

Hanna Karaś

Podkarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka w Iwano-Frankiwsku

FEMINIZACJA UKRAIŃSKIEJ MUZYKOLOGII ORAZ PUBLICYSTYKI NA TERENIE GALICJI W PIERWSZYM TRZYDZIESTOLECIU XX WIEKU

Feminizacja kultury muzycznej na świecie posiada głębokie korzenie historyczne, jednak sam proces zdynamizował się końcem XIX wieku, mając podłoże socjokulturowe. W tym okresie na scenie Galicji ugruntowują swoją pozycję śpiewaczki: Salomea Kruszelnicka, Maria Sabat-Swirska (Świrśka), Odarka Bandriwska, pianistki: Lubka Kolessa, Hala Łewycka i Daria Hordynska-Karanowicz, skrzypaczka Łesia Derkacz, dyrygentki chóralne: Jewhenija Baraniwska, Anna Kohut i Iwanna Łapuk. Emancypacja kobiet w sferze ukraińskiej muzykologii oraz dziennikarstwa muzycznego¹ w Galicji na początku XX wieku stawia swoje pierwsze kroki i związana jest z nazwiskami znanych artystek – Sofiji Dnistrianskiej (1882–1956), Stefanii Turkewicz-Łukijanowicz (1898–1977) oraz Stefanii Nahirnej (1898–1993).

Niestety, kwestii feminizacji muzykologii ukraińskiej i dziennikarstwa muzycznego w Galicji w zasadzie nie porusza się w publikacjach naukowych. Jako pierwszy do tej problematyki odniósł się Wasyl Wytwycki ze Stanów Zjednoczonych², a następnie – wiodąca muzykolog Luba Kijanowska³. Według badaczki określony przeze mnie okres historyczny w rozwoju muzykologii oraz

¹ Odwołuję się do określenia Lidii Melnyk: „Dziennikarstwo muzyczne jest formą specjalnej działalności twórczej skierowaną na przeniesienie faktów związanych z wydarzeniami w świecie muzyki do jej odpowiednika informacyjnego [...] Komunikatem dziennikarstwa muzycznego jest każda wiadomość werbalna – informacyjna, oceniająca lub analityczna – w której w różnych gatunkach pojawiają się tematy związków między społeczeństwem a muzyką”. Л. Мельник, *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії: на прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія*, Львів, 2013, s. 56–57.

² В. Витвицький, *Жінки в українському музикознавстві*, „Наше життя” 1986, nr 3–4, s. 20–21, 25.

³ Л. Кияновська, „Жіноче” музикознавство – утопія чи реальність? [w:] *Музична україністика: сучасний вимір*, Вип. 1: *Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства Лю Пархоменко* red. Н. Костюк, Київ 2005, s. 29–34.

publicystyki odznacza się walką „tradycji z nowoczesnością, zderzeniem ducha narodowego z kosmopolityzmem, zestawieniem *sacrum* i *profanum*, prowincji i stolicy etc.”⁴. Niemniej analiza wkładu kobiet-muzykologów nie została przez nich dokonana. Niektóre aspekty poruszanej problematyki zostały częściowo ukazane w mojej monografii⁵. Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na dziedzictwo muzykologiczne pierwszych kobiet-badaczek tej dziedziny. Dla osiągnięcia tego celu trzeba zrealizować następujące zadania: ukazać i sklasyfikować dorobek muzykologiczny i publicystyczny pierwszych ukraińskich kobiet-muzykologów; ukazać pewną ciągłość zapoczątkowanych przez nich kierunków badawczych we współczesnej muzykologii.

Idea emancypacji i ruch kobiecy w Galicji rozwija się w drugiej połowie XIX wieku. Należy podkreślić, że „austriacki kodeks cywilny, obowiązujący w monarchii habsburskiej od 1811 roku, traktował kobietę jako osobę niesamodzielną, potrzebującą stałej opieki mężczyzny, zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym”, dlatego „za podstawę samorealizacji kobiet tradycyjnie uważano zamążpójście”⁶. Jednak na początku XX wieku sytuacja się zmieniła: ukraińskie kobiety coraz aktywniej biorą udział w organizacjach kulturalno-oświatowych, wzrasta ich rola w umacnianiu tożsamości narodowej: „Z pobudek narodowych emancypacja kobiet, która w tym czasie zasadzała się głównie na żądaniach zwiększenia możliwości kobiet w zdobyciu wykształcenia, zawodu, a następnie niezależnego zabezpieczenia materialnego, stała się także aktualna”⁷. W tym czasie kształtuje się swoisty społeczny ideał kobiety – świadomej narodowo Ukrainki. Właśnie takie były Sofija Dnistrianska, Stefania Turkewicz-Łukijanowicz i Stefania Nahirna.

Nieobecność ukraińskich wyższych szkół muzycznych w Galicji na przełomie XIX i XX wieku warunkowała zdobywanie wykształcenia przez Ukraińców w czeskich, polskich i austriackich uczelniach, a brak własnej wykształconej tradycji muzykologicznej oraz całej infrastruktury, na której ta się opiera, sprzyjały temu, iż „działalność twórcza szeregu muzykologów przeważnie «rozmywała się» w kontekście tradycji muzykologicznych i kulturowych innych narodów”⁸.

Na przykładzie działalności muzycznej Sofiji Dnistrianskiej obserwujemy wpływy polsko-austriackie. I choć głównymi sferami działalności artystki były

⁴ *Ibidem*, s. 26.

⁵ Г. Карась, *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття*, Івано-Франківськ 2012, ss. 289.

⁶ І. Черчович, *Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини зламу XIX–XX століть* [w:] *Українські жінки у горнілі модернізації*, red. О. Кісь, Харків 2017, s. 33–34, 35.

⁷ *Ibidem*, s. 44.

⁸ О. Немкович, *Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін*, Київ 2006, s. 99.

wykonawstwo koncertowe oraz pedagogika, publicystyka muzyczna zajmowała jednak ważne miejsce.

Sofija Dnistrianska (Rudnicka) ukończyła polskie Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie (klasa fortepianu Erazma Ostrowskiego w latach 1891–1905) oraz Konserwatorium Wiedeńskie (obecnie Wiedeński Uniwersytet Muzyki i Sztuki Teatralnej) w klasie fortepianu Emila Zauera, Jerzego Lalewicza, niektóre przedmioty studiowała u pierwszego doktora muzykologii pochodzenia ukraińskiego Jewsewija Mandyczewskiego (1857–1929)⁹, także E. Fuksa¹⁰, Karola Prochazki (1912–1913). W latach 1908–1909 ukończyła kursy (dwa semestry) zdolności muzycznych i artystycznych oraz wymagania „kursu koncertowego” u profesora Ferruccio Busoniego w Akademii für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu¹¹. Uważała się za przedstawicielkę tradycji Ferencza Liszta i Artura Rubinsteina¹², studiowała metody nauczania i gry Scharwenki, Leonida Kreutzerza¹³, Viléma Kurza¹⁴. Pracowała jako pedagog i dyrektor szkoły muzycznej w Wiedniu (1916–1922)¹⁵. Koncertowała równocześnie jako pianistka. Przez pewien czas (1934–1939) mieszkała i pracowała na Zakarpaciu (Użhorod, Hust), które wchodziło wówczas w skład Czechosłowacji, i kierowała tam prywatną szkołą muzyczną. W latach 1946–1953 prowadziła klasę fortepianu w szkole muzycznej w Trnawie na Słowacji.

⁹ Zob. Л. Кияновська, *Євсей Мандичевський в музичній українці*, „Українська музика” 2012, nr 1(3), s. 138–147.

¹⁰ Autorce nie udało się ustalić pełnego brzmienia jego imienia.

¹¹ Zakarpackie Muzeum Krajoznawcze w Użhorodzie [Закарпатський краєзнавчий музей]. Zbiór Dnistrianskich, кн. 37297, апх. 17268: Zaświadczenie dla Sofiji Dnistrianskiej o uczestnictwie w kursach (2 semestry) muzycznych oraz artystycznych zdolności oraz kursu u F. Busoniego, Wiedeń, 25.06.1909 (w języku niemieckim).

¹² Pianistyczne kreacje Dnistrianskiej koncertów fortepianowych F. Liszta (Es-dur) oraz A. Rubinsteina (d-moll) świadczą o jej skłonnościach i zamiłowaniu do interpretacji dzieł typowo wirtuozowskich.

¹³ Sofija Dnistrianska studiowała jego dzieło pt. *Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt* (1915), które jest uznawane za jedną z pierwszych prac dotyczących zagadnienia pedalizacji w grze na fortepianie.

¹⁴ Vilém Kurz (Vilém Kurz Młodszy, 1872–1945) – czeski pianista, redaktor muzyczny oraz pedagog; w latach 1898–1919 profesor klasy fortepianu w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, gdzie pełnił funkcję kierownika wydziału fortepianu; w latach 1919–1940 profesor w szkole mistrzów konserwatorium praskiego. Sofija Dnistrianska w swojej pracy pedagogicznej wykorzystywała wskazówki Kurza zawarte w jego pracach, m.in.: *O klavírních metodách starších i novějších* (Brno 1922), *Postup při vyučování hře na klavír* (Brno 1921), *Technické základy klavírní hry* (Praga 1924).

¹⁵ П. Медведик, *Діячі української музичної культури: матеріали до біо-бібліографічного словника* [w:] *Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка*, т. CCXXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 400–401.

Duże znaczenie dla rozwoju nauki w warunkach emigracji miała organizacja Ukraińskich Zjazdów Naukowych w Pradze (1926 i 1932 rok). W podsekcji archeologii i historii sztuki sekcji historyczno-filologicznej Pierwszego Zjazdu odbywającego się 3–6 października 1926 roku brali udział muzykolodzy z Ukraińskiej Akademii Nauk z sowieckiej Ukrainy, terenu byłej Galicji, Zakarpacia, Wiednia (S. Dnistrianska), Pragi¹⁶. Protokół posiedzenia z 6 października 1926 roku świadczy o tym, że wygłoszono trzy referaty, m.in. *Wiodące idee w historii muzyki* przedstawiła znana pianistka Sofija Dnistrianska mieszkająca w tym czasie w Wiedniu¹⁷. Głównym celem referatu było zbadanie wpływu indywidualnej i zbiorowej świadomości na rozwój twórczości muzycznej w perspektywie historycznej. W związku z tym Dnistrianska analizuje prądy filozoficzne, także współczesne.

W podsekcji archeologii i historii sztuki sekcji historyczno-filologicznej Drugiego Naukowego Zjazdu, który miał miejsce 20–24 marca 1932 roku w Pradze, wysłuchano wykładów z muzykologii, w tym Sofiji Dnistrianskiej pt. *Elementy narodowe w muzyce fortepianowej ostatnich dziesięcioleci* oraz *Omówienie poszczególnych utworów fortepianowych w stylu narodowym*¹⁸. Dnistrianska charakteryzowała muzykę narodową, analizowała swoiste cechy zastosowania elementów narodowych w muzyce fortepianowej z przełomu XIX i XX wieku. Następnie ilustrowała swoje tezy wykonaniem fragmentów kompozycji Johannesa Brahmsa, Claude’a Debussy’ego, Maurice’a Ravela, Ferencza Liszta, Edwarda Griega, Bedřicha Smetany, Leoša Janáčka, Modesta Musorgskiego, Piotra Czajkowskiego, Mykoły Łysenki, Ołeksandra Daszewskiego.

Sofija Dnistrianska realizowała się jako muzykolog i dziennikarka muzyczna. Na jej dorobek muzykologiczny składają się wykłady pozostające w rękopisach¹⁹

¹⁶ Centralne Państwowe Archiwum Organizacji Społecznych Ukrainy w Kijowie [Центральний Державний архів громадських організацій України – ЦДАГО України], ф. 269, оп. 1, спр. 387, арк. 44.

¹⁷ С. Дністрянська, *Провідні ідеї і історії музики (тези виступу)*, Український Науковий З’їзд у Празі (3–7 X 1926), Прага 1928, s. 31; *Український Науковий З’їзд у Празі 3–7 жовтня 1926 р. Звіdomлення Президії Організаційної Комісії З’їзду*, У Празі 1928, s. 31–32 [Український Академічний Комітет].

¹⁸ С. Дністрянська, *Національні елементи у фортеп’яновій музиці послідніх десятиліть (тези виступу)*, Український Науковий З’їзд у Празі (20–24 III 1932), Прага 1932, s. 142; *II Український науковий з’їзд у Празі 20–24 березня 1932*, Розклад праць, Прага 1932, s. 8.

¹⁹ Zakarpackie Muzeum Krajoznawcze w Užhorodzie [Закарпатський краєзнавчий музей]. Ф. Дністрянських, кн. 37543, арх. 17440: С. Дністрянська, Зошит з рукописним текстом лекції *Провідні ідеї в історії музики* (28 с.); кн. 37338, арх. 17309: С. Дністрянська, Рукописна праця *Провідні ідеї в історії музики*. 2 частини. У 1-й – 21 с., у 2-й – 17 с. Без дати. Мова укр.; кн. 37347, арх. 17318: С. Дністрянська, Рукопис лекцій до 20-ї річниці смерті М.В. Лисенка. Мова укр. 8 ст. Належало С. Дністрянській; кн. 37341, арх. 17312: С. Дністрянська, Рукопис лекцій від 4 листопада 1934 р. 12 с. Мова укр.

oraz opublikowane artykuły²⁰ odnalezione przeze mnie w zbiorach Zakarpackiego Muzeum Krajoznawczego w Užhorodzie. Wiadomo, że było ich znacznie więcej, jednak już analiza niewielkiej liczby istniejących dokumentów świadczy o filozoficzno-estetycznej orientacji jej dorobku muzykologicznego, zainteresowaniu prekursorem muzyki ukraińskiej M. Łysenką, chęci ukazania życia muzycznego Ukraińców w Wiedniu. Dnistrianska jest autorką recenzji, artykułów publicystycznych o Mykole Łysence, Stanisławie Ludkiewiczu, Filarecie Kolessie, Ludwigu van Beethovenie, Ferencu Liszcie, Giacomo Puccinim, Modeście Męcińskim, Darii Bandriwskiej²¹ i innych. Pozostawiła wspomnienia o Ołeksandrze Myszudze, publikowała swoje prace badawcze z historii muzyki w prasie ukraińskiej, polskiej, czeskiej i niemieckiej. Jej teksty drukowane były w czasopiśmie lwowskim „Діло” [Діло]. Odnalezione przeze mnie artykuły poświęcone poszczególnym postaciom kultury muzycznej można odnieść do grupy prac pogładowo-analitycznych krytyki muzycznej oraz publicystyki. Warto podkreślić, że w publikacjach tych dostrzegalne jest akcentowanie istotnej roli muzyka-twórcy jako wyraziciela emocji i idei narodowych.

Dnistrianska w artykule pt. *Podstawowe elementy twórczości Beethovena* napisanym z okazji 100. rocznicy śmierci artysty, charakteryzując formę, brzmienie i treść ideologiczną jako żywy organizm utworów muzycznych kompozytora, podkreśla, że najważniejsza dla niego była walka idei z formą. Idea dla Beethovena jest najwyższym autorytetem kreacji twórczej. Cała twórczość kompozytora to „bezustanna walka w sferze wolnego, niczym nieograniczonego ducha”.

Odkryte przeze mnie rękopisy dwóch listów wybitnego ukraińskiego kompozytora Stanisława Ludkiewicza do Dnistrianskiej świadczą o zażyłych kontaktach, szacunku dla artystki i pewnej jej niezależności w działaniach i sądach²². Jeśli w pierwszym liście jest mowa o udziale w koncercie, to w drugim – o zamiarze Dnistrianskiej napisania artykułu o Stanisławie Ludkiewiczu, czemu sprzeciwia się sam kompozytor. Okoliczności te wyjaśnia Zenowia Sztunder w monografii *Stanisław Ludkiewicz. Życie i twórczość*²³.

²⁰ Zakarpackie Muzeum Krajoznawcze w Užhorodzie [Закарпатський краєзнавчий музей]. Ф. Дністрянських, кн. 37340, арх. 17311: Дністрянська С., Оригінал газетної статті *Концерт в честь Шевченка у Відні* [до 61-ї річниці смерті Т.Г. Шевченка, 1922 р.]. Джерело не вказано. Мова укр.

²¹ С. Дністрянська, *Основні елементи творчості Бетовена (В 100-ліття смерті мистця тонів, „Діло” 1927, nr 67–68 (26–27 III), s. 2; С. Дністрянська, Пучіні (З нагоди смерти), „Діло” 1925, nr 15–16 (23–24 I), s. 2–3; С. Дністрянська, Франц Ліст (У сорокові роковини смерті), „Діло” 1926, nr 188–189 (26–27 VIII), s. 2–3; С.Д. [С. Дністрянська], Виступ Івана Савки й Дарії Бандорівської у Відні, „Діло” 1929, nr 122 (4 VI), s. 5–6.*

²² С. Людкевич, *Листи до С. Дністрянської* z 17 XII 1913 oraz 5 V 1925 roku. Archiwum prywatne H. Karaś.

²³ З. Штундер, *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, t. 1: 1879–1939, Львів 2005, s. 220, 241, 242, 243, 273, 294–295, 297–300.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że Sofija Dnistrianska była jedną z pierwszych ukraińskich kobiet-publicystek na terenie Galicji. Jej gruntowne wykształcenie muzyczne zapewniało wysoki poziom zawodowy publicystyki muzycznej, który konkurował z referatami specjalistów-mężczyzn. Jej dorobek publikowany w periodykach lwowskich („Diło”) i zagranicznych – „Ukraiński prapor” [Український прапор] (Wiedeń), „Prager Presse” (Praga) – świadczy o jej ukraińskocentrycznym punkcie widzenia oraz oddaniu kulturze ojczystej.

Kształtowanie się osobowości **Stefanii Turkewicz-Lukijanowicz** jako muzyka i muzykologa odbywało się w orbicie wielu obcych wpływów etnicznych. Przede wszystkim była przedstawicielką **lwowskiej szkoły muzykologicznej**, której powstaniu i rozwojowi poświęcone są badania Leszka Mazepy i Teresy Mazepy²⁴, Ulany Hrab²⁵, Oksany Hysy²⁶. Jednak w badaniach tych nie jest brany pod uwagę aspekt feminizacji. Prężny rozwój lwowskiej szkoły muzykologicznej jako całościowego kierunku naukowo-badawczego w muzykologii polskiej i ukraińskiej miał miejsce w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku. Założycielem, organizatorem i dyrektorem tej szkoły był znany badacz dawnej muzyki polskiej, etnograf muzyczny i pedagog Adolf Chybiński (1880–1952). Ulana Hrab podkreśla, że był on

wychowankiem monachijskiej szkoły Adolfa Sandbergera i tam przyswoił sobie niemiecki system organizacji wykształcenia muzykologicznego, który z czasem zaadoptował na Uniwersytecie Lwowskim. Właśnie neohumanistyczne zasady, stanowiące podstawę do stworzenia klasycznego modelu niemieckiego uniwersytetu, były tym ważnym czynnikiem sprzyjającym wchodzeniu muzykologii jako dyscypliny naukowej do orbity europejskiego kształcenia akademickiego²⁷.

Katedra muzykologii Uniwersytetu Lwowskiego, którą powołał do życia polski naukowiec, z powodzeniem działała od 1912 do 1939 roku. Szkoła ta, opierając się na osiągnięciach europejskiej muzykologii historycznej, kształciła wysoko wykwalifikowanych naukowców. Wynikiem jej aktywnej 30-letniej działalności było wychowanie grona muzykologów o europejskim poziomie.

Zainteresowania naukowe sfeminizowanej części lwowskiej szkoły muzykologicznej oscylują wokół kwestii polskiej i europejskiej mediewistyki (Maria Szczepańska), estetyki muzycznej, socjologii i psychologii (Zofia Lissa, Stefania Łobaczewska), kultury muzycznej przełomu XIX i XX wieku (Stefania Łobaczew-

²⁴ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до Музичної Академії у Львові*, т. 1–2, Львів 2003.

²⁵ У. Граб, *Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського як цілісний науково-дослідний напрям у польському та українському музикознавстві*, „Musica Galiciana”, т. 10, red. М. Wierzbieniec, Rzeszów 2007, s. 29–35; У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009.

²⁶ О. Гиса, *Краківська та Львівська музикознавчі школи: історія, типологія, тенденції розвитку*, автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 [autoreferat rozprawy doktorskiej], Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса 2016.

²⁷ У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна...*, s. 8.

ska, Maria Biłyńska, Zofia Lissa), etnografii (Antonina Wozaczyńska), ukrainistyki muzycznej (Maria Biłyńska, Jarosława Kołodij), źródłoznawstwa oraz bibliografii (Jarosława Kołodij). Należy zauważyć, że Jarosława Kołodij – wieloletnia bibliotekarka Lwowskiego Konserwatorium Państwowego im. Mykoły Łysenki – i muzykolog Maria Biłyńska będą pracowały na polu muzykologii już w drugiej połowie XX wieku. Jarosława Kołodij napisała monografię o Ostapie Nyżankińskim, a Maria Biłyńska badała rozwój muzyki ukraińskiej w Galicji w XIX wieku, często publikowała artykuły w czasopiśmie „Український календар” („Ukraiński Kalendarz”) wydawanym w Warszawie w latach 1957–1988, jest autorką wspomnień o Salomei Kruszelnickiej. U Adolfa Chybińskiego uczyły się też Róża Smereczyńska-Szul²⁸ i Stefania Turkewicz, kontynuujące studia muzykologiczne za granicą.

Stefania Turkewicz-Łukijanowicz (1898–1977) z domu Turkewicz to wybitna ukraińska kompozytorka, pedagog muzyki. Ukończyła Prywatne Gimnazjum Żeńskie Sióstr Bazylianek we Lwowie, gry na fortepianie uczyła się początkowo w domu, a potem w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Mykoły Łysenki we Lwowie, a w latach 1914–1916 w Wiedniu. Następnie studiowała filozofię, pedagogikę oraz muzykologię na Uniwersytecie Lwowskim u Adolfa Chybińskiego, pobierała nauki w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w 1921 roku. W tym samym roku powróciła do Wiednia, gdzie studiowała na uniwersytecie, który ukończyła w 1923 roku z dyplomem nauczyciela. Tam też kontynuowała naukę gry na fortepianie oraz studiowała teorię muzyki w Wiedeńskiej Akademii Muzycznej. W 1927 roku Stefania Turkewicz wyjechała do Berlina, gdzie uczyła się kompozycji w Königlichem Akademischen Hochschule für Musik do 1929 roku. W tym samym roku przeprowadziła się do Pragi. Była jedną ze studentek Wydziału Muzyczno-Pedagogicznego Ukraińskiego Wyższego Instytutu Pedagogicznego im. M. Drahomanowa w Pradze (1923–1933)²⁹, studiowała kompozycję w Praskim Konserwatorium, a równocześnie przy Ukraińskim Wolnym Uniwersytecie napisała rozprawę doktorską, którą obroniła w 1934 roku. Po powrocie do Lwowa od 1934 roku do wybuchu II wojny światowej pracowała jako wykładowca teorii muzyki i fortepianu, początkowo w Lwowskim Konserwatorium Muzycznym im. K. Szymanowskiego, a następnie – w Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki, była członkiem Związku Ukraińskich Muzyków Zawodowych. Wiosną 1944 roku Turkewicz wyjechała z rodziną ze

²⁸ Róża Smereczyńska-Szul (1914–1986) – muzykolog i pedagog muzyki; studiowała we Lwowie. Od 1950 roku – w Stanach Zjednoczonych (pedagog Ukraińskiego Instytutu Muzycznego). Jest autorką pracy *Основи музичного мистецтва* [Podstawy sztuki muzycznej], Jersey City 1973.

²⁹ Centralne Archiwum Państwowe Wyższych Organów Władzy i Administracji Ukrainy w Kijowie [Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Київ – ЦДАВО України], ф. 3972, оп. 1, спр. 224, 520, 535, 579, 587, 590, 598, 630, 634, 737, 784; ф. 3972, оп. 3, спр. 57.

Lwowa do Wiednia, a później rodzina przeprowadziła się do południowej Austrii, następnie Włoch, a potem do Wielkiej Brytanii. Była członkiem brytyjskiego Stowarzyszenia Kobiet-Kompozytorów i Muzyków (które istniało do 1972 roku).

Działalność pierwszej uczelni poza granicami Ukrainy – Ukraińskiego Wolnego Uniwersytetu (UWU) – założonej w 1921 roku w Wiedniu na wzór ówczesnych zachodnioeuropejskich uniwersytetów, nie zapewniała wykształcenia muzycznego. Mimo to edukacja była ściśle związana z zagadnieniami sztuki muzycznej oraz kultury. Warto zaznaczyć, że UWU umożliwiał obronę prac naukowych z muzykologii. Pierwsza katedra muzykologii ukraińskiej została otwarta na UWU w Pradze 23 października 1921 roku. Stopień naukowy doktora filozofii w tej dziedzinie na UWU w okresie 1921–2006 zdobyło 12 osób. Wśród pierwszych naukowców okresu praskiego UWU była Stefania Turkewicz-Lisowska. Ona jako jeden z pierwszych kompozytorów ukraińskich, pierwsza Ukrainka, obroniła rozprawę i otrzymała tytuł doktora filozofii. Jej kierownikiem naukowym był profesor Uniwersytetu Karola w Pradze, Zdeněk Nejedlý.

Rękopis rozprawy Stefani Turkewicz-Lisowskiej pt. *Element ukraiński w utworach P.I. Czajkowskiego „Trzewiczki” („Kowal Wakuła”) i N. Rimskiego-Korsakowa „Noc wigilijna” oraz porównanie ich z operą Mykoły Łysenki „Noc Bożego Narodzenia”* (1934) – jednej z pierwszych prac z muzykologii ukraińskiej – znajduje się w Centralnym Archiwum Państwowym Wyższych Organów Władzy i Administracji Ukrainy w Kijowie [ЦДАВО]³⁰. Analizując cechy stylistyczne wyżej wymienionych oper, badaczka podkreśla cechy estetyczne, a w studiach nad melodyką korzysta z osiągnięć ówczesnej ukraińskiej folklorystyki muzycznej (prace Filareta Kolessy, Kłementa Kwitki, Wasyla Werchowyncia). Analiza muzykologiczna oper, prześledzenie życia i twórczości kompozytorów na podstawie ich wspomnień, prac rosyjskich, ukraińskich, czeskich i polskich naukowców oraz rosyjskich periodyków pozwoliły badaczce wyciągnąć wnioski, że artystyczna i estetyczna wartość opery P. Czajkowskiego, który „nie tylko nie rozumiał ducha narodu ukraińskiego, bo w ogóle go nie znał i nie starał się poznać, ale nawet nie zdobył się na to, aby skorzystać z materiału etnograficznego narodu, będąc na Ukrainie”, „nie jest wielka właśnie dlatego, że jej muzyka nosi nie ukraiński, ale ogólny charakter”, jest „niezrozumiała, niestylowa, a nam obca”³¹. Opera Rimskiego-Korsakowa oddaje ukraiński charakter poprzez pieśń chóralną, czyli kolędę bożonarodzeniową: „Pieśni chóralne oczywiście udają się Rimskiemu-Korsakowowi przy jasnej i transparentnej instrumentacji. Jednak całe piękno polega na tym, że Rimski-Korsakow tak

³⁰ ЦДАВО України, ф. 3956, оп. 2, спр. 33, с. 1–69: С. Дисерация, Туркевич-Лісовської Український елемент у творах П.І. Чайковського „Черевички” („Кузнец Вакула)/ та Н. Римського-Корсакова «Ночь перед Рождеством» і порівняння їх з оперою Миколи Лисенка „Різдв'яна ніч”. Рук. Машинопис. Оригінал [Ręk. Maszynopis. Oryginał].

³¹ С. Дисерация, Туркевич-Лісовської..., арк. 32, 35, 36.

świadomie i stylowo wykorzystuje ludową kolędę ukraińską, która jako nietknięta i nieczepsuta wyszukaną harmonizacją występuje w całej swojej krasie. Rimski-Korsakow ma ogromne zrozumienie dla elementu ludowego w fabule ukraińskiej i nie tylko zmysł etnograficzny wprowadził ten element, ale i zmysł do prawdy muzycznej, do stylu”, „cieszy choćby to, z jakim pietyzmem odnosi się on do pieśni ukraińskiej i jaką wielką wagę przykładą do czysto ludowego elementu, do przedstawienia życia ukraińskiego w swojej twórczości”³². Porównując pierwsze dwie opery, Stefania Turkewicz-Łukijanowicz wyciąga ważny wniosek, że chociaż Mykoła Łysenko wielkością swojego talentu nie dorównywał Piotrowi Czajkowskiemu czy Nikołajowi Rimskiemu-Korsakowowi, „ale dla Ukrainy **stał się wielki** nie tylko w wyniku wprowadzenia melodii ludowych do opery jako najcenniejszych czystych pereł sztuki, ale wskutek przetworzenia tych melodii **w formy wyższego porządku artystycznego**”, a „jeśli wziąć pod uwagę, że ukraińskiej opery przed Łysenką w ogóle nie było, trzeba oddać mu nieocenione zasługi dla rozwoju muzyki ukraińskiej, a mianowicie, że **on jako pierwszy podniósł ojczystą muzykę do poziomu prawdziwych wymogów europejskich w sztuce muzycznej** [podkreślenie należy do Stefanii Turkewicz – przyp. H.K.]”³³. Tak więc podejście autorki do przedstawienia tematu było nie tylko muzyczne, lecz także historyczno-filozoficzne. Obserwujemy zastosowanie przez Stefanię Turkewicz komparatywnej metody badań, dokładne zrozumienie wielkości postaci Mykoły Łysenki dla tworzenia ukraińskiej profesjonalnej muzyki, jego roli w kształtowaniu narodowego języka muzycznego, o czym pod koniec XX wieku będzie pisał Ołeksandr Kozarenko.

Wiadomo, że podczas pobytu w Pradze Stefania Turkewicz-Łukijanowicz pisze artykuły do gazety „Dіло” we Lwowie. Pierwszy tekst poświęcony jest działalności muzykologa Fedira Steszka w Pradze³⁴, drugi – to recenzja jego pracy zatytułowanej *Czescy muzycy w ukraińskiej muzyce cerkiewnej*³⁵. Jej wspomnienia o kompozytorze Antynie Rudnickim zostaną później opublikowane w gazecie „Svoboda” [Свобода] wydawanej w Stanach Zjednoczonych³⁶, a o Nestorze Nyżankińskim – w osobnym wydaniu³⁷.

Podsumowując muzykologiczny wkład Stefanii Turkewicz-Łukijanowicz, należy podkreślić, że jej rozprawa doktorska świadcząca o wysokim poziomie

³² *Ibidem*, арк. 54.

³³ *Ibidem*, арк. 69.

³⁴ С. Туркевич-Лісовська, *Архів словянської музики (З діяльності музикольота н. Х. Стешка в Празі)*, „Діло” 1934, nr 353 (31 XII), s. 3.

³⁵ С. Туркевич-Лісовська, *З нових видань. Ф. Стешко «Чеські музики в українській церковній музиці»*, „Діло” 1935, nr 227 (27 VIII), s. 6.

³⁶ С. Туркевич-Лукіянович, *Звеличальник поступу в музиці (Спомини про Антона Рудницького)*, „Свобода” 1967, nr 103 (4 VI).

³⁷ С. Туркевич, *Спомин про Нестора Нижанківського [w:] Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах*, wstęp, red. i przypisy I. Лисенко, Київ 2008, s. 218–221.

naukowym badaczki wyznaczyła nowe zasady metodologiczne w muzykologii ukraińskiej o wyraźnym kierunku narodowym.

W nieco innym wymiarze sytuuje się postać **Stefanii Nahirnej** – ukraińskiej śpiewaczki (sopran koloraturowy liryczny) oraz pedagoga, której kształcenie odbywało się pod wpływami czeskimi. Stefania Nahirna, prawdziwe nazwisko – Czaban (1898 Sokal, obecnie obwód lwowski – 1993 Nowy Jork) wykształcenie ogólne zdobyła w Ukraińskim Wyższym Instytucie Pedagogicznym im. M. Drahomanowa w Pradze (Wydział Historyczno-Literacki w latach 1924–1928, wolny słuchacz Wydziału Muzyczno-Pedagogicznego w klasie fortepianu Nestora Nyżankińskiego), a w zakresie śpiewu – w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Mykoły Łysenki (1918–1923) oraz Praskim Konserwatorium (1925–1931, klasa A. Kadeřábka). W latach 1919–1923 występowała na koncertach muzyków ukraińskich we Lwowie, także (epizodycznie) w Teatrze Josypa Stadnyka, a w okresie 1923–1931 i 1939–1944 – na ukraińskich koncertach w Pradze, w tym na wieczorach poświęconych Szewczence i Łysence. Jeździła również na tournée do Berlina. Posiadała piękny głos o szerokiej skali, technicznie dobrze postawiony, oraz wspaniałą dykcję. Jej umiejętności wokalne cenili kompozytorzy Nestor Nyżankiński oraz Wasyl Barwiński, którzy często jej akompaniowali. Epizodycznie występowała również na scenie operowej (Lwów, Podiebrady). W latach 1931–1939 była nauczycielką w szkołach średnich w Podiebradach (Czechosłowacja) oraz gimnazjum w Rachowie (Zakarpacie). W 1945 roku wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych.

Uwagę zwraca jej obszerny artykuł *Aspekty muzyczne i dźwiękowe w utworach Olgi Kobylańskiej* wydrukowany w magazynie „Žinka” („Kobieta”)³⁸. W nim Stefania Nahirna podejmuje problem muzyki w utworach wybitnej pisarki ukraińskiej, która była zadeklarowaną feministką. Nahirna analizuje wpływ muzyki na kształtowanie osobowości pisarki, dokonuje klasyfikacji jej utworów, ukazując ich aspekty muzyczne i dźwiękowe. Analiza spuścizny literackiej pisarki umożliwiła badaczce sformułowanie wniosku, że Olga Kobylańska posiadała predyspozycje muzyczne oraz wiedzę muzyczną, a przede wszystkim – gust muzyczny, dlatego w swoich tekstach wyrażała pogląd na temat wartości kompozycji muzycznych, dokonywała umiejętnej charakterystyki utworu muzycznego, zwracała uwagę na rolę muzyki w życiu człowieka, nadawała jej ogromne znaczenie społeczne i narodowe.

Tutaj warto przywołać słowa Luby Kijanowskiej:

Zauważona przez wielu współczesnych psychologów i filozofów specyfika kobiecego sposobu myślenia i światopoglądu wniosła do interpretacji muzycznej szereg niepowtarzalnych odcieni

³⁸ С. Нагірна, *Музичні й звукові моменти в творах Ольги Кобилянської*, „Жінка” 1937, nr 19–20, 23–24 (październik–grudzień). Przedruk: *Adagio. Життєвий шлях Стефанії Нагірної*, Львів 2003, s. 90–111.

i podtekstów, przeprowadziła słuchaczy przez wysoki próg emocjonalności zasadzonej w psychologii kobiety przez samą naturę. Naturalne jest również to, czym kieruje się ona w codziennym życiu, z wdziękiem i oryginalnością przenosi się na pole działalności twórczej, całkiem zatracając swą zwyczajność. Najdelikatniejsze barwy emocji, odcienie uczuć przekazywane są w ich przejawach twórczych przeważnie w formie monologu liryczno-psychologicznego. To swoista ufna opowieść o rzeczach intymnych; wahania nastroju w „kobiecy” wykonaniu są jeszcze bardziej filigranowe i pełniejsze niż w liryczno-refleksyjnych obrazach artystów-mężczyzn³⁹.

I chociaż mówi się tu o wykonawstwie, jednak słowa te w pełni można odnieść również do tekstów muzykologicznych czy publicystycznych napisanych przez kobiety. Badaczka twierdzi, że „kobiety wtedy najlepiej rozwijają swój potencjał naukowy, gdy są zakochane w przedmiocie swoich badań i przejmują się do głębi jego wewnętrznymi ruchami, zagłębiają się w nim, «adoptują» go jak swoje dziecko”⁴⁰.

Naukowe i publicystyczne teksty, które poddane zostały analizie, świadczą o tym, że ich autorki istotnie były szczerze zachwycone postaciami, o których pisały. Dla tych tekstów charakterystyczna jest emocjonalność wywodu, nasycenie skojarzeniami i symboliką, sporządzenie swego rodzaju „autoportretu psychologicznego” (za L. Kijanowską)⁴¹. Przykłady działalności wymienionych tu artystek pokazują, że „w dziedzinie muzykologii ukraińskiej kobiety zajęły ważne, a na niektórych polach nawet dominujące miejsce, ich prace wyróżniają się na ogół szeroką znajomością przedmiotu, dokładnością badań i przede wszystkim – starannością i zamiłowaniem do wybranego tematu”⁴².

Feminizacja muzykologii ukraińskiej oraz dziennikarstwa muzycznego na terenie Galicji w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku została przedstawiona na przykładzie znanych postaci: Sofii Dnistrianskiej, Stefanii Turkewicz-Łukijanowicz, Stefanii Nahirnej, które uosabiają trzy główne wpływy muzykologii austriackiej, polskiej i czeskiej. Specyfika ich dorobku naukowego i muzyczno-publicystycznego polega na tym, że w pewnej mierze przejawiała się w nim podstawowa sfera działalności muzycznej: dla Sofii Dnistrianskiej – wykonawstwo fortepianowe, dla Stefanii Turkewicz-Łukijanowicz – kompozycja, dla Stefanii Nahirnej – śpiew. Dlatego zaliczymy je jako przedstawicielki zawodowych komunikatorów w dziennikarstwie muzycznym do typu „Hanslik” (za L. Melnyk). Wszystkie bowiem są autorkami z zawodowym wykształceniem muzycznym, „dla których tworzenie tekstów publicystycznych zazwyczaj nie jest głównym rodzajem działalności zawodowej”⁴³. Rozwijały analityczny i artystyczno-publicystyczny komponent w ukraińskojęzycznej prasie galicyjskiej w pierw-

³⁹ Л. Кияновська, „Жіноче” музикознавство..., s. 30.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 33.

⁴¹ *Ibidem*, s. 30.

⁴² В. Витвицький, *Жінки в українському музикознавстві*, „Наше життя” 1986, nr 3–4, s. 25.

⁴³ Л. Мельник, *Музична журналістика...*, s. 96.

szym trzydziestoleciu XX wieku, świadome swojego społecznego i narodowego obowiązku wobec kultury ojczystej. Ponieważ wszystkie trzy badaczki wysyłały swoje prace poza granice kraju, ich publikacje uzupełniały w ten sposób panoramę informacji z zagranicy w prasie ukraińskiej.

Nie zważając na sprzeciw i niedocenywanie kobiety w ówczesnym społeczeństwie, wyżej wymienione artystki potwierdzały swoje prawo do bycia ekspertkami w sferze sztuki muzycznej na równi z mężczyznami, a jako pasjonatki zarażały wszystkich wokół swoją energią, zachęcały do aktywnej działalności twórczej.

O tym, że muzykologia kobieca to „nie fantom, a ważna część składowa wiedzy naukowej”⁴⁴, świadczy dorobek naukowy współczesnych badaczy lwowskich. Poglądy naukowe profesora Adolfa Chybińskiego kontynuują w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku muzykologdy-mediwiści – Ołeksandra Całaj-Jakymenko, Natalia Syrotyńska, które pracują nad badaniem tradycji monodycznej, pieśni religijnych i estetyki muzyki cerkiewnej. Aktualnym kierunkiem działalności wielu badaczek są również studia nad historią muzyki ukraińskiej w kontekście europejskim. Na tym temacie skupiły się Maria Biłynska, Luba Kijanowska, Stefania Pawłyszyn, Lubomyra Jarosewicz. Lwowską szkołę muzykologiczną badają Ulana Hrab i Oksana Hysa, a publicystykę muzyczną – Lidia Melnyk.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Centralne Archiwum Państwowe Wyższych Organów Władzy i Administracji Ukrainy w Kijowie [Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Київ – ЦДАВО України]:

ф. 3956, оп. 2, спр. 33: С. Дисерация, *Туркевич-Лісовської Український елемент у творах П.І. Чайковського „Черевички” („Кузнец Вакула”) та Н. Римського-Корсакова „Ночь перед Рождеством” і порівняння їх з оперою Миколи Лисенка „Різдв'яна ніч”*. Рук. Машинопис. Оригінал.

ф. 3972, оп. 1, спр. 224, 520, 535, 579, 587, 590, 598, 630, 634, 737, 784.

ф. 3972, оп. 3, спр. 57.

Centralne Państwowe Archiwum Organizacji Społecznych Ukrainy w Kijowie [Центральний Державний архів громадських організацій України – ЦДАГО України], ф. 269, оп. 1, спр. 387, арк. 44.

Людкевич С., *Листи до С. Дністрянської* od 17 XII 1913 do 5 V 1925 roku, Archiwum prywatne H. Karaś.

Zakarpackie Muzeum Krajoznawcze w Użhorodzie [Закарпатський краєзнавчий музей]. Zbiór Ф. Дністрянських:

кн. 37297, арх. 17268: Zaświadczenie dla Sofiji Dnistrianskiej o uczestnictwie w kursach (2 semestry) muzycznych oraz artystycznych zdolności oraz kursu u F. Busoniego, Wiedeń, 25.06.1909 (w języku niemieckim).

⁴⁴ Л. Кияновська, „Жіноче” музикознавство..., s. 34.

- кн. 37543, арх. 17440: С. Дністряньська, Зошит з рукописним текстом лекції *Провідні ідеї в історії музики* (28 с).
- кн. 37340, арх. 17311: С. Дністряньська, Оригінал газетної статті *Концерт в честь Шевченка у Відні* [до 61-ї річниці смерті Т.Г. Шевченка, 1922 р.]. Джерело не вказано. Мова укр.
- кн. 37341, арх. 17312: С. Дністряньська, Рукопис лекцій від 4 листопада 1934 р. 12 с. Мова укр.
- кн. 37347, арх. 1731: С. Дністряньська, Рукопис лекцій до 20-ї річниці смерті М.В. Лисенка. Мова укр. 8 ст. Належало С. Дністряньській.
- кн. 37338, арх. 17309: С. Дністряньська, Рукописна праця *Провідні ідеї в історії музики* 2 частини. У 1-й – 21 с., у 2-й – 17 с. Без дати. Мова укр.

Źródła drukowane

- Дністряньська С., *Основні елементи творчості Бетовена (В 100-ліття смерті мистця тонів, „Діло” 1927, nr 67–68.*
- Дністряньська С., *Національні елементи у фортеп'яновій музиці послідніх десятиліть (тези виступу), Український Науковий З'їзд у Празі (20–24 III 1932), Прага 1932.*
- Дністряньська С., *Провідні ідеї і історії музики (тези виступу), Український Науковий З'їзд у Празі (3–7 X 1926), Прага 1928.*
- Дністряньська С., *Пучіні (З нагоди смерті), „Діло” 1925, nr 15–16.*
- Дністряньська С., *Франц Ліст (У сорокові роковини смерті), „Діло” 1926, nr 188–189.*
- Нагірна С., *Музичні й звукові моменти в творах Ольги Кобилянської, „Жінка” 1937, nr 19–20, 23–24. Przedruk: Adagio. Життєвий шлях Стефанії Нагірної, Львів, 2003, s. 90–111.*
- С.Д. [С. Дністряньська], *Виступ Івана Савки й Дарії Бандорівської у Відні, „Діло” 1929, nr 122.*
- Туркевич С., *Спомин про Нестора Нижанківського [w:] Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах, wstęp, red. i przypisy I. Лисенко, Київ 2008, s. 218–221.*
- Туркевич-Лісовська С., *Архів слов'янської музики (З діяльності музикольота п. Х. Стешка в Празі), „Діло” 1934, nr 353.*
- Туркевич-Лісовська С., *З нових видань. Ф. Стешко «Чеські музики в українській церковній музиці», „Діло” 1935, nr 227.*
- Туркевич-Лукинянович С., *Звеличальник поступу в музиці (Спомини про Антона Рудницького), „Свобода” 1976, nr 103.*
- II Український науковий з'їзд у Празі 20–24 березня 1932, розклад праць, Прага 1932.*
- Український Науковий Зїзд у Празі 3–7 жовтня 1926 р. Звідомлення Президії Організаційної Комісії Зїзду, У Празі 1928.*

Оpracowania

- Витвицький В., *Жінки в українському музикознавстві, „Наше життя” 1986, nr 3–4.*
- Гиса О., *Краківська та Львівська музикознавчі школи: історія, типологія, тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 [autoreferat rozprawy doktorskiej], Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса 2016.*
- Граб У., *Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського як цілісний науково-дослідний напрям у польському та українському музикознавстві, „Musica Galiciana”, t. 10, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2007, s. 29–35.*
- Граб У., *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941), Львів 2009.*
- Карась Г., *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття, Івано-Франківськ 2012.*
- Кияновська Л., *Євсей Мандичевський в музичній Україні, „Українська музика”, Київ 2012, nr 1(3), s. 138–147.*

- Кияновська Л., „Жіноче” музикознавство – утопія чи реальність? [w:] *Музична україністика: сучасний вимір*, Вип. 1: *Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства Лю Пархоменко*, red. Н. Костюк., Київ 2005.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до Музичної Академії у Львові*, т. 1–2, Львів 2003.
- Медведик П., *Діячі української музичної культури: матеріали до біо-бібліографічного словника*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. CCXXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 370–455.
- Мельник Л., *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії: на прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія*, Львів 2013.
- Немкович О., *Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін*, Київ, 2006.
- Черчович І., *Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини зламу XIX–XX століть* [w:] *Українські жінки у горнілі модернізації*, red. О. Кісь, Харків 2017, s. 32–51.
- Штундер З., *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, т. 1: 1879–1939, Львів 2005.

FEMINIZATION OF UKRAINIAN MUSICOLOGY AND MUSIC JOURNALISM IN THE AREA OF GALICIA IN THE EARLY 20TH CENTURY

Abstract

The article is dedicated to the feminization of Ukrainian musicology and music journalism in the area of Galicia within the early 20th century. This process is examined in the case of the first female musicians Sofiya Dnistrianska, Stefaniya Turkevych-Lukiyanovych, and Stefaniya Nahirna. They were educated abroad under Austrian, Polish and Czech musical influences where they mainly worked. However, they maintained national and cultural identity as Ukrainians publishing the works devoted to Ukrainian music in periodicals of Galicia. Therefore, their scientific and journalistic achievements positively influenced female musicologists of the second half of the twentieth century. A certain degree of continuity in their research areas in modern musicology was revealed.

Keywords: musicology, music publicity, feminization, Galicia, national and cultural identity