

Magdalena DZIADEK
Uniwersytet Jagielloński

Czy istnieje muzyka słowiańska?

Tytułowe pytanie zawiera w sobie następne, w jakiej relacji znajduje się muzyka słowiańska do niesłowiańskiej, a ponadto – w jakim sensie należy używać obu pojęć: historycznym, geograficznym, a może tylko metaforycznym? Dyskurs o muzyce słowiańskiej wymaga ponadto zrelacjonowania terminów słowiański, Słowiańszczyzna do pojęć takich, jak Europa Środkowa, Wschód i Zachód. Autorka niniejszego artykułu nie rości sobie pretensji do streszczenia choćby części dzisiejszego dyskursu środkowoeuropejskiego, który zresztą, jak wiadomo, przysnął ostatnio, po wyczerpaniu przyływu energii, jaki przyniosły czasy bezpośrednio po upadku komunizmu, gdy kraje byłego bloku wschodniego usilnie poszukiwały swej nowej tożsamości i nowego położenia w Europie. Pytanie o sens Europy Środkowej w aspekcie autonomicznym oraz w relacji do opozycyjnych wobec niej pojęć Wschodu i Zachodu nadal zachowuje jednak aktualność, a wraz z nim powraca kwestia muzyki słowiańskiej, niebrana pod uwagę od ponad pół wieku, nie licząc badań etnomuzykologicznych, które jednak wypada traktować jedynie, jako specyficzną enklawę środkowoeuropejskiego dyskursu, zresztą niewolną od wpływu ideologii.

Wyznaczenie stosunkowo ciasnych ram chronologicznych dla niniejszych rozważań, konkretnie – od początku XIX wieku do lat 50. zeszłego stulecia – sugeruje, że nie będziemy się tu zajmować ogólnie muzyką funkcjonującą kiedyś lub dziś w granicach etnicznej Słowiańszczyzny (jakie to są granice i przez kogo i dlaczego zostały wyznaczone, to znowu inna kwestia), lecz jedynie specyficznym wycinkiem jej dziejów, kiedy stała się przedmiotem rozważań oraz projektów twórczych związanych z oddziaływaniem tak zwanej ideologii słowiańskiej. Simona Škrabec, autorka wydanej w 2013 roku pracy *Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku* proponuje, by zamiast o ideologii słowiańskiej (czy też środkowoeuropejskiej) mówić odpowiednio o rodzaju utopii, będącej reakcją na agresywne ideologie Zachodu, przede wszystkim na niemiecki ekspansjonizm, z którym idea słowiańska tworzyła dialektyczną parę, lub też – jeśli

chodzi o najnowszą historię – spoglądać na dyskurs środkowoeuropejski jako mit¹. Czy muzykę słowiańską, uprawianą i opisywaną z wielkim zapałem przez cztery pokolenia muzyków i uczonych czeskich, słowackich, południowosłowiańskich, oraz z mniejszym zapałem – rosyjskich i polskich, należy również nazwać utopią lub wcieleniem mitu? Aby rozwikłać tę wątpliwość, musimy wpiery uporzędkować pojęcia. Muzykę słowiańską można bowiem definiować z różnych, częściowo uzupełniających się perspektyw. Najogólniejszą z nich będą stanowiły licznie tworzone w XIX wieku rekonstrukcje słowiańskiego „charakteru” muzyki, nawiązujące do Herderowskiej idei Volksgeistu. Na ogół tworzono je w oparciu o badania nad muzyką ludową, ale próbowano zastosować także w dziedzinie twórczości artystycznej, biorąc pod uwagę ikoniczne postacie środkowoeuropejskiej muzyki narodowej. Z kwestią charakteru muzyki słowiańskiej wiąże się również często podejmowana kwestia jej genezy. Tu stopień ogólności jest mniejszy, jako że każdorazowo – nawet w przypadkach, kiedy historię zastępuje legenda – rozważania dotyczą konkretnego czasu i konkretnego obszaru; dlatego też konkluzje bywają tu skrajnie różne. Dalej, uczestnicy dyskursu o muzyce słowiańskiej wyodrębniać będą jej cechy materiałowe i konstrukcyjne. Uczynią to bądź na podstawie już istniejącej muzyki ludowej i profesjonalnej, bądź w oparciu o muzykę dopiero projektowaną, usiłując wyznaczyć jej słowiańską charakterystykę, na ogół stojącą na antypodach charakterystyki muzyki niemieckiej. Niektóre z tych projektów zostaną wcielone w życie przez kompozytorów inspirowanych się słowianofilstwem. W tym ostatnim przypadku możemy mówić o muzyce słowiańskiej jako „tradycji wytworzonej”, powstałej na konkretne zamówienie społeczne. Muzyka słowiańska, jako obiekt wykreowany, posiada subtelną sieć z góry zaprojektowanych odniesień referencjalnych do idiomu słowiańskiego; są one niezwykle interesujące dla badacza kultury, ze względu na to, iż są immanentne wobec reguł wprowadzanych przez kulturę, język, światopogląd danego kręgu i danej epoki. Na koniec, muzykę słowiańską można traktować jako poznawcze lustro: jest wyrazem pewnej kultury, która na ogół nie jest brana poważnie przez przedstawicieli odmiennych kultur i światopoglądów; wywołane wśród nich reakcje tworzą relację „inności”, widzianą z perspektywy zewnętrznej, cennej, jeśli idzie o umiejscowienie dyskursu „muzycznosłowiańskiego” w ramach większej całości, jaką tworzy europejska myśl o muzyce, a w szczególności muzyczna historiografia.

Współczesna historia sztuki jest – jak pisze Franklin Rudolf Ankersmit – historią historiografii, gdyż nie zajmuje się rzeczywistymi faktami, lecz rzeczywistością przetworzoną przez artystę i wyposażoną przez niego w znaczenia, których sama z siebie nie posiadała. Realizuje się jako ciąg narracji. W gruncie rzeczy jedynie od stanowiska badacza zależy, jak dalece posunie się w ramach owych narracji krytyka realizmu². Z punktu widzenia powyższej teorii, pytanie,

¹ Simona Škrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, przeł. Rozalya Sasor, Kraków 2013, s. 111.

² Por. Franklin Rudolf Ankersmit, *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*, Noord-Hollandsche, Amsterdam 1989, s. 97.

„czy”, a także, ewentualnie, „jak” istnieje muzyka słowiańska, należy zadać nie faktom, lecz ich pojawiającym się historycznie interpretacjom. Prześledźmy zatem kilka przykładów, zaczerpniętych z najbliższego nam piśmiennictwa polskiego.

W 1820 roku mieszkający w Warszawie Karol Kurpiński, przybysz z Wielkopolski, założył własne pismo „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny”, w którym zamieścił rozprawę *O pieśniach w ogólności*. Jest ona ewidentnie inspirowana myślą Herdera, znaną już wówczas w Polsce m.in. za sprawą Kazimierza Brodzińskiego i jego rozprawy *O klasycyzmie i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* z roku 1818. Zamiarem Kurpińskiego było dać kompletną charakterystykę odrębnego „ducha” pieśni polskiej. Ponieważ jednak miał poważne trudności z podaniem jednolitej definicji, wprowadził specyficzny, wiele mówiący podział geograficzno-kulturowy. Pisał:

Mieszkańcy ziemi piaszczysto-kamienistej i górzystej są weselsi od mieszkańców ziemi tłustej na równinach. Jak się to dzieje? Ja bym rozumiał, że ziemia piaszczysto-kamiennista wymaga więcej przemysłu i pracy, uprawiacz jej nie może być opieszala; tłusta przy małej pomocy prawie sama rodzi, jej płodność nie przymusza do przemysłu i pracowitości; że praca z przemysłem daje wesołość i dziarskość, a lenistwo z niedbalstwem znudzenie i ociężałość, i to jest prawda. Tę prawdę potwierdza widocznie charakter śpiewek po różnych miejscach naszego narodu. Przyłączają się zapewne do tego i inne przyczyny, których badanie jest dla mnie za trudne. Polska więc może się dzielić na dwie główne części muzykalne, to jest na kraj śpiewek wesołych i smutnych, czyli na major i minor. Prowadząc linie od Krakowa i jego okolic aż do Grodziska, stąd przez Poznań i Gniezno z okolicami aż do Warszawy, odtąd znowu przez Sandomirskie [!] do Krakowskiego, a utworzymy (choć z krzywych linii) trójkąt obejmujący śpiewki wesołe. Biorąc zaś od Lublina do okolic Lwowa, stamtąd udając się na Wołyń, Podole i całą Ruś, znajdziemy kraj śpiewek smutnych³.

Podział, jaki wprowadził Kurpiński w powyższym urywku, jest tożsamy z ustanowionym przez obserwatorów zachodnich podziałem na Zachód i Wschód. Nakreślona przez niego granica kulturowa (choć „krzywa”) pokrywa się ściśle z zasięgiem niemieckiego osadnictwa na ziemiach polskich. Autor nie tylko podzielił Polskę na strefy wpływów wschodnich i zachodnich, ale i scharakteryzował je obie, wykorzystując tezę niemieckich ekspansjonistów o wyższości cywilizacyjnej Zachodu. Powołanie się na zasadę klimatyczną jest tu jedynie kamuflażem; w istocie idzie o wydobycie na jaw różnicy, jaka jest między narodem twórczym – pracującym, a ludem pogrążonym w cywilizacyjnym śnie, takim, w jakim widział Słowian Herder oraz późniejsi twórcy koncepcji *Mittleuropy*, z Josephem Partsem na czele⁴. To, że granica między Wschodem a Zachodem została przez Kurpińskiego zarysowana „krzywo”, stanowi argument nie tylko na to, że nie istnieje możliwość nakreślenia jej zgodnie

³ Karol Kurpiński, *O pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” 1820, nr 6, s. 1.

⁴ Joseph Partsch, *Mittleuropa. Die Länder und Völker von den Westalpen und dem Balkan bis an den Kanal und das Kurische Haff*, Gotha 1904; zob. także: Piotr Eberhardt, *Geneza niemieckiej koncepcji „Mittleuropy”*, „Przegląd Geograficzny” 2005, z. 4, s. 463.

z przesłankami geograficznymi, ale i na to, że autor starał się uzyskać przekonujące brzmienie swojej tezy ponad tymi przesłankami. W powyższym, praktycznie nieznanym dziś tekście mamy po raz pierwszy w polskojęzycznym piśmiennictwie do czynienia z nałożeniem na dyskurs o kulturze muzycznej pary kategorii porządkujących dyskurs zachodni. Kurpiński spogląda na muzyczną polszczyznę, czy też Słowiańszczyznę, z zewnątrz, identyfikując się zapewne ze swymi wielkopolskimi korzeniami. Istotne, że obu tradycjom nadaje autor przeciwny znak wartości. Nie chodzi tu przecież jedynie o zanotowanie obserwacji, że w połowie ziem polskich śpiewa się wesołe pieśni, a w połowie – smutne, lecz także o powiązanie smutku z duchową biernością, wręcz marazmem. Jest to stadium początkowe kształtowania się jednego z najważniejszych stereotypów dotyczących Wschodu Europy, z którego rozwinię się wkrótce popularna w Polsce koncepcja „duszy rosyjskiej”.

Odmianą geografii słowiańskiej kultury muzycznej sporządzili rówieśnicy Kurpińskiego wywodzący się z regionu rosyjskojęzycznego. Pozostając pod wpływem dominującego w rosyjskiej części kraju w czasach ponapoleońskich (do 1826 roku, tj. do śmierci cara Aleksandra I) panslawizmu, inspirowali się wizją Słowiańszczyzny promowaną przez historyków rosyjskich, z Nikołajem Karamzinem na czele, tj. wizją utożsamiającą Słowiańszczyznę z państwem carów. Z *Istorii gosudarstwa rossijskogo* Karamzina zaczerpnięto w Polsce argumentację przyzwalającą na „zaanektowanie” w obręb terytorium słowiańskiego niesłowiańskich ziem wchodzących w skład państwa carów, przede wszystkim Wielkiej Rusi, czyli tzw. fińskiego Wschodu – kolebki państwa moskiewskiego założonego przez Ruryka⁵. Polskie prace na temat muzyki słowiańskiej napisane w Warszawie i Petersburgu w pierwszym dwudziestolecu XIX wieku, przez Benedykta Rakowieckiego⁶ i Jana Pawła Woronicza⁷, uwzględniają w pełni ową geografii. Podobne postrzeganie Słowiańszczyzny charakteryzuje także polskie projekty ludoznawcze z pierwszych dekad XIX wieku. Wspomniemy tu Zoriana Dołęgę-Chodakowskiego, który, otrzymawszy stypendium rządu w Petersburgu, ruszył w poszukiwaniu pieśni słowiańskich w podróż do Rosji, zamierzając dotrzeć aż na Syberię, w czym przeszkodziła mu śmierć. Jeszcze w 1836 roku Lucjan Siemieński, autor pierwszego polskiego pełnego przekładu *Rękopisu króloworskiego*, nakreślił w postłowie do tej publikacji program badań nad pieśnią słowiańską, które miałyby objąć terytorium „od brzegów morza lodowatego, brzegami bałtyckimi do czarnego po adriatyckie”⁸. Morze lodowate to oczywiście Morze Białe, wytyczające północną granicę Fińskiego Wschodu.

⁵ Nikołaj Karamzin, *Historia państwa rosyjskiego*, t. 1, przeł. Grzegorz Buczyński, Warszawa 1824.

⁶ Ignacy Benedykt Rakowiecki, *O dawnych Słowianach w ogólności*, [dodatek do:] *Prawda Ruska*, Warszawa 1820.

⁷ [Jan Paweł Woronicz], *O muzyce u Słowian*, „Lech” 1823, nr 5, s. 132.

⁸ Lucjan Siemieński, [postłowie w:] *Króloworski rękopis*, Kraków 1836, s. 85–86.

Do lat 60. XIX wieku podobna geografia, jednoznacznie kojarząca Słowiańszczyznę z Rosją, obowiązywała w środowisku polskich historyków reprezentujących orientację prorosyjską. Posłużył się nią Józef Ignacy Kraszewski w pracy *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej* wydanej w Wilnie w 1860 roku. Wprowadził w niej do ogólnej charakterystyki Słowianina motyw ptaka, mający symbolizować z jednej strony jego wybitny instynkt rodzinny, a drugiej – zamiłowanie do śpiewu. „Jasnowłose dziecię północy, chodzi za pługiem, słuchając skowronka”⁹ – pisze Kraszewski, sugerując się, jak widać, także modelem herderowskim. Co jednak charakterystyczne, przedstawia Słowianina, jako mieszkańca Północy, a w ówczesnych realiach Północ oznaczała Rosję. Szerzej zakrojoną próbę przetransponowania dyskursu słowiańskiego na dyskurs rosyjski dał wywodzący się z Wilna i mieszkający w Petersburgu literat Adam Honory Kirkor. W pracy *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich* z 1874 roku zaprezentował wywód zmierzający do udowodnienia, że kultura polska wywodzi się z jądra Słowiańszczyzny, którym mianował Rus¹⁰.

Do końca istnienia Cesarstwa Rosyjskiego orientacja panslawistyczna, mająca, jak wiadomo, wielu zwolenników w Polsce, zwłaszcza w świecie ekonomistów, zderzała się z bardziej znaną opcją, opartą na wątku polsko-rosyjskiej nienawiści, zresztą wzajemnej. Można z góry przewidzieć, że w kręgu jej oddziaływania sprawa wspólnoty słowiańskiej nie zyskiwała poparcia.

Orientacja prozachodnia i prorosyjska nie wyczerpują bynajmniej wariantów wizji kultury słowiańskiej wytworzonych w XIX-wiecznej Polsce. Należy do nich dopisać zarówno powstałą w kręgu polskich zwolenników Hegla orientację uniwersalistyczną, opartą na chrystianizmie, jak również szereg partykularnych rozwiązań, wypracowanych w miejscach styku polskiej kultury z kulturami ościennymi. Ośrodki leżące w granicach monarchii austriackiej: Galicja i Śląsk Cieszyński, będą pielęgnować związki z Czechami, a równocześnie sympatyzować ze wschodnią częścią Ukrainy okupowaną przez carską Rosję; leżący w Wielkopolsce Poznań również spojrzy z sympatią na czeskich braci, których pozna bliżej za sprawą Františka Čelakovskiego, nauczającego literatury słowiańskiej na uniwersytecie we Wrocławiu. We wszystkich tych ośrodkach zainteresowanie sprawami słowiańskimi będzie miało ważny wspólny wymiar – opór przeciw germanizacji. Panoramę postaw Polaków wobec Słowiańszczyzny uzupełniają jeszcze kwestie ukraińskie. Poza najbardziej widocznymi tendencjami zmierzającymi do zasymilowania rozwijającej się w ośrodku lwowskim kultury rusińskiej, jako odmiany kultury polskiej, mamy do wymienienia próby respektowania jej odrębności, wyrażające się m.in. publikacjami poezji i pieśni

⁹ Józef Ignacy Kraszewski, *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860, s. 378.

¹⁰ Adam Kirkor, *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Odczyty publiczne w muzeum techniczno-przemysłowym w Krakowie*, Kraków 1874, s. 4–5.

ukraińskiej w języku ukraińskim. Należą do nich m.in. kijowskie wydawnictwa muzyczne Antoniego Kocipińskiego.

Istnienie tego rodzaju wydawnictw jest jednak charakterystyczne jedynie dla wielokulturowej Galicji. Recepcja ideologii słowiańskiej była w ogólności w Polsce raczej mierna, głównie z powodu zaostrej się z biegiem czasu kontrowersji polsko-rosyjskiej. Nieliczne polskie utwory „słowiańskie” powstałe w XIX wieku zawierają najczęściej elementy ukraińskie, rzadziej rosyjskie (skomponowane przez kompozytorów związanych z opcją asymilacyjną), niemniej wpisują się harmonijnie w czeskie i bałkańskie projekty muzyki słowiańskiej, stanowiącej próbę łączenia różnych lokalnych wątków słowiańskich, rozpoznawalnych jako narodowe, a więc pieśni powszechnych (w tym patriotycznych bądź rewolucyjnych), ludowych oraz tańców. Intencją ich twórców było inicjowanie wymiany kulturowej, która organizowała wewnątrzsłowiański rynek artystyczny. Powstawały one na konkretne zamówienie, stanowiły zwykle uzupełnienie słowiańskich uroczystości świeckich bądź religijnych, organizowanych przez osoby i ugrupowania reprezentujące różne odmiany słowianofilstwa. Większość z nich miała charakter amatorski. Tak zdefiniowana muzyka słowiańska, doskonale rozpoznawalna w swoim macierzystym regionie, zwłaszcza że otoczona bogatym, choć również jedynie amatorskim piśmiennictwem, nie przedostała się do uniwersalnego europejskiego obiegu. Jej koncepcja była bowiem ewidentnie upolityczniona w duchu, który nie mógł przemówić do zachodniego, szczególnie niemieckiego odbiorcy. Podstawową wymową owych utworów i pism był wszakże opór przeciwko żywiołowi germańskiemu i próba szukania tożsamości poza standardami muzyki zachodnioeuropejskiej. W związku z tym „muzyka słowiańska” nie została „skonsumowana” przez europejską historiografię muzyczną, nie doczekała się swojej „wielkiej narracji”. Klasyczne zachodnie monografie poświęcone historii muzyki europejskiej omawiają wybrane aspekty twórczości środkowoeuropejskiej w ramach ogólnego podziału na wielkie ośrodki zachodnie bądź przeznaczają jej osobne miejsce jako reprezentacji ośrodków peryferyjnych. Jednak w obydwu przypadkach informują detalicznie o muzyce polskiej, czeskiej i rosyjskiej, starannie unikając używania terminu „słowiańska”, jako nacechowanego politycznie. Pojawia się on w literaturze niemieckiej, wyłącznie w charakterze polemicznym, służąc dementowaniu formułowanych przez przedstawicieli muzyki środkowoeuropejskiej projektów zdobycia osobnego, ważnego stanowiska lub wręcz hegemonii w europejskiej kulturze muzycznej. Wiele tego rodzaju projektów powstało u schyłku XIX wieku, w epoce eskalacji nacjonalizmów. Hans Merian dał Słowianom następującą, charakterystyczną odpowiedź w wydanym w Lipsku w 1906 roku podręczniku *Geschichte der Musik in neunzehnten Jahrhundert*:

Ich [Słowian] współpraca dla dobra sztuki może działać jedynie ożywiająco i mobilizująco na narody dziedziczące starą kulturę, w tym i na muzykę niemiecką, której na razie przypada rola przewodnia¹¹.

¹¹ Hans Merian, *Geschichte der Musik in neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 2011, s. 726, przekład M.D.

Po dojściu Hitlera do władzy określenie „słowiański”, jak również polski, czeski itp., rozumiane w kategoriach rasowych, nabrało znaczenia pejoratywnego, stało się wręcz obelgą. Joseph Joachim Moser, autor wydanego w 1937 podręcznika historii muzyki powszechnej, który zastąpił wycofany z nakazu władz popularny podręcznik Riemanna, podjął się obrony cenionego przez siebie Chopina, pisząc, iż obecna w jego muzyce „chorobliwa wrażliwość”, rzekomo związana z jego polskim rodowodem, „na szczęście zmieszała się z kipiącym temperamentem”¹².

Z nieco inną sytuacją mamy do czynienia w państwie Habsburgów, gdzie kultura słowiańska była otoczona opieką państwa, czego skutkiem była okazywana jej tolerancja, a gdzieś tam nawet życzliwość, jednak starannie reglamentowana, tak by nie naruszyła pozycji oficjalnej kultury wyrażającej austriacką tożsamość. Ową tożsamość zbudowano w kulturze muzycznej w oparciu o mit klasyków wiedeńskich. To oni: Haydn, Mozart i Beethoven, mieli uczynić z Wiednia „światowe miasto muzyki”, nie zaś przybysze z krajów koronnych. Na nich przyszedł czas dopiero po upadku monarchii¹³. Dowodem są losy słowiańskiej (z definicji) muzyki Dworzaka, który, co warto pamiętać, został przez opiniotwórczą wiedeńską krytykę, np. Eduarda Hanslicka, doceniony, jako przedstawiciel uniwersalnego stylu europejskiego, nie zaś jako kompozytor narodowy. Tej opcji trzymali się młodzi polscy muzycy, liczący na możliwość zaistnienia w Wiedniu. Cieszyński kompozytor Władysław Macura skomponował podczas pobytu w Wiedniu w 1918 roku *Melodię słowiańską*, w której nie znajdziemy żadnych folklorizmów ani innych elementów *couleur locale*. Jej „słowiańskość” to jedynie adres nadawczy, szczery i dość naiwny.

Wylimowanie muzyki słowiańskiej z kręgu wielkiej narracji europejskiej historii muzyki XIX wieku nie było wyłącznie skutkiem oporów ze strony przedstawicieli kulturowego centrum. Podobnie jak w przypadku życia politycznego, o realiach słowiańskiej kultury i szansach jej przetrwania zadecydowały bowiem w równym stopniu wewnątrzsłowiańskie konflikty, rozmaite partykularyzmy i tarcia pomiędzy poszczególnymi słowiańskimi narodami. Jako obciążone szczególnie istotnymi skutkami historycy Środkowej Europy wymieniają konflikt polsko-rosyjski i polsko-ukraiński (oba niemało wpływające również na nasz stosunek do Czechów). Nieprzypadkowo to właśnie z polskich opracowań historii muzyki zniknęło w II połowie XIX wieku prawie zupełnie słowo „sło-

¹² „[...] versonnene Anfälligkeit con Chopin, dem aber der polnische Einschlag zum Glück auch noch ein brausende Temperament beigemischt ist”. Hans Joachim Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Max Hesses Verlag, Berlin – Halensee, 1937, s. 243–244, przekład M.D.

¹³ Zob. Elizabeth Fritz-Hilscher, *Die Stadt als Raum kollektiver Identitätsfindung. Der Wiener Kongress (1814–1815) und seine Bedeutung für den Topos von Wien als „Welstadt der Musik”*, [in:] *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Hrsg. Stefan Keym und Katrin Stöck, Leipzig 2011, s. 236–247.

wiański” (pojawiło się jedynie w podręczniku Aleksandra Polińskiego *Historia muzyki polskiej w zarysie* z 1907 roku, ale jedynie w rozdziale poświęconym genezie muzyki polskiej¹⁴). Z jednej strony był to ewidentny rezultat swoistej polskiej dumy historycznej, która nakazywała szukać zachodnich, łacińskich korzeni polskiej kultury, jako potwierdzenia własnej, silnej tożsamości, z drugiej – efekt poczucia rzeczywistości, który dobrze wyraża poniższa uwaga wypowiedziana w 1911 roku przez lwowskiego krytyka Stanisława Niewiadomskiego: „Wymagać od Wiednia nie możemy, aby jego estrady stały nieustannie otworem dla krajów koronnych”¹⁵.

W 1935 roku krakowski autor publikacji słowianofilskich Stanisław Zetowski podsumował na łamach czasopisma „Slavische Rundschau” zdobycze i perspektywy muzyki słowiańskiej w artykule zatytułowanym *Ist eine allslavische Musik möglich (Czy możliwa jest muzyka wszechsłowiańska?)*¹⁶. Nie był daleki od prawdy, definiując postać tej muzyki uprawianą w XIX wieku jako romantyczną utopię. Sztucznie stworzony język muzyki słowiańskiej – „muzyczne esperanto” – jak go nazwał – nie wytrzymał, jego zdaniem, konkurencji z propozycjami muzyki współczesnej albo operującej pogłębionym stosunkiem do folklorystycznego tworzywa, albo zupełnie je odrzucającej. Również i ten autor odmówił muzyce słowiańskiej racji istnienia w ramach „wielkiej narracji”, a dorobek muzycznych słowianofilów zredukował do osiągnięć w dziedzinie wymiany kulturalnej, tj. pracy stowarzyszeń, wydawnictw, organizacji koncertowych itp.

Przedstawiony tu materiał, z konieczności szczupły, można traktować jako ilustrację procesu negacji, jaki konsekwentnie towarzyszył uprawie muzyki słowiańskiej na terytorium Środkowej Europy, jak również próbom jej wypromowania na Zachodzie. Już w pierwszym okresie dynamicznego wzrostu objawiła ona obserwatorom swój ułomny status zjawiska ideologicznie niepożądanego bądź refleksu dziejowej utopii. Źle opisana lub nieopisana, stała się częścią środkowoeuropejskiego losu, o którym napisała cytowana na początku słoweńska autorka, że wypełniał się dotychczas wyłącznie jako poszukiwanie możliwości identyfikacji w obrębie własnej tożsamości rasowej, co równało się zgodzie na wpisanie w szkodliwy obraz Europy jako areny walki dwóch przeciwieństw: świata zachodniego i wschodniego¹⁷. Fiasko środkowoeuropejskich inicjatyw kulturalnych podjętych po upadku komunizmu, a nastawionych na pielęgnowanie tradycyjnych form wyrażania tożsamości w języku „romantycznego populizmu” (określenie Ernesta Gellnera¹⁸), przekonuje o konieczności przepracowania słowianofilskich tradycji i przełożenia ich na nowy język – język demokracji

¹⁴ Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów – Warszawa 1907, s. 5–6.

¹⁵ Stanisław Niewiadomski, *Polska muzyka w Wiedniu*, „Słowo Polskie” 1911, nr 578, s. 4.

¹⁶ Stanisław Zetowski, *Ist eine allslavische Musik möglich?*, „Slavische Rundschau” 1935, R. VIII, nr 5, s. 330–331.

¹⁷ Simona Škrabec, dz. cyt., s. 34–35.

¹⁸ Ernest Gellner, *Postmodernism, Reason and Religion*. Routledge, London – New York 1992, s. 70.

i „małych narracji”. Wymaga to między innymi wypracowania nowej mentalnej reprezentacji fenomenu Słowiańszczyzny. Mogą do tego prowadzić studia nad jego dawniejszymi ekspozycjami, odnowione w duchu współczesnej humanistyki, zachęcającej do dekonstrukcji mitów i utopii.

Bibliografia

- Ankersmit Franklin Rudolf, *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*, Noord-Hollandsche, Amsterdam 1989.
- Eberhardt Piotr, *Geneza niemieckiej koncepcji „Mitteleuropy”*, „Przegląd Geograficzny” 2005, z. 4.
- Fritz-Hilscher Elizabeth, *Die Stadt als Raum kollektiver Identitätsfindung. Der Wiener Kongress (1814–1815) und seine Bedeutung für den Topos von Wien als „Weltstadt der Musik”*, [in:] *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Hrsg. Stefan Keym und Katrin Stöck, Leipzig 2011.
- Karamzin Nikołaj, *Historia państwa rosyjskiego*, t. 1, przeł. Grzegorz Buczyński, Warszawa 1824.
- Kirkor Adam, *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Odczyty publiczne w muzeum techniczno-przemysłowym w Krakowie*, Kraków 1874.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860.
- Kurpiński Karol, *O pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” 1820, nr 6.
- Merian Hans, *Geschichte der Musik in neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1906.
- Moser Hans Joachim, *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Max Hesses Verlag, Berlin – Halensee 1937.
- Niewiadomski Stanisław, *Polska muzyka w Wiedniu*, „Słowo Polskie” 1911, nr 578.
- Partsch Joseph, *Mitteleuropa. Die Länder und Völker von den Westalpen und dem Balkan bis an den Kanal und das Kurische Haff*, Gotha 1904.
- Poliński Aleksander, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów – Warszawa 1907.
- Rakowiecki Ignacy Benedykt, *O dawnych Słowianach w ogólności*, [dodatek do:] *Prawda Ruska*, Warszawa 1820.
- Siemieński Lucjan, [posłowie w:] *Krółodworski rękopis*, Kraków 1836.
- Škrabec Simona, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, przeł. Rozalya Sasor, Kraków 2013.
- [Woronicz Jan Paweł], *O muzyce u Słowian*, „Lech” 1823, nr 5, s. 132.
- Zetowski Stanisław, *Ist eine allslavische Musik möglich?*, „Slavische Rundschau” 1935, R. VIII, nr 5.

Streszczenie

Czy istnieje muzyka słowiańska?

Artykuł jest poświęcony przeglądowi historycznych ujęć problematyki dotyczącej muzyki słowiańskiej. Zasadniczy wątek rozważań dotyczy różnic w traktowaniu pojęcia muzyki słowiańskiej w zależności od przyjętych przez autorów kryteriów geograficznych i geopolitycznych, a dalej – ich stosunku do tzw. ideologii słowiańskiej, jako ruchu wspólnotowego, który jednoczył rozmaite projekty politycznej, ekonomicznej i kulturalnej unii słowiańskiej wewnątrz regionu środkowoeuropejskiego. Tytułowe pytanie: „czy istnieje muzyka słowiańska?”, prowokuje do wyeksponowania w historii owej muzyki momentów, które utrudniały, czy wręcz uniemożliwiały, jej rozwój. Zasugerowane zostały przyczyny owych opóźnień, wynikające głównie z głębokich różnic postaw charakteryzujących poszczególne narody – członków mitycznej słowiańskiej wspólnoty.

Słowa kluczowe: muzyka słowiańska, Środkowa Europa, Słowiańszczyzna, twórczość kompozytorska XIX i XX wieku, krytyka muzyczna.

Summary

Does Slavic Music Exist?

The article is devoted to the review of historical approaches to the issue of Slavic music. The basic thread of the analysis concerns differences in perception of the idea of Slavic music depending on the adopted geographic and geopolitical criteria, and also – their relation to a so-called Slavic ideology as a community movement, which integrated various projects of political, economical and cultural Slavic union within Central Europe. The title question: “Does Slavic music exist” is a provocation to expose the moments in the history of this music that inhibited, or even precluded, its development. The article suggests reasons for those retardations, which mainly resulted from deep differences in attitudes characterizing particular nations – members of the mythical Slavic community.

Keywords: Slavic music, Central Europe, Slavs, compositional output of 19th and 20th century, musical criticism.