisząc o muzyce górali tatrzańskich:

Podhalanie mogli patrzeć z góry na „Lachów-podkówcarzy”, mogli to samo czynić z „Rusnakami”, mogli wyśmiewać w swoich pieśniach „Madziarów”, toczyć krwawe bójki z „zatraconymi Łuptakami” [Słowakami], wątpić jednak można, czy ich pieśni sprawiały im szczególną przykrość. Jak wszędzie, tak i na Podhalu i jego pograniczu istnieją pewne wspólne zasoby dobra kultury materialnej i duchowej, mimo różnic narodowych i społecznych¹.

Chybiński, kontynuując te rozważania, dochodzi do wniosku, że:

Fakt wymiany dobra kulturalnego, odbywający się na każdym pograniczu etnicznym, jako objaw zwykły i tym barwniejszy, im warunki etniczne przedstawiają większą różnorodność, jak to widzimy właśnie na Podhalu²

Podobne wnioski znajdujemy w pracach muzykologów ukraińskich, działających we Lwowie. W swoich pracach folklorystycznych jeden z najsłynniejszych badaczy muzyki ludowej, zaliczany do klasyków folklorystyki światowej – Filaret Kołessa, zwraca uwagę na liczne ślady kultury wschodniej w pieśniach i dumach ukraińskich. Z innej strony aniżeli Ludkiewicz, odmawia im Kołessa pokrewieństwa z rosyjskimi lub „wielkoruskimi”, jak je nazywa:

[Chromatyzacja czwartego stopnia tonacji jest znamieną dla dum – L.K.-K.], [...] odróżnia ukraińskie melodie dum od wielkoruskich i spokrewnia je z muzyką wschodnich narodów azjatyckich: Turków, Tatarów, Persów, Arabów, jak też z pieśniami Słowian południowych³.

Wpływy obce, którym niewątpliwie poddawana była ukraińska muzyka ludowa w różnych okresach swego rozwoju, przejął naród ukraiński bez niewolniczego naśladowania i przerobił w ten sposób, że jego pieśni ludowe, a zwłaszcza recytacje kobzarskie przedstawiają produkt oryginalny jego twórczego ducha⁴.

W powyższych cytatach można dostrzec wpływ etnomuzykologii porównawczej Ottona Abrahama i Ericha Moritza von Hornbostela⁵, u których w Ber-

¹ A. Chybiński, *20 melodii ludowych na Skalnym Podhalu*, [w:] tegoż, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, t. 2, red. L. Bielawski, PWM, Kraków 1961, s. 115.

² Tamże, s. 117.

³ Ф.М. Колесса, *Речитативні форми в українській народній поезії. Думи*, [w:] Ф.М. Колесса, *Музикознавчі праці*, Київ 1970, s. 312 [F. Kołessa, *Formy recytatywne w ukraińskiej poezji ludowej. Dumy*, [w:] tegoż, *Prace muzykologiczne*, Kijów 1970, s. 312].

⁴ Ф.М. Колесса, *Мелодії українських народних дум*, [w:] Ф.М. Колеса, *Музикознавчі праці*, Київ 1970, s. 68 [F. Kołessa, *Melodie ukraińskich dum ludowych*, [w:] tegoż, *Prace muzykologiczne*, s. 68].

⁵ Patrz np.: D. Stockmann und C. Kaden (Hrsg.). Erich Moritz von Hornbostel, *Tonart und Ethos*, Leipzig 1986, s. 224.

linie przebywał Filaret Kołessa w latach 1906–1907. Badania niemieckich etnomuzykologów z pewnością nie były obce Chybińskiemu, co widać w cytowanych akapitach.

W ten sposób klaruje się wielowarstwowe i o wiele obszerniejsze aniżeli wcześniej rozumienie istoty i celów społecznych muzyki narodowej – zarówno profesjonalnej, jak i ludowej, odmienne od poprzedniej romantycznej wizji. Topos narodowy w muzyce odbierany jest jako tradycja, którą należy zachować, i w pewnym sensie nawet zakonserwować, lecz w której swoistość wyrazu ma wartość samą w sobie, niewspółmierną z wymaganiami profesjonalnej muzyki europejskiej. Niepowtarzalny narodowy wyraz estetyczny kształtuje się jednak w różnorodnych związkach z innymi warstwami kultur ludowych, zwłaszcza na pograniczach etnicznych.

W tych warunkach powstawały rozmaite relacje kulturowe i intelektualne pomiędzy narodami sąsiednimi, przy czym w jakimś momencie niespodziewanie zacieśniły się więzi dwóch krajów, przedtem dość neutralnie wobec siebie nastawionych. Tak się stało w przypadku Ukrainy i Czech w początkach XX wieku. Praga w pierwszych dziesięcioleciach ubiegłego stulecia stała się w ogóle prawdziwą mekką dla inteligencji ukraińskiej. Jeżeli wspomnieć tylko o możliwościach edukacji muzycznej, to oprócz Konserwatorium Praskiego, przyciągającego przecież nie tylko kompozytorów, lecz także instrumentalistów i dyrygentów pochodzenia ukraińskiego, w Pradze działał Ukraiński Instytut Pedagogiczny im. Mychajła Dragomanowa, z tak świetnymi pedagogami, jak np. kompozytor i teoretyk muzyki Fedir Jakymenko, uczeń Mikołaja Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu, Platonida Szczurowska, długoletnia asystentka słynnego dyrygenta chóralnego Aleksandra Koszycja i inni. W ogóle kontakty czesko-ukraińskie w tym okresie były niezwykle ożywione, dzięki, m.in. przyjaźni pomiędzy pierwszym prezydentem niepodległego państwa czechosłowackiego Tomaszem Masarykiem a Aleksandrem Kołessą, wybitnym działaczem społecznym, lingwistą, etnologiem, a od 1923 roku – profesorem Uniwersytetu Karola w Pradze. Kołessa był wujem jednego z przedstawicieli praskiej szkoły kompozytorskiej – Mykoły Kołessy. Dzięki temu pokrewieństwu i przyjaźni udało się Aleksandrowi Kołessie przenieść z Wiednia do Pragi Niezależny Uniwersytet Ukraiński (Вільний Український Університет). W 1921 roku w Czechach działały jeszcze inne uczelnie ukraińskie. Te szczególne warunki edukacji w obcym kraju sprowadzały wyjątkowo liczną studencką emigrację ukraińską do Czech, a zwłaszcza do Pragi.

Pod tym względem wydaje się wysoce interesujące, że oprócz ukraińskiej szkoły kompozytorskiej, w tymże czasie istniała w Pradze analogiczna szkoła literacka. Reprezentowała zadziwiająco zbieżność światopoglądu estetycznego – podobne traktowanie idei narodowej, analogiczne kierunki stylistyczne oraz odnośnienie się do źródeł ludowych itd. Ukraińską szkołę literacką w Pradze tworzyli: Jewhen Małaniuk, Oleg Olżycz, Natała Liwycka-Chołodna, Oksana

Laturyńska, Olena Teliga. Definicję tej grupy literackiej jako „szkoły praskiej” sformułował Mykoli Ilnycki, określając ją „szkołą”. Inny badacz, Juri Szewelow, wskazuje, iż:

Nie stylistyka łączy „prażan” w całość, lecz cechy wspólne szukać należy w światopoglądzie, religii, ideologii⁶.

Jednym z „ukraińskich prażan”, absolwentem zarówno konserwatorium, jak i Uniwersytetu Karola w Pradze, działającym w przeszłości we Lwowie i w Przemyślu, a po II wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych, był Eugen (Eugeniusz) Cehelski (Євген Цегельський (1912–1980)). Niesłusznie zapomniany przede wszystkim z powodów politycznych, jako emigrant. Był muzykologiem, koncertującym skrzypkiem, pedagogiem, dyrektorem przemyskiej filii Wyższego Instytutu Muzycznego im. Łysenki. Cehelski studiował muzykologię u profesora Zdeněka Nejedlý’go na Uniwersytecie Karola w Pradze. W 1936 roku obronił pracę pt. „Czesi a galicyjsko-ukraińska muzyka świecka w XIX wieku (relacje)” („Češi a galicijský-ukrajinské světská hudba v devatenáctém století (vztahy)”), za którą otrzymał tytuł doktora filozofii. Praca ta powstała w wyniku kilku bodźców:

- wyżej wymienionego rozwoju muzykologii, tudzież folklorystyki, zarówno polskiej, jak i ukraińskiej, we Lwowie;
- intensywnych relacji panslawistycznych o różnej proveniencji w Pradze i w Galicji – kierunku zorientowanego przede wszystkim na Wschód, tj. na Rosję i podtrzymującego jej pretensje do pełnienia głównej roli wśród narodów słowiańskich, jak i odwrotnie, tego, który praktycznie nie uwzględnił Rosji jako kraju słowiańskiego;
- wielce sprzyjających warunków społecznych (m.in. zainteresowania problemami narodowościowymi w kulturze);
- inspiracjom wywołanym wysokim poziomem nauk humanistycznych na Uniwersytecie Karola w Pradze, a także szerokim zakresem tematycznym badań.

Praca doktorska Eugena Cehelskiego przedstawia mało znaną teorię panslawizmu w jej projekcji na muzykę. Ponieważ nigdy nie została opublikowana, opracowana była z rękopisu, znajdującego się w posiadaniu lwowskiej rodziny badacza i udostępnionego autorkom niniejszego artykułu w 1991 roku. Opracowanie obejmowało tłumaczenie dysertacji z języka czeskiego, analizę teoretyczną i estetyczną tekstu, redakcję i przypisy, jak też zarys historii związków Ukraińców Galicji i Czechów w różnych okresach historycznych – w kontekście zwartego życiorysu i badań nad działalnością artystyczno-naukową Cehelskiego. Ten obszerny materiał został ujęty w pracy dyplomowej (odpowiedniej dla uzy-

⁶ Ю. Шевельов, *Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською*, [w:] О. Лятуринська, *Зібрані твори*, Торонто 1983, С. 60 [J. Szewelow, *Nad garstką popiołów, będących Oksaną Laturyńską*, [w:] O. Laturyńska, *Utwory wybrane*, Toronto 1983, s. 60].

skania stopnia magisterskiego) pt. „Spuścizna muzykologiczna Eugena Cehelskiego”, autorstwa Oleny Paris – absolwentki Wydziału Teorii i Historii Muzyki Lwowskiego Wyższego Instytutu Muzycznego im. Łysenki (obecnie Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Łysenki). Praca została napisana pod kierunkiem prof. Luby Kijanowskiej-Kamińskiej i obroniona z wyróżnieniem w maju 1994 roku⁷. W niniejszym artykule opieramy się na niektórych fragmentach wspomnianej pracy dyplomowej, uzupełnionych przez nowsze badania własne. Natomiast wszystkie cytaty badaczy czeskich pochodzą z wymienionego rękopisu dysertacji doktorskiej Cehelskiego. Jest to zabieg celowy, ponieważ chodziło nie tyle o oryginał prac czeskich badaczy, ile o interpretację muzyki dokonaną przez ukraińskiego badacza panslawistycznej teorii „lwowskich Czechów”. Dlatego pomijamy również ostrą krytykę poglądów Maksy Konopáska, która wyszła spod pióra Otakara Hostinský’ego, jak i inne dyskusje toczące się w czeskiej prasie i badaniach historycznych czeskich autorów w połowie XIX wieku.

Mogłoby się wydawać, że problemy rozpatrywane w dysertacji Cehelskiego straciły na aktualności, lecz nie jest to zgodne z prawdą. Nawet po przeszło 20 latach od obrony pracy dyplomowej O. Paris, a tym bardziej po 80 latach od momentu powstania pracy Cehelskiego, warto przybliżyć ich treść, tym bardziej że relacje kulturowe sąsiednich narodów w globalizowanym świecie XXI wieku nie tylko nie straciły na swej aktualności, lecz stają się niekiedy dotkliwym problemem.

Prace czeskich badaczy, do których sięga Cehelski, również nie należą do znanych materiałów historii muzyki, chociaż w swoim czasie były dość szeroko omawiane w czeskiej prasie. W poszukiwaniu wspólnych korzeni duchowych na płaszczyźnie muzycznej większą wagę przywiązywali wspomniani autorzy do tradycji narodów słowiańskich, zamieszkujących tereny galicyjskie, do Polaków, Rusinów i Czechów.

Główne zadania, które w pracy doktorskiej wyznacza sobie Cehelski, można wymienić w następujący sposób:

- kultura muzyczna Galicji w kontekście wielonarodowych więzi integracyjnych;
- wpływ czeskich muzyków, którzy pracowali i przebywali w Galicji, na rozwój kształcenia zawodowego, wykonawstwa i myśli muzycznej, tudzież na działalność amatorskich towarzystw muzycznych;
- poszukiwanie wspólnych korzeni kultur słowiańskich;

⁷ O. Паріс, „Музикознавча спадщина Євгена Цегельського”, Рукопис дипломної роботи, Львів, 1994, Архів Львівського Державного Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка; Є. Цегельський, „Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ столітті (взаємозв’язки)” – O. Paris, „Spuścizna muzykologiczna Eugena Cehelskiego”, maszynopis, praca magisterska, promotor L. Kijanowska-Kamińska, Lwowski Wyższy Instytut Muzyczny im. M. Łysenki, Lwów 1994, Archiwum Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki; E. Cehelski, „Czesi a galicyjsko-ukraińska muzyka świecka ХІХ wieku (relacje)”, rękopis, praca doktorska. Uniwersytet Karola w Pradze 1936, prywatne archiwum rodziny Cehelskich.

— debata wokół problemu ogólnosłowiańskiego panslawistycznego ruchu w filozofii i jej zastosowanie wobec kultury muzycznej.

Eugen Cehelski nie tylko szczegółowo podkreślił w swojej pracy aktualne problemy, analizując i porównując różne koncepcje panslawizmu, lecz również konsekwentnie odnosił je do muzyki. Przyczynę podjęcia tematu podaje w swojej pracy doktorskiej:

Zebrać charakterystyczne pieśni wszystkich narodów słowiańskich – to od dawna było ideałem folklorystów. W odniesieniu do tekstu ideał ten został osiągnięty, lecz od strony muzyki – niestety, nie⁸.

Idee panslawizmu przyczyniły się do zdefiniowania obszarów integracji Słowian, dlatego też Cehelski w swoich muzykologicznych koncepcjach odwołuje się do słowiańskiej przeszłości, a zwłaszcza do wspólnego pochodzenia i wspólnych korzeni świadomości kulturowej wszystkich Słowian. Dalej podkreśla, iż w toku rozwoju historycznego każda kultura narodowa, chociaż nie zaprzestała kontaktów z sąsiednimi tradycjami kulturowymi, potrafiła udowodnić swoją odrębną wartość i atrakcyjność. W ten sposób – przez syntezę sztuki – kształtowała się atmosfera wspólnoty duchowej i możliwe było znalezienie wspólnych archetypów, przy równoczesnym zachowaniu swoistości form, gatunków i kształtów muzyki ludowej. Wynikiem tego w dziedzinie kulturowej stało się wzajemne przenikanie elementów wyrazu artystycznego. Owo przenikanie przejawiało się dość konkretnie, np. w postaci „wędrujących” tematów, bohaterów i wątków przewodnich legend i bajek, na swój sposób przerabianych w różnych krajach słowiańskich; w postaci motywów melodycznych, formuł rytmicznych oraz gatunków muzyki ludowej przewijających się przez obszar słowiański i w każdym kraju traktowanych jako wywodzące się z własnej tradycji. W profesjonalnej kulturze muzycznej krajów słowiańskich nagminnie spotykamy się ze świadomym wykorzystaniem charakterystycznych elementów wyrazu muzycznego sąsiadów – jak to zaobserwował Adolf Chybiński we wspomnianym wyżej akapicie.

Szczególne miejsce w historii badań nad kulturą słowiańską w Galicji zajmuje panslawistyczna etyczno-filozoficzna teoria czeskich badaczy i muzyków, która powstała w latach 40. i była kontynuowana do lat 70. XIX wieku. Wśród jej autorów byli Czesi działający we Lwowie oraz w innych miastach Galicji: Karol Władysław Zapp (1812–1871), Vaclav Dunder (1811–1872), Ludwig Ritter von Rittersberg (1809–1858), Maks Konopásek (1820–1879)⁹. Dla Cehelskiego ich teoria okazała się na tyle istotna, że potwierdzała wartość kulturową tradycji ukraińskiej (rusińskiej) wśród innych kultur słowiańskich. W swej pracy

⁸ E. Cehelski, dz. cyt. Zob. O. Paris, dz. cyt., s. 65.

⁹ Wśród nowszych publikacji zob. m.in.: M. Ottlová, M. Pospíšil, *Idea slovanské hudby*, [w:] *Slavme slavně slávu Slávov slavných. Slovanství a česká kultura 19. století*, Koniasch Latin Press, Praha 2006, s. 172–183.

położył on główny akcent właśnie na koncepcje poświęcone wspólnym osiągnięciom sąsiednich narodów, przede wszystkim w dziedzinie obrządków, zwyczajów, muzyki ludowej itd.

Czescy badacze i artyści Zapp i Dunder, przebywający w Galicji, przez dłuższy czas aktywnie uczestniczyli w życiu kulturalnym regionu. Od początku lat 40. do 1872 roku w życiorysie Dundera odnotowujemy dwa okresy lwowskie: od 1840 do 1855, a następnie – po sześciu latach pobytu w Krakowie – od 1861 roku aż do śmierci w 1872 roku. Rittersberg przebywał tu od 1841 do 1845 roku, jako nauczyciel muzyki i śpiewu, a Konopásek – od 1842 do 1879 roku.

Zapp i Dunder jako pierwsi zainteresowali się teorią panslawizmu, utrzymywali kontakty listowne z Václavem Hanką i z Pavolem Jozefem Šafárikem. Przebywali głównie w polskim środowisku, ale przejawiali żywe zainteresowanie kulturą ukraińską. W wyniku badań zwyczajów, folkloru i historii kraju doszli do wniosku, że wspólną kolebką starożytnych Słowian była Galicja Wschodnia. Ta kwestia w przyszłości będzie krytykowana przez innych czeskich badaczy, lecz Cehelski traktuje ją jako kolejne świadectwo pozytywnych relacji duchowych między narodami słowiańskimi zamieszkującymi ten region. W omawianych przez niego pracach Rittersberga, Zappa, Dundera i Konopáska najwięcej uwagi poświęca elementom wspólnym, dostrzeganym przez autorów w folklorze pieśniowym.

Zapp w swej pracy *Rozmowy o muzyce słowiańskiej (Rozmlouvni o Slovnské hudbě)* sugeruje, że melodia *Kraledworskiego rękopisu (Rukopis králevédvorský)* Václava Hanka jest niemal identyczna w stosunku do rozpowszechnionych wśród Rusinów¹⁰, a nawet pragnie on „wzmocnić” muzykę czeską przez melodie galicyjskie.

Ludwig Rittersberg, najbardziej zasłużony dla kultury i historii czeskiej, zaczął swoją karierę twórczą w bardzo młodym wieku, jeszcze jako student praskiej politechniki pisał muzykę i poezję, posługując się wyłącznie językiem niemieckim. Poczł się Słowianinem tylko we Lwowie, dzięki przyjaźni z patriotami czeskimi, m.in. z K.V. Zappem oraz polską inteligencją. Jednym z najbliższych jego przyjaciół był Józef Bohdan Zaleski, do słów którego napisał kilka pieśni. W swoich pracach okresu galicyjskiego rozwinął teorię panslawistyczną, ukierunkowaną głównie na tradycję ludową. W swej koncepcji, sformułowanej w kilku pracach estetycznych i filozoficznych, powoływał się na folklor jako podstawę identyczności narodowej. We Lwowie napisał podstawowe prace o proveniencji panslawistycznej: *Mysli o słowiańskim śpiewie (Myslienky*

¹⁰ Przypomnijmy w związku z tym, że *Rękopis kraledworski* nie był autentycznym zbiorem tekstów dawnych, lecz stylizacją romantyczną autorstwa Hanka (zob. J. Opelik, *Lexikon české literatury, Osobnosti, díla, instituce*, P-Ř. Praha: Academia, 2000. *Kapitola Rukopisy králevédvorský a zelenohorský*, s. 1329–1337). Całkiem możliwe, że Hanka przekształcił także popularne w ówczesnej Europie melodie ukraińskie.

o slovanským spěvu)¹¹, *Fragment wielkiego dzieła o słowiańskich pieśniach ludowych (Výnatek oo větših Dila o Národních pisních slovanských), Ojczyzna słowiańskiego śpiewu (Pravlast slovanskieho spěvu)*.

W pracy *Myśli o słowiańskim śpiewie*, którą Cehelski traktuje jako najbardziej oryginalną i znaczącą w jego spuściźnie filozoficznej, kompleksowo rozpatruje Rittersberg kulturę i cechy tożsamości każdego narodu słowiańskiego, wyodrębniając poszczególne rozdziały-kategorie, takie jak: „język”, „pieśni ludowe”, „liryka”, „zasady śpiewu” itd. Cehelskiemu chodzi przede wszystkim o potwierdzenie samoistnej wartości folkloru pieśniowego każdego narodu – w tym ukraińskiego. Największą wagę przywiązuje do następujących wniosków Rittersberga.

1. Kultura każdego kraju może osiągnąć pewną doskonałość, gdy ogólny rozwój ducha i życia poprzedza kształtowanie zasad kulturowych. W pierwszej kolejności dotyczy to rozwoju języka. Jego doskonalenie i transformacja w tradycji duchowej osiągają swój szczyt w poezji. Rittersberg uważa również, że:

według wymowy języki polski, mało- i wielkorosyjski słusznie mogą być porównywane z włoskim, tj. z najbardziej przyjemnym i pięknie brzmiącym ze wszystkich języków¹².

2. Ważnym dla określenia charakteru każdego narodu, oprócz języka, jest jego śpiew. Słowianie obdarzeni są ogromnym bogactwem inwencji melodii i szczególnym folklorem pieśniowym, który „pochodzi z określonego światopoglądu i uczuć Słowian”¹³.
3. W rozdziale *Pieśni ludowe* Rittersberg stara się udowodnić odrębność folkloru każdego słowiańskiego narodu oraz definiuje mentalne zasady źródeł pieśni ludowych. Rytmu mazura, poloneza, krakowiaka uważa za łączące całą słowiańską wspólnotę. Pieśni ukraińskie traktuje jako najsmutniejsze ze wszystkich, tłumacząc to ich charakterem narodowym – nie historią, jak mogłoby się wydawać, bogatą w tragiczne wydarzenia. Natomiast wspominając przeszłość kozackiej Ukrainy, podkreśla, że:

walka ukraińskich Kozaków z hordami mongolskimi dodaje pieśniom radości i ognia¹⁴.

W następnym artykule programowym pt. *Fragment wielkiego dzieła o słowiańskich pieśniach ludowych* Rittersberg dochodzi do wniosku – oczywiście będąc pod ogromnym wrażeniem pieśni galicyjskich, które po raz pierwszy usłyszał w dojrzałym wieku – że praojczyzną całej wspólnoty słowiańskiej, jej kultury i tradycji duchowej jest właśnie Galicja. Mówił o tym w sposób bardzo poetycki i romantyczny:

¹¹ Została opublikowana w 1843 roku w czasopiśmie wiedeńskim „Ost und West”, wkrótce przetłumaczona na język czeski i wydana w tym samym roku w pierwszym praskim czasopiśmie muzycznym „Přiloha k věnci”.

¹² E. Cehelski, dz. cyt. Zob. O. Paris, dz. cyt., s. 68.

¹³ Tamże, s. 76.

¹⁴ Tamże, s. 89.

Mówiąc o tej ziemi, o Pramatce 80. milionów współczesnych Słowian, wychowawczyni ich serc, uczuć, wyobraźni i śpiewów, o kraju, który przemawia do jego synów na tysiące głosów, których obcy nie zrozumie, musimy zwrócić szczególną uwagę na to, że wpływ tej ziemi na ducha i poezję ludową był trojaki: zewnętrzny, moralny, historyczny¹⁵.

Możemy z tego wnioskować, że dla Cehelskiego najbardziej istotnym okazał się fakt, iż na fali romantycznego uniesienia i zainteresowania dla dawnych korzeni pochodzenia swego narodu odbywa się głębsze zrozumienie wspólnych cech, jednakowo charakterystycznych dla każdego z narodów słowiańskich. Równocześnie dopatruje się Cehelski w takiej teorii akceptacji kultury ukraińskiej, która nie została w rozważaniach działaczy czeskich odsunięta na margines, jako odrębna od innych, lecz przyznano jej pozycję równouprawnioną.

W drugiej połowie XIX wieku idee panslawistyczne Rittersberga, Zappa i Dundera kontynuuje we Lwowie muzykolog Maks Konopásek (1820–1879). Urodzony w małym miasteczku Senomaty pod Pragą. W 1842 roku, mając 22 lata, przyjechał do Galicji i przyjął stanowisko w posiadłości hrabiego Badeni w Samborze. Od 1848 roku aż do śmierci pracował we Lwowie, gdzie założył towarzystwo „Česka beseda”¹⁶. Nauczał muzyki w arystokratycznych rodzinach i na różnych uczelniach¹⁷. Z pewnym sukcesem prezentował również własną muzykę. Cehelski wymienia wśród jego utworów wydanych we Lwowie miniaturowy cykl *Słowianki* na fortepian (realizujący idee panslawistyczne), jak też 8-głosową mszę. Wspomina również o jego udanych wystąpieniach jako pianisty i dyrygenta¹⁸.

Konopásek przebywał w Galicji prawie w tym samym czasie, co Rittersberg. Cehelski wspomina o jego pierwszej poważnej pracy naukowej pochodzącej dopiero z 1874 roku, zatytułowanej *Z jakich korzeni wyrasta muzyka słowiańska? (Z jahe pŭdy vyrodi se hudba Slovanská)*. Została ona opublikowana w praskim czasopiśmie „Hudebni listy”. Konopásek prawdopodobnie wcześniej oddawał się z większą intensywnością działalności muzyka pianisty i pedagoga. Następnie po opublikowaniu swojej pierwszej pracy w ciągu najbliższych kilku lat rozwijał dalej swe poglądy, w kolejnych tekstach opublikowanych w prasie praskiej, najczęściej we wspomnianym czasopiśmie „Hudebni listy”. Poglądy Konopáska najdokładniej zostały sformułowane w jego najbardziej znanym artykule *Analiza pytania słowiańskiej muzyki (Rozbor otásky slovanske hudby)*,

¹⁵ Tamże, s. 92.

¹⁶ Nawiasem mówiąc, Towarzystwo „Česka beseda” działa we Lwowie do dnia dzisiejszego.

¹⁷ Brak prawie we wszystkich czeskich źródłach encyklopedycznych jego życiorysu, udało się znaleźć krótki biogram Konopáska tylko w opisie znanych osób pochodzących z Senomat. Źródło: <http://www.senomaty.cz/cestovni-ruch/vyznamne-osobnosti/> [stan z 31.10.2016]. O jego owocnej działalności we Lwowie wspomina krótko Vlasta Reiterová; zob. teŕŕe, *Hudebni křiŕovaty – Polsko-ukrajinské a jiné proměny*, [w:] *Harmonie online*, ponděli, 26. květen 2008, ŕródlo: <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hudebni-krizovatky-polsko-ukrajinske-a-jine-promeny.html> [stan z 31.10.2016].

¹⁸ E. Cehelski, dz. cyt., s. 95–98.

który spowodował ostrą dyskusję i kontrargumentację wybitnych uczonych, w tym np. Ottokara Hostinský'ego¹⁹. Głównym tematem dyskusji stała się rola oper Wagnera w kulturze czeskiej – Hostinský ją ze wszechmiar podtrzymywał, Konopásek zaś – zaprzeczał, uważając, że fundamentem opery czeskiej powinna być kultura rdzennie słowiańska²⁰. Konopásek w swoich pracach dość kategorycznie stwierdza, że język czeski w naszych czasach został „zepsuty” przez wpływ niemieckiego, w wyniku czego utracił naturalną płynność i muzykalność słowiańską. Celem Czechów powinno stać się odrodzenie prawdziwych słowiańskich korzeni fonetycznych języka, dla osiągnięcia zaś tego celu mają wzorować się na innych sąsiednich kulturach słowiańskich. Uważa on również, że istnieje kultura wszechsłowiańska, która powinna znaleźć oddźwięk w sercach wszystkich, którzy należą do tej wspólnoty. W muzyce profesjonalnej rzecznikiem takiej idei wszechsłowiańskiej jest dla niego muzyka Chopina, co wyraża Konopásek bez cienia wątpliwości. Niewątpliwie sam znajdował się pod bardzo silnym jej wpływem, gdyż jego własne utwory fortepianowe są prostolinijnym naśladowaniem miniatur polskiego kompozytora.

Cehelski zasadniczo nie przyjmuje charakterystyki Chopina jako kompozytora wszechsłowiańskiego i dobitnie podkreśla, iż genialny Polak idealnie odtworzył mentalność i duszę swego narodu, nie zaś abstrakcyjną „ideę wszechsłowiańską”. Konopásek w swych wcześniejszych rozważaniach opiera się przede wszystkim na muzyce polskiej, używając nawet terminu „polsko-słowiańska muzyka”. We wspomnianym artykule *Z jakich korzeni wyrasta muzyka słowiańska?* wyodrębnia trzy archetypy pieśni ludowych Słowian. Pierwszym jest, według niego, mazur, drugim – krakowiak. Trzeci archetyp znajduje w pieśniach ukraińskich, z ich szeroko rozśpiewaną melodyką liryczną. Ten archetyp wchłania później w siebie także polski folklor²¹.

Natomiast w następnym artykule, zatytułowanym *Analiza pytania słowiańskiej muzyki*, Konopásek odstępuje od pierwotnej wizji i stwierdza, że w słowiańskiej muzyce ludowej prastarą, jedyną wspólną dla wszystkich narodów, formą pieśniową jest kołomyjka. Autor szczegółowo analizuje jej rytmiczne i melodyczne struktury (choć nie zawsze dokładnie i poprawnie je zapisuje, dopuszczając się pewnych zniekształceń, na jakie zwraca szczegółową uwagę Cehelski). Konopásek, podobnie jak Rittersberg, wskazuje na Galicję jako na Prądczynę wszystkich Słowian²².

Ta teoria również spotkała się z ostrą krytyką czeskich badaczy i z potężną dyskusją w praskiej prasie, która skończyła się klęską idei Konopáska. Współ-

¹⁹ Tamże, s. 104.

²⁰ M. Ottlová, M. Pospíšil, *Zum rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper*, „De musica disserenda” 2007, t. III/1, Centrum Badań Naukowych Słowenia Aka-
demia Nauki i Sztuki, Ljubljana, s. 23–35.

²¹ E. Cehelski, dz. cyt., s. 108.

²² Tamże, s. 109.

cześni muzykolodzy czescy z perspektywy czasu są jednak skłonni z większym uznaniem ocenić spuściznę jednego z najaktywniejszych „Czechów lwowskich”:

Z punktu widzenia postępu w muzyce, dominującego w czeskiej nauce o muzyce, teksty Konopáska, którym bezsprzecznie brakowało dokładności [w formułowaniu głównych zasad], były odbierane jako szkodliwe i reakcyjne, lecz nikt nie zadał sobie trudu ich przeanalizowania lub zinterpretowania. Teraz możemy powiedzieć, że pytania, które Konopásek wtedy postawił, chociaż jest faktem, że nie potrafił ich należycie sformułować, są poniekąd ważniejsze aniżeli ówczesne odpowiedzi na nie. Przedstawiają one o wiele bardziej uporządkowane myślenie muzyczne w drugiej połowie XIX wieku, niż gotowi są przyznać historycy muzyki.

[Z hlediska ideje pokroku v hudbě, dominující v české hudební vědě, byly Konopáskovy příspěvky, jimž každopádně chyběla preciznost, označovány za škodlivé a zpátečnické, aniž by se kdokoli zdržoval jejich analýzou či interpretací. Obecně můžeme říci, že se otázky, které Konopásek tehdy kladl, stejně jako skutečnost, že je vůbec formuloval, jeví jako závažnější, než prezentované odpovědi na ně. Představují podstatně strukturovanější hudební myšlení ve druhé polovině 19. století, než si je hudební historiografie ochotna přiznat]²³.

W swoim czasie i Eugen Cehelski dostrzegł wiele walorów teorii panslawistycznej Rittersberga, Zappa, Dundera i Konopáska. Potrafił ocenić ją w miarę obiektywnie, nie pomijając pomyłek, wniosków nieopartych na faktach, naiwności niektórych stwierdzeń itd. Docenił jednak dodatkowy – z jego punktu widzenia – atut rozważań „lwowskich Czechów” nad wspólnymi korzeniami duchowymi w muzyce Słowian jako wspólnoty: szacunek dla muzyki i kultury ukraińskiej i przyznanie jej należytego miejsca w szeregu innych kultur słowiańskich.

Bibliografia

Opracowania:

- Chybiński Adolf, *20 melodii ludowych na Skalnym Podhalu*, [w:] tegoż, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, t. 2, red. L. Bielawski, PWM, Kraków 1961.
- Opelík Jiří, *Lexikon české literatury, Osobnosti, díla, instituce*, P-Ř. Praha: Academia, 2000. *Kapitola Rukopisy královédvorský a zelenohorský*, s. 1329–1337.
- Ottlová Marta, Pospíšil Milan, *Idea slovanské hudby*, [w:] *Slavme slavně slávu Slávón slavných. Slovanství a česká kultura 19. století*, Koniasch Latin Press, Praha, 2006, s. 172–183.
- Ottlová Marta, Pospíšil Milan, Zum rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper, [w:] *De musica disserenda*, III/1, 2007, s. 23–35; <https://doi.org/10.3986/dmd03.1>.
- Stockmann D. und Kaden C. (Hrsg.), *Erich Moritz von Hornbostel – Tonart und Ethos*, Leipzig 1986.

²³ M. Ottlová, M. Pospíšil, *Idea slovanské hudby...*, s. 183.

- Цегельський Євген, *Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ столітті (взаємозв'язки)*, [w:] Паріс Олена, „Музикознавча спадщина Євгена Цегельського”, рукопис дипломної роботи, промоутер Л. Кияновська-Камінська, Вищий інститут музики. М. Лисенко, Львів, 1994, Архів Львівського Державного Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка [Cehelski Eugen, *Czesi a galicyjsko-ukraińska muzyka świecka w ХІХ wieku (relacje)*] [w:] Olena Paris, „Spuścizna muzykologiczna Eugena Cehelskiego”, maszynopis, praca magisterska, promotor L. Kijanowska-Kamińska, Wyższy Instytut Muzyczny im. M. Łysenki, Lwów 1994, Archiwum Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki].
- Колесса Микола Філаретович, *Речитативні форми в українській народній поезії. Думи*, [w:] Ф.М. Колесса, *Музикознавчі праці*, Київ 1970 [Kolessa Filaret, *Formy recytatywne w ukraińskiej poezji ludowej. Dumy*, [w:] tegoż, *Prace muzykologiczne*, Kijów 1970].
- Колесса Микола Філаретович, *Мелодії українських народних дум*, [w:] Ф.М. Колеса, *Музикознавчі праці*, Київ 1970 [Kolessa Filaret, *Melodie ukraińskich dum ludowych*, [w:] tegoż, *Prace muzykologiczne*, Kijów 1970].
- Шевельов Юрій, *Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською*, [w:] Оксана Лятуринська, *Зібрані твори*, Торонто 1983, с. 9–67 [Szewelow Juri, *Nad garstką popiołów, będących Oksaną Laturyńską*, [w:] Oksana Laturyńska, *Utwory wybrane*, Toronto 1983, s. 9–67].

Strony internetowe:

- Konopásek Max, Źródło: <http://www.senomaty.cz/cestovni-ruch/vyznamne-osobnosti/> [stan z 31.10.2016].
- Reiterowá Vlasta, *Hudebni křižovatky – Polsko-ukrajinské a jiné proměny*, [w:] *Harmonie online*, pondělí, 26. květen 2008, źródło: <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hudebni-krizovatky-polsko-ukrajinske-a-jine-promeny.html> [stan z 31.10.2016].

Luba KIJANOWSKA-KAMIŃSKA, Olena PARIS

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki

Galicyjska wersja panslawizmu czeskich badaczy Lwowa w ujęciu Eugena Cehelskiego

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest czesko-ukraińskim związkom w dziedzinie sztuki, w tym sztuki muzycznej ХІХ wieku. Szczególne miejsce w historii badań nad kulturą słowiańską w Galicji zajmuje panslawistyczna etyczno-filozoficzna teoria czeskich badaczy i muzyków, która powstała w latach 40. i była kontynuowana do końca lat 70. ХІХ wieku. Wśród jej autorów byli Czesi, działający we

Lwowie oraz w innych miastach Galicji: Karol Władysław Zapp (1812–1871), Vaclav Dunder (1811–1872), Ludwig Ritter von Rittersberg (1809–1858), Maks Konopásek (1820–1879). Główne idee ich prac, napisanych we Lwowie, podane są w niniejszym artykule w ujęciu ukraińskiego badacza Eugena Cehelskiego (1912–1980), który poświęcił problemowi „lwowskiego panslawizmu” pracę doktorską (Praga, 1936). Praca ta powstała w wyniku kilku bodźców: rozwoju muzykologii, tudzież folklorystyki, zarówno polskiej, jak i ukraińskiej, we Lwowie; intensywnych relacji panslawistycznych o różnej proveniencji w Pradze i w Galicji; wielce sprzyjających warunków społecznych (m.in. zainteresowanie problemami narodowościowymi w kulturze); inspiracji wywołanych wysokim poziomem nauk humanistycznych na Uniwersytecie Karola, także szerokim zakresem tematycznym badań. Główne zagadnienia, które próbuje zbadać Cehelski, to: kultura muzyczna Galicji w kontekście wielonarodowych więzi integracyjnych; wpływ czeskich muzyków, którzy pracowali i przebywali w Galicji, na rozwój kształcenia zawodowego, wykończono i myśli muzycznej, a także na działalność amatorskich towarzystw muzycznych; poszukiwanie wspólnych korzeni kultur słowiańskich; debata wokół problemów ogólnosłowiańskiego panslawistycznego ruchu w filozofii i jej zastosowanie wobec kultury muzycznej. Dla Cehelskiego najbardziej istotnym okazał się fakt, iż na fali romantycznego uniesienia i zainteresowania korzeniami swego narodu odbywa się głębsze zrozumienie wspólnych cech, jednakowo charakterystycznych dla każdego z narodów słowiańskich.

Słowa kluczowe: panslawizm, czescy muzycy, muzykologia lwowska, kultura muzyczna Galicji, czesko-ukraińskie związki.

Luba KIJAŃSKA-KAMIŃSKA, Olena PARIS

Lviv National Music Academy named after M. Lysenko

The Galician version of Pan-Slavism by the Czech scholars researching Lviv from Eugene Cehelski's perspective

Abstract

The article presents the Czech-Ukrainian relations in the field of art, including the 19th century music. In the history of research on Slavic culture in Galicia, a special place is held by the Pan-Slavic ethico-philosophical theory developed by Czech scholars and musicians, which dates back to the 1840s and was continued until the end of the 1870s. Its authors included the Czechs active in Lviv and in other Galician cities: Karol Władysław Zapp (1812–1871), Vaclav Dunder (1811–1872), Ludwig Ritter von Rittersberg (1809–1858), Maks Konopásek (1820–1879). The main ideas of their works, written in Lviv, are presented herein from the perspective of the Ukrainian researcher Eugene Cehelski (1912–1980), whose doctoral thesis (Prague, 1936) focused on the “Lviv Pan-Slavism”. This work arose as a result of several factors stimulating its creation: development of musicology or folklore studies, both Polish and Ukrainian in Lviv; intensive Pan-Slavic relations of various provenance in Prague and Galicia; particularly favorable social conditions (i.a. interest in issues related to nationality in culture); inspirations due to a high level of humanities at the Charles University or to a wide thematic scope of research. The main research questions that Cehelski is trying to examine are: Galicia's musical culture in the context of multinational integration ties; the influence of the Czech musicians who worked and stayed in Galicia on the development of the vocational education, of the musical performance and musical ideology or on the activity of amateur music societies; searching for common roots of Slavic cultures; discussion on the issues related to the Pan-Slavic movement in philosophy across Slavic community and its application to musical culture. Cehelski considered as the most important the fact that, due to the

romantic exaltation and interest in national roots, a greater understanding of the features held in common, characteristic of each of the Slavic nations, was possible.

Keywords: Pan-Slavism, Czech musicians, Lviv musicology, music culture in Galicia, Czech-Ukrainian relations.

Люба КИЯНОВСЬКА-КАМІНСЬКА, Олена ПАРИС

Львівська Національна музична академія ім. М. Лисенка

Галицька версія панславізму чеських дослідників Львова в дослідженні Євгена Цегельського

Анотація

Стаття присвячена чесько-українським зв'язкам в царині мистецтва, в тому – музичного мистецтва XIX ст. Особливе місце в історії досліджень слов'янської культури в Галичині займає панславістська етично-філософська теорія чеських вчених і музикантів, яка виникла в 40-х роках і розвивалась до 70-х років XIX сторіччя. Серед її авторів були чехи, які працювали у Львові та інших містах Галичини: Кароль Владислав Запп (1812–1871), Вацлав Дундер (1811–1872), Людвіг Ріттер фон Ріттерсберг (1809–1858), Макс Конопасек (1820–1879). Головні ідеї їх праць, написаних у Львові, подані у версії українського дослідника Євгена Цегельського (1912–1980), який присвятив проблемі «львівського панславізму» докторську працю (Прага, 1936). Ця праця постала внаслідок кількох імпульсів: розвитку музикознавства та фольклористики, як польської, так і української, у Львові; розмаїтих панславістських концепцій різного спрямування в Празі та Галичині, як напрямку, зорієнтованого передусім на Схід, тобто на Росію, котрий підтримував її пртенезії на всеслов'янську гегемонію, так і протилежного, який зовсім не приймав до уваги Росії як слов'янською країною; вельми сприятливих суспільних умов (м. ін. зацікавлення національною проблематикою в культурі); інспірацій, породжених високим рівнем гуманістичних наук в Карловому університеті, як і тематичною широтою досліджень. Головний обсяг завдань, які прагне вирішити Цегельський: музична культура Галичини в контексті багатонаціональних інтеграційних зв'язків; вплив чеських музикантів, які перебували і працювали в Галичині, на розвиток професійної освіти, виконавства та музичної думки, як і діяльність аматорських музичних товариств; дебати довкола проблем загальнослов'янського панславістського руху у філософії та її проєкція на музичну культуру. Для Цегельського найістотнішим виявився факт, що на хвилі романтичного піднесення і зацікавлення давніми витоками походження свого народу, відбувається глибше зрозуміння спільних рис, однаково притаманних кожному із слов'янських народів.

Ключові слова: панславізм, чеські музиканти, львівська музикологія, музична культура Галичини, чесько-українські зв'язки.