

Liubow Nazar

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

WSPÓŁPRACA POLSKICH I UKRAIŃSKICH UCZESTNIKÓW RUCHU DALCROZE'A WE LWOWIE W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM

W pierwszej połowie XX wieku został zanotowany wzrost zainteresowań współczesnymi metodami edukacji muzycznej, zwłaszcza rytmiczno-ruchowej, a proces rozwoju nowej rytmoplastyki w Galicji, związany z kulturą choreograficzną, podlegał wpływom czołowych kierunków modernistycznych w sztuce. Działające na początku wieku różnorodne szkoły, studia tańca artystycznego, kursy rytmiki, plastyki w swej metodyce bazowały w zdecydowanej mierze na trzech głównych systemach adaptowanych intensywnie na terenie Galicji. Były to: „taniec wyzwolony” Isadory Duncan, teoria eurytmii Émile’a Jaques-Dalcroze’a i „taniec wyrazisty” Mary Wigman. Te trzy koncepcje uzyskały przewagę w kręgach artystycznych Galicji. Czołowe miejsce spośród nich zdobyła najbardziej rozpowszechniona w europejskiej kulturze w pierwszej połowie XX wieku metoda rytmiki szwajcarskiego pedagoga Jaques-Dalcroze’a.

Zwolennicy nowych systemów ruchu rozwijali nowoczesne idee, zachowując pierwotne założenia, jednak w większym stopniu dokonywali adaptacji i syntezy (przy jednoczesnym częściowym wykorzystaniu idei różnych szkół światowych) stosownie do wymogów swoich czasów. Jednym z decydujących czynników i zarazem warunkiem niezbędnym do zastosowania nowych systemów plastyki na szeroką skalę, a zwłaszcza w aspekcie naukowo-dydaktycznym, stała się rozbudowa ich podłoża narodowego. Znacznemu poszerzeniu ulegała sieć prywatnych szkół różnych dziedzin artystycznych, dokonywano również modernizacji już istniejących państwowych szkół muzycznych i ogólnokształcących. Należy zaakcentować, że koncepcja i cel systemów nowej plastyki były ukierunkowane wielowektorowo, ponieważ rozprzestrzeniały się nie tylko w wąsko pojętej dziedzinie choreografii – płaszczyźnie sztuki tanecznej, ale w rzeczywistości wyodrębnił się nowy nurt – modernistyczny taniec artystyczny.

Najbardziej intensywnie zasady rytmoplastyki były stosowane w sztuce teatralnej. Idee te okazały się niezwykle płodne również na terenie teatru muzycz-

nego, były nowe i interesujące także dla muzyków instrumentalistów¹. Z drugiej strony dzięki ścisłemu powiązaniu idei nowej plastyki ze znajomością procesów fizjologicznych znalazły one zastosowanie w dziedzinie wychowania fizycznego i sportu². Należy zaznaczyć, iż nieodłączną częścią składową nowej choreografii, tańca, gimnastyki i rytmiki była muzyka. W ten sposób polifunkcjonalność w zastosowaniu i wielowektorowość celów nowych idei była niezwykle ściśle związana z kulturą muzyczną³.

Już w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku pojawiła się znaczna intensyfikacja w zakresie wprowadzania kursów tańca artystycznego, rytmiki do programów nauczania rozmaitych uczelni i placówek w Galicji – począwszy od niewielkich kółek amatorskich, szkół prywatnych, do profesjonalnych instytucji muzycznych, spośród których należy wymienić trzy czołowe uczelnie wyższe: Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego i Wyższy Instytut Muzyczny im. Mykoły Łysenki. Prekursorami w tej dziedzinie byli muzycy polscy. W Lwowskim Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego zajęcia z rytmiki w różnych okresach prowadzili: Stanisław Głowacki, Paulina Loebłowa, Zoja Kołtyn-Krug, zatrudniona również w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Mykoły Łysenki, gdzie współpracowała z Natalią Puluj-Barwińską, Oksaną Fedak-Dragomyrecką, Oksaną Fediw-Suchowerską. W Konserwatorium Galicyjskiego (Polskiego) Towarzystwa Muzycznego sztukę plastyczną z zastosowaniem metody Dalcroze’a wykładali: Franciszek Frączkowski i Barbara Wolska (absolwentka szkoły Duncan w Moskwie). Zofia Świątkowska prowadziła klasę solfeżu z zastosowaniem zasad rytmoplastycznego systemu Jaques-Dalcroze’a⁴.

Dwie pierwsze w Galicji zwolenniczki nowych systemów ruchu – Świątkowska i Flora Szczepanowska – założyły we Lwowie w 1911 roku szkołę muzyczną według nowego wzorca, bazującą na metodyce Jaques-Dalcroze’a. W tym też roku pod kierunkiem prof. Stanisława Głowackiego został wprowadzony kurs rytmiki według metody Jaques-Dalcroze’a w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego⁵. W ten sposób nowe metody jako nowoczesne i aktualne były wdrażane bezpośrednio na terenie Galicji niemal równocześnie z rozwojem samych systemów edukacji, które docierały z zachodu Europy różnymi szlakami.

Jednym z czynników aktywizujących twórczość choreografów galicyjskich były częste, zwłaszcza w końcu lat 20. i 30., występy gościnne przedstawicieli

¹ Н.Г. Александрова, *Ритмическое воспитание*, Москва 1924, s. 16.

² Е. Жак-Далькроз, *Ритм*, Москва 2001, s. 248.

³ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної Академії у Львові*, т. 1, Львів 2003, s. 254.

⁴ *Ibidem*, s. 124.

⁵ *Ibidem*, s. 160.

różnych nurtów tańca modernistycznego (siostr Greta, Elsy i Berthy Wiesenthal, Ruth Sorel, Georga Groke, Krystyny Lewandowskiej, Kurta Jossa)⁶.

Nowy, szeroko reklamowany system Jaques-Dalcroze'a stał się niezwykle atrakcyjny dla żadnej sensacji młodzieży, która wyjeżdżała na kursy do różnych miast europejskich, by zagłębiać się w sekrety nowej rytmiki (Genewa, Drezno, Wiedeń, Praga). Trzeba zaznaczyć, że najprawdopodobniej powstanie tak licznych szkół i nurtów w sztuce plastycznej (podobnie jak w innych rodzajach sztuki) było zjawiskiem charakterystycznym dla modernizmu europejskiego, który zachwycał swoją różnorodnością. Jedni zwolennicy nowych systemów, zapoznając się z nimi, często stawali się ich płomiennymi propagatorami i orędownikami. Inni, poszukując własnego wyrazu artystycznego, opanowywali techniki różnych szkół i kierunków, próbując z ich syntezy założyć wspólny mianownik ich indywidualnego systemu. Warto zauważyć, że częstokroć wysoki koszt nauki poza granicami kraju stawał na przeszkodzie rozpowszechnieniu się nowych trendów edukacji, gdyż wymagał od adeptów sporego nakładu środków finansowych. Możemy to obserwować na przykładzie wędrowek polskich tancerek, np. Kołtyn-Krug Świątkowskiej i innych, które nie były w stanie ponosić tak wysokich kosztów nauki. Tym niemniej mieszkańcy Galicji udawali się do krajów europejskich, skąd przywozili nowe idee w zakresie edukacji artystycznej i umiejętności praktyczne.

Jak już zaznaczono wyżej, rozwój nowych szkół modernistycznych w okresie międzywojennym w Galicji opierał się na trzech systemach rytmoplastycznych. Szkołę Duncan reprezentowali: Oksana Gurguła-Szczuratowa, Hałyna Gołubowska-Bałtarowycz, Stefan Faliszewski, Oksana Siropółko, Barbara Wolska. Bezdiskusyjnie pierwszeństwo wśród innych systemów tańca przypadło szkole Jaques-Dalcroze'a. Jej reprezentantami byli polscy pedagodzy: Zofia Świątkowska, Flora Szczepanowska, Stanisław Głowacki, Paulina Loebłowa, Zoja Kołtyn-Krug i Ukrainka Natalia Puluż-Barwińska. Następczyniami ekspresjonistki Mary Wigman były na terenie Galicji Maria Broniewska, Wiera Zahradnik i Maria Rzeczycka-Waydowa.

Pedagodzy tańca w Galicji nie kopiowali bezrefleksyjnie systemów europejskich, a dokonywali ich transformacji stosownie do tradycji rodzimych i zasad indywidualnych. Indywidualne podejście odnotować można w działalności Zahradnik (asystentki Wigman, Sorel, Groke'a), która świadomie unikała w swej twórczości ponurej tematyki ekspresjonistyczno-mistycznej. Tendencje do syntezy elementów różnych metod pojawiły się w propozycjach edukacyjno-artystycznych m.in. Darii Krawciw-Jemec, Romy Pryjma-Bogwaczewskiej.

⁶ В.В. Пастух, *Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. XX ст.*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, 1999, s. 20.

Na temat wielu galicyjskich propagatorów metody Delacroze'a informacji źródłowych praktycznie nie ma. Ich nazwiska są jedynie wzmiankowane, nieraz figurują tylko w źródłach pośrednich, dlatego też ustalenie ich biogramów, osiągnięć twórczych czy metod nauczania jest niezwykle utrudnione. Jednak w ramach niniejszego opracowania spróbujemy przedstawić, opierając się na dostępnych materiałach, przynajmniej częściowo ich personalia.

Jedną z pierwszych wzmianek o funkcjonowaniu we Lwowie szkoły muzycznej nowego typu stosującej metodę Dalcroze'a pomiędzy 1911 a 1923 rokiem znajdujemy w opracowaniu Leszka Mazepy, w którym wspomina o Świątkowskiej i Szczepanowskiej⁷.

Zofia Świątkowska (ur. 1883 w Galicji) studiowała, a później i pracowała w Konserwatorium Muzycznym (w latach 1921–1945), gdzie prowadziła wykłady z rytmiki, solfeżu i śpiewu chóralnego, zarządzała szkołą własnych pomysłów i metod, była uczennicą Jaques-Dalcroze'a. Wanda Niemczycka-Babel⁸ wspomina, że mama zapisała ją z siostrą do szkoły przy ulicy Kochanowskiego we Lwowie w roku 1928 na dwa przedmioty – śpiew chóralny pod kierunkiem prof. M. Będaszewskiej i gimnastykę rytmiczną, którą prowadziła Świątkowska⁹. Autorka wspomnień zapamiętała tę panią jako osobę niezwykle wykształconą i bardzo kulturalną. Na jej wykłady studenci uczęszczali z wielką chęcią, gdyż były to nie tylko zajęcia ruchowe, ale nauczanie według metody Jaques-Dalcroze'a dające możliwość opanowania różnych rytmów w muzyce. Z czasem zajęcia z rytmiki objęła córka Zofii, Bogna, która również była uczennicą studium Jaques-Dalcroze'a.

Flora Szczepanowska (1884–1929), Polka, pedagog oraz profesor solfeżu i rytmiki w Konserwatorium w Poznaniu, studiowała w Konserwatorium Lwowskim oraz była uczennicą szkoły Jaques-Dalcroze'a w Dreźnie w roku 1910. Założyła we Lwowie w 1911 roku szkołę muzyczną według nowego wzorca, bazującą się na metodyce Dalcroze'a. Zbigniew Gaicz wspomina czas wspólnej nauki z Florą u Jaques-Dalcroze'a:

W 1910 roku przyjechawszy do Drezna na naukę do Jaques-Dalcroze'a, spotkałem panią Florę. Razem uczyliśmy się przez rok, studiując improwizację, solfeż. Cały rok pracowaliśmy pilnie. Po rocznym pobycie trzeba było wracać do Lwowa, ponieważ środków finansowych na kontynuację nauki nie było. Za pewien czas, powróciwszy do Drezna, utworzyliśmy własną szkołę tańca, solfeżu i improwizacji dla pań wyłącznie. Miały tańczyć w czarnych strojach przypominających kąpielowe¹⁰.

⁷ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях...*, s. 124.

⁸ W. Niemczycka-Babel, *Z dziennika podróży w czas przeszły*, <http://www.lwow.com.pl/wanda/kochanowskiego.html> (10.05.2020)

⁹ I. Partsch-Bergsohn, *Modern dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, London 1994, s. 167.

¹⁰ Por. W. Niemczycka-Babel, *Z dziennika...*

Zwolennikiem nowych systemów ruchowo-plastycznych był również Franciszek Frączkowski (1878–1931), znany aktor, reżyser, dyrektor teatru, urodzony w Warszawie, prowadził własną autorską szkołę dramatyczną w teatrze lwowskim, gdzie pozostał do końca życia. Wykładał on bodajże we wszystkich konserwatoriach podstawy kunsztu artystycznego:

[Frączkowski] wykłada technikę wypowiedzi (kultura języka), deklamacji, gry scenicznej. Jego szkoła dramatyczna posiada własną scenę, która przede wszystkim służy celom dydaktycznym, czyli wykorzystywana jest dla prób, inscenizacji i stanie się, prócz tego teatrem instrumentalnym¹¹.

Barbara Wolska była uczennicą Duncan i współpracownicą Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego. Do Lwowa przyjechała pod koniec roku 1919. W latach 1921–1933 była nauczycielką rytmoplastyki w szkole dramatycznej Frączkowskiego przy Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Był to czas, gdy niezwykłą popularność zyskiwały solowe występy choreograficzne. W 1922 roku w lwowskim Teatrze „Ul” odbył się występ, podczas którego tancerka zaprezentowała szereg układów solowych do muzyki znanych kompozytorów: *Taniec arabski*, *Noc* (Ignacy Jan Paderewski), *Wiatr i Walka z życiem* (Fryderyk Chopin), *Niepokój* (Robert Schumann), *Kamienny wiek*, *Amazonka*, *Solweig* (Edvard Grieg), *Chmury* (Wasył Prisowski) z towarzyszeniem melodeklamacji. Wykonano również taniec zbiorowy Wolskiej z jej uczennicami według obrazu Sandro Boticelliiego *Wiosna*. Choreografka w swoich inscenizacjach wykorzystywała syntezę gestu, muzyki i słowa artystycznego¹².

Pierwszą Ukrainką, która zainspirowała się systemami nowej plastyki rytmicznej, była przedstawicielka diaspory czeskiej mieszkająca na stałe w Pradze, Natalia Puluj-Barwińska (1884–1965), córka fizyka Iwana Puluja, która w 1915 roku została żoną kompozytora galicyjskiego Wasyla Barwińskiego (1888–1963). Prawdopodobnie w latach 1913–1914 Natalia studiowała u Jaques-Dalcroze'a w Hellerau, a oprócz niej tylko jeden ukraiński uczeń – 10-letni chłopiec Konowalc¹³. Puluj była dobrą pianistką, w latach 1916–1918 wykładała gimnastykę rytmiczną w Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki we Lwowie¹⁴, brała udział w koncertach kameralnych, podczas których wykonywane były utwory jej męża, które Barwiński specjalnie skomponował dla dalcrozystów galicyjskich. Idee Dalcroze'a kontynuowała w swojej twórczości tanecznej również inna Ukrainka, Oksana Fedak-Drahomyrecka.

¹¹ „Życie Teatralne” [Lwów] 1922, nr 36, s. 16.

¹² М.М. Погребняк, *Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: дис... кандидата мистецтвознавства*: 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, 2009, s. 320.

¹³ М. Пастернакова, *Народний і мистецький танок*, Мюнхен–Нью-Йорк 1949, s. 162.

¹⁴ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях...*, s. 254.

Życie artystyczne Galicji okresu międzywojennego rozwijało się wspólnie do czołowych tendencji zachodnioeuropejskich. Ważną rolę w ugruntowaniu nowej sztuki, zwłaszcza w jej wymiarze choreograficznym, odegrali artyści polscy, którzy wraz z Ukraińcami nie tylko zapoznawali mieszkańców Galicji z ówczesnymi nowymi ideami plastycznego przejawu artystycznego w sztuce tanecznej, ale i aktywnie wcielali je, eksperymentowali, syntezyowali z tradycjami miejscowymi, tworząc w ten sposób własną modernistyczną kulturę tańca w Galicji. Integracja z trendami światowymi w rozwoju nowej plastyki, jej płodny twórczy rozwój w Galicji w pierwszej połowie XX wieku, synteza nowych systemów rytmiki oraz „świadomego tańca” z tradycjami narodowymi wytworzyły interesujące i nieprzeciętne zjawisko w wielokulturowej rzeczywistości muzycznej Galicji. Te idee nie tylko tworzyły tło kulturalne ówczesnej egzystencji galicyjskiej, ale miały też znaczny wpływ zarówno na kształtowanie przyszłych muzyków (wprowadzenie edukacji rytmiczno-plastycznej w placówkach oświatowych), jak i na sam proces twórczy (powstawanie kompozycji przeznaczonych bezpośrednio dla potrzeb inscenizacji oraz jako skutek nowego postrzegania muzyki przez pryzmat założeń rytmoplastyki).

Bibliografia

- Александрова Н.Г., *Ритмическое воспитание*, Москва 1924.
Anderson J., *Ballet. Modern dance. A concise history*, New Jersey 1992.
Вишотравка Л.І., *Історичний аспект розвитку ритмо-пластичного методу Е. Жака Далькроза в Україні (20–30-ті роки ХХст.)*, „Культура і мистецтво у сучасному світі” [Київ] 2010, Вип. 11.
Жак-Далькроз Е., *Ритм*, Москва 2001.
Волконский С., *Воспитательное значение ритмической гимнастики Жака-Далькроза*, СПб. 1913, nr 1.
Кияновська Л., *Українська музична культура. Посібник*, Тернопіль 2000.
Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної Академії у Львові*, т. 1, Львів 2003.
Пастернакова М., *Народний і мистецький танок*, Мюнхен–Нью-Йорк 1949.
Пастух В.В., *Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури», Київ 1999.
Погребняк М.М., *Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.*: дис... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ 2009.
Niemczycka-Babel W., *Z dziennika podróży w czas przeszły*, <http://www.lwow.com.pl/wanda/kochanowskiego.html>.
Partsch-Bergsohn I., *Modern dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, London 1994.
„Życie Teatralne” [Lwów] 1922, nr 36.

COOPERATION BETWEEN POLISH AND UKRAINIAN DALCROZE DANCERS IN GALICIA IN THE INTERWAR PERIOD

Abstract

The spreading of schools promoting a new movement in Galicia in the interwar period led to the emergence of numerous centres, in particular, groups of Dalcroze dancers, who formed in various spheres of cultural life separate private courses or schools (professional or purely amateur) and academic disciplines in music educational institutions in the Polish and Ukrainian environments. A worthy amount of Dalcroze dancers, who were educated directly in Switzerland at the Dalcroze School in Hellerau, counted many names like: Zofia Świątkowska, Flora Szczepanowska, Stanisław Głowacki, Paulina Loeblova, Zoya Koltyn-Krug and Natalia Puluj-Barvinska. There were also dalcroze dancers who combined the tendencies of several European schools (I. Duncan, É. Jaques-Dalcroze, M. Wigman, etc.) – Maria Broniewska, Halyna Holubovska-Baltarovich, Viera Zahradnik, Maria Rzeczycka-Waydowa, Daria Kravtsiv-Yemets, Oksana Fediv-Suchoverska, Roma Pryima-Bohachevska and others.

At different times in the Lviv Music Institute named after K. Szymanowski, rhythmic was taught by S. Głowacki, P. Loeblova, Z. Koltyn-Krug, with whom N. Puluj-Barvinska, O. Fedak-Drohomyretska, O. Fediv-Suchoverska also worked at the Lysenko Higher Music Institute. Franciszek Frączkowski taught plastic arts using Dalcroze techniques at the Lviv Conservatory of the Galician (Polish) Music Society, as well as Barbara Wolska (I. Duncan school graduate in Moscow). Zofia Świątkowska also conducted solfège classes with the active application of the principles by É. Jaques-Dalcroze.

Keywords: Émile Jaques-Dalcroze, Galicia, eurythmics, Ukrainian dancers, Polish dancers