

MUSICA GALICIANA

MUSICA GALICIANA

**Kultura muzyczna Galicji
w kontekście stosunków polsko-ukraińskich**

Tom XVI
Kobiety w kulturze muzycznej Galicji

**pod redakcją naukową
GRZEGORZA OLIWY i KINGI FINK**



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2019**

Recenzowały
prof. dr hab. ALICJA JARZĘBSKA
dr hab. JOANNA SUBEL

Rada Naukowa XVI tomu „Musica Galiciana”

prof. UR dr hab. Mirosław Dymon
prof. UR dr hab. Ewa Nidecka
prof. dr hab. Grzegorz Oliwa
prof. UR dr hab. Olga Popowicz
dr Kinga Fink
dr Marzena Lubowiecka
dr Teresa Mazepa

Opracowanie redakcyjne i korekta
BERNADETA LEKACZ

Redakcja techniczna
EWA KUC

Łamanie
AGNIESZKA SZCZEPAŃSKA-PĄCZEK

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2019

ISBN 978-83-7996-733-9
ISSN 1899-2080

1674

WYDAWNICTWO UNIwersytetu Rzeszowskiego
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 16,50; ark. druk. 15,875; zlec. red. 63/2019

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

Kinga Fink, Grzegorz Oliwa, <i>Od Redakcji</i>	7
Jadwiga Hoff, <i>Przedmowa</i>	9

ŚLAWNE I MNIEJ ZNANE ŚPIEWACZKI, PIANISTKI I AKTORKI

Luba Kijanowska-Kamińska, <i>Emancypacja kobiet w muzyczno-artystycznym środowisku Galicji (na przykładzie Teodozji Papary i Salomei Kruszelnickiej)</i>	17
Ewa Nidecka, <i>Okres lwowski w działalności naukowej i artystycznej Zofii Drexler-Pasławskiej</i> ...	37
Kinga Fink, <i>Pianistki w szkolnictwie muzycznym Lwowa od połowy XIX wieku do 1939 roku</i>	55

DYRYGENTKI I CHÓRMISTRZYNI

Nadia Kukuřuza, <i>Muzyczna i teatralna działalność ukraińskich aktorek w Galicji na przełomie XIX i XX wieku</i>	79
Teresa Mazepa, <i>Lwowskie reminiscencje Andy Kitschman</i>	94
Roman Dzunga, <i>Feminizacja ukraińskiej kultury chóralnej w Galicji Wschodniej od końca XIX wieku do 1939 roku</i>	106

ROLA KOBIEŃ W DZIEDZINIE KOMPOZYCJI ORAZ PUBLICYSTYKI I KRYTYKI MUZYCZNEJ

Violetta Dutczak, <i>Kobiece inspiracje w twórczości Denysa Siczynskiego</i>	119
Oksana Bobeczko, <i>Osobowość artystyczna bandurzystki Olesi Lewadnej w kontekście transformacji tradycji wykonawczej i pedagogicznej w sztuce kobzarskiej</i>	130
Elżbieta Ochwat, <i>Stefania Łobaczewska – muzykolog, krytyk i organizator</i>	142
Hanna Karaś, <i>Feminizacja ukraińskiej muzykologii oraz publicystyki na terenie Galicji w pierwszym trzydziestolecu XX wieku</i>	151
Oksana Frajt, <i>Muzyczno-krytyczne dziedzictwo literatki i publicystki Darii Wikońskiej w dawnej Galicji w okresie międzywojennym</i>	165
Ulana Molczko, <i>Artykuły krytyczno-muzyczne Melanii Nyżankińskiej – doniosłe wydarzenia z przeszłości artystycznej Lwowa w latach 30. XX wieku</i>	176

KOBIETY JAKO PROPAGATORKI I MIŁOŚNICZKI MUZYKI

Walentyna Węgrzyn-Klisowska, <i>Katalog muzykaliów księżnej Teresy Lubomirskiej z Przeworska ze zbiorów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu</i>	197
Oleksandra Nimyłowicz, <i>Działalność artystyczna i społeczna Jewhenii Barwińskiej w kontekście rozwoju ukraińskiej kultury muzycznej na przełomie XIX i XX wieku</i>	211
Sylwia Jakubczyk-Ślęczka, <i>Reguła kol isza a role kobiet w życiu muzycznym Żydów galicyjskich w okresie międzywojennym</i>	222
Iryna Bermes, <i>Rola ukraińskich kobiet w rozwoju kultury ziemi drohobyckiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego</i>	241

OD REDAKCJI

Oddajemy do rąk Czytelników kolejny tom serii wydawniczej „Musica Galiciana” poświęcony zagadnieniom dotyczącym wielokierunkowych działań artystycznych kobiet w sferze muzyki. Kwestia uczestnictwa kobiet w życiu muzycznym Lwowa i innych miast galicyjskich niejednokrotnie była podejmowana przez badaczy dziejów kultury muzycznej¹. Wymaga jednak pogłębionych studiów nad dokonaniem i rolą kobiet w rozwoju życia muzycznego Galicji, szczególnie w kontekście ich ówczesnej sytuacji społecznej. Impulsem do szerszego spojrzenia na problematykę muzycznej aktywności kobiet galicyjskich była XVI Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Musica Galiciana” zorganizowana przez Wydział Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego w 2016 roku. Dyskutowane podczas konferencji zagadnienia pozwoliły w pełniejszym świetle ukazać problem obecności kobiet w przestrzeni kulturowej Galicji oraz z całą pewnością stwierdzić, że udział przedstawicielek płci pięknej w życiu muzycznym austriackiej prowincji nie ograniczał się do roli odbiorców muzyki i inspiratorek kompozycji muzycznych czy też działań wspierających różne inicjatywy i projekty muzycznych instytucji. Kobiety były aktywne jako koncertujące artystki – solistki, kameralistki i dyrygentki – oraz kompozytorki, angażowały się również w pracę pedagogiczną, organizacyjną i społeczną w dziedzinie muzyki, a ich artystyczna działalność przekraczała obowiązujące ówczesnie konwencje obyczajowe. Wzrost aktywności kobiet na nowych polach życia muzycznego miast dawnej Galicji, m.in. w dziedzinie popularyzacji i krytyki muzycznej, nastąpił w latach 20. i 30. XX wieku wraz z postępującym procesem ich emancypacji

¹ Można tu wymienić m.in. opracowania ukazujące się w serii „Musica Galiciana” [dalej: MG]: H. Кашкадамова, В. Бобицька, *Українська піаністка Любка Колесса в рецензіях польської преси*, MG, t. 3, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 303–314; T. Przybylski, *Księżna Marcelina Czartoryska – animatorka życia koncertowego Krakowa w II poł. XIX wieku*, MG, t. 5, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 145–153; J. Skarbowski, *Helena Ottawowa – pianistka lwowska*, MG, t. 5, s. 303–305; P. Markuszewski, *Działalność Stefanii Łobaczewskiej we Lwowie*, MG, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 154–159; M. Komorowska, *Marcella Sembrich-Kochańska – życie, nauka, wakacje, koncerty i występy gościnne w Galicji i Lwowie w latach 1858–1909*, MG, t. 11, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 11–26; K. Fink, *Leonia Wildowa – lwowska pianistka, wielbicielka muzyki Chopina*, MG, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 136–150; I. Komarewycz, *Z tajemnic warsztatu śpiewaczki operowej (Salomea Kruszelnicka o przygotowaniu partii operowych)*, MG, t. 14, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 191–197; U. Mołczko, *Pianistka Marta Krawciw-Barabasz w ocenie lwowskich krytyków muzycznych*, MG, t. 14, s. 334–342; E. Nidecka, *Artystyczna działalność Heleny Ottawowej (1874–1948)*, MG, t. 14, s. 229–239.

i uzyskaniem przez nie szerszego dostępu do wykształcenia muzycznego. Stąd też zakres naukowych rozważań zamieszczonych w prezentowanym tomie obejmuje Galicję nie tylko w określonej wyraźnie przestrzeni historycznej (1772–1918), ale także w latach międzywojennych, tj. w okresie radykalnych zmian w położeniu społecznym kobiet.

Na niniejszą publikację złożyły się teksty autorów reprezentujących ośrodki akademickie w Polsce (Rzeszów, Kraków, Warszawa) i na Ukrainie (Lwów, Iwano-Frankiwnsk, Drohobycz). Omawiane są zagadnienia dotyczące przemian w zakresie emancypacji kobiet wywodzących się z różnych nacji i kręgów społecznych, ponadto przybliżone zostały wybrane kobiece sylwetki naukowe i artystyczne. Uwypuklono także inspiratorską rolę kobiet w działaniach twórczych kompozytorów oraz wskazano na kolekcjonerskie zainteresowania przedstawicielki płci pięknej w dziedzinie muzyki. Wiodące problemy przedstawiono w szesnastu artykułach ujętych w cztery rozdziały odzwierciedlające różne obszary działalności kobiet: *Sławne i mniej znane śpiewaczki, pianistki i aktorki, Dyrygentki i chórmistrzyni, Rola kobiet w dziedzinie kompozycji oraz publicystyki i krytyki muzycznej, Kobiety jako propagatorki i miłośniczki muzyki*. Tom otwiera *Przedmowa* Jadwigi Hoff na temat sytuacji społecznej i obyczajowej kobiet w XIX i na początku XX wieku oraz badań nad ich historią.

Kinga Fink
Grzegorz Oliwa

Jadwiga Hoff

Uniwersytet Rzeszowski

PRZEDMOWA

W końcowym fragmencie dramatu *Dom lalki* Henryka Ibsena, powstałego w 1879 roku¹, ale wystawionego po raz pierwszy dopiero pod koniec roku 1889, przedstawiona jest dramatyczna rozmowa między małżonkami – Helmarem i Norą. Helmar zadaje Norze, która postanowiła opuścić dom, męża i dzieci, pytanie: „Jakie są obowiązki kobiety wobec męża i dzieci, jeśli nie najświętsze?”. Usłyszawszy odpowiedź: „Mam inne, nie mniej święte [...] Obowiązki wobec samej siebie”, zawołał: „Jesteś przede wszystkim żoną i matką”. W konsternację wprawiły go dalsze słowa żony: „Już w to nie wierzę. Jestem przede wszystkim człowiekiem – takim samym jak ty... lub co najmniej chcę spróbować nim zostać. Nie mogę już zadowalać się ani tym, co mówi większość ludzi, ani tym, o czym się pisze w książkach. Muszę sama przemyśleć te sprawy, zorientować się w samej sobie”².

Pojawia się w tym miejscu wielkie pytanie – czy w przeszłości kobieta miała szansę, żeby być po prostu człowiekiem. Obowiązujący powszechnie wzorzec obyczajowy³ z góry ustawał kobietę w sytuacji podporządkowanej, co skutkowało ograniczonym uczestnictwem w życiu społecznym. Wszystkie sprawy „ważne”, jak polityka, gospodarka, cały świat zewnętrzny, należały do mężczyzn, którzy dla kobiet zarezerwowali znacznie skromniejszy obszar rzeczywistości: wyłącznie ognisko domowe i życie rodzinne. Ale aby wejść do tego zarezerwowanego dla niej obszaru, kobieta musiała zdobyć męża, w przeciwnym razie nawet

¹ Tadeusz Boy-Żeleński uważał *Norę* za jeden z tych dramatów, które odegrały dużą rolę w procesie emancypacji kobiet. Recenzując wystawioną w 1935 roku w warszawskim Teatrze Kameralnym sztukę Ibsena w reżyserii Karola Adwentowicza, pisał: „Nora rozbiła szczęśliwie z pewnością więcej małżeństw, niż Werter spowodował samobójstw. Była wielkim manifestem praw kobiety, kobiety-człowieka”. T. Boy-Żeleński, *Ibsen „Nora”* [w:] *Pisma*, t. 26, Warszawa 1969, s. 55.

² H. Ibsen, *Dom lalki (Nora). Dramat w trzech aktach*, tłum. J. Frühling, Gdańsk 2002, s. 122–123.

³ Propagowany przez ówczesne kodeksy obyczajowe, przeznaczony był głównie dla kobiet z klas średnich, ale był on zbieżny, mimo oczywistych różnic wynikających z położenia społecznego, z tym, jaki obowiązywał w sferach ziemiańsko-szlacheckich, a także na niższych szczeblach drabiny społecznej.

to ograniczone uczestnictwo stawało się dla niej niedostępne i skazywało ją to na egzystencję na zupełnym marginesie społecznym.

Kobieta aż do XIX wieku nie była traktowana jako istota autonomiczna, a jedynie jako uzupełnienie mężczyzn. Z tej racji nie mogła czuć się im równą. Autorzy różnego rodzaju poradników z pierwszej połowy XIX wieku przypominali, że kobieta zawsze winna pamiętać, iż jest „istotą niższą od mężczyzny”⁴ i będącą „podług dzisiejszego u nas urzędzenia świata w stanie podległym”⁵. Było to oczywiście także dla tych autorów i autorek, którzy uchodzili za światłych i postępowych, jak chociażby Klementyna z Tańskich Hoffmanowa⁶ czy autorka poradników pedagogicznych Eleonora Ziemięcka ostro krytykująca pojawiające się coraz częściej hasła emancypacyjne⁷. Tym bardziej nie dziwi głos Kościoła, który m.in. ustami biskupa Ludwika Łętowskiego grzmiał, że jakkolwiek myśl o usamowolnieniu kobiety powinna być traktowana jako obelga. Obdarzenie kobiety wolnością równałoby się pchnięciu jej do upadku; sama natura tak urządziła, że powinna ona „przechodzić spod jarzma matki [...] pod jarzmo męża, nie mogąc być na moment bez posłuszeństwa”⁸. Takie poglądy, uchodzące wówczas za coś naturalnego, akceptowane zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety, wpływały w zasadniczy sposób na edukację dziewcząt; jej głównym celem było przygotować je do roli żony i matki oraz uzmysłwić im, że nie rodzina winna służyć ich szczęściu, lecz one szczęściu rodziny, rozumianym zresztą dość osobliwie. W wydanym w 1817 roku poradniku dla małżonków jego autor Ignacy Czerwiński wymienia zestaw jedenastu „istotnych” cnót, które winny cechować żonę (wzmianek o cnotach, które winny cechować męża, czytelnik w tym poradniku raczej nie znajdzie), z tego tylko trzy dotyczą stosunku do dzieci, do gospodarstwa domowego i do religii, pozostałe mają na uwadze szczęście, a przynajmniej dobre samopoczucie męża⁹. Taki zestaw cnót, z drobnymi tylko modyfikacjami, przetrwał aż do początków XX wieku. W dalszym ciągu światem kobiety pozostawał dom i rodzina, jakkolwiek już w drugiej połowie XIX wieku uznano, że kobieta ma prawo, w ograniczonym co prawda zakresie, do nauki. Związane to

⁴ Por. P.E. Leśniewski, *Wychowanie XIX wieku, czyli przepisy przystojności i dobrego tonu w pożyciu towarzyskim*, Warszawa 1843, s. 123.

⁵ J.H. Campe, *Ojcowska rada dla mojej córki*, Warszawa 1848, s. 21.

⁶ Hoffmanowa napominała kobiety, aby nie zapominały, iż ich przeznaczeniem jest „być drugą w społeczeństwie; raczej pomagać niż działać; więcej znaczyć przez drugich, aniżeli przez siebie; pełnić chętniej wolę cudzą niż własną, żyć mocniej w drugich niż w sobie”. K. Hoffmanowa, *O moralności dla kobiet*, Warszawa 1843, s. 26.

⁷ Ziemięcka uważała, iż żądanie równouprawnienia, poglądy, że „obie płcie jednym powinny podlegać prawom, jednakowa sprawiedliwość ma być dla obojga”, to „paradoks natchniony szlachetnym uniesieniem, lecz szkodliwy w skutkach”. E. Ziemięcka, *Myśli o wychowaniu kobiet*, Warszawa 1843, s. 31.

⁸ [L. Łętowski], *Nauka poznawania ludzi z uwagi na dobro towarzystwa*, Warszawa 1847, s. 191–192.

⁹ I. Lubicz-Czerwiński, *Sposób szczęśliwego pożycia między mężem i żoną, czyli cnoty istotne, które ich do tego celu doprowadzić powinny*, Przemyśl 1817, s. 23–28, 65–68.

było z pojawiającymi się coraz częściej głosami poparcia dla ruchów emancypacyjnych. Nie były to jednak głosy bezkrytycznie aprobujące wyzwolenie kobiet. Helena z Russockich Wilczyńska pod koniec lat 70. XIX wieku, przyznając, że „w świecie”, m.in. w Anglii, kobiety mają „nadzwyczaj wiele wolności”, w dziedzinie wiedzy nie ustępują mężczyznom, o czym świadczą liczne kobiece doktoraty, i w tym – według niej – kobiety polskie powinny je naśladować, ale „trucizny moralnej, jaką jest dążenie do niedorzecznej emancypacji”, winny unikać ile możliwości¹⁰. Mężczyźni piszący na temat stosunków społecznych o takich fanaberiach, jak więcej wolności czy doktoraty, w ogóle nie wspominali, a o emancypacji kobiet mieli jak najgorsze zdanie¹¹. Tylko pojedynczy stwierdzali, że „minęły czasy, kiedy dom był jedyną sferą działalności kobiety, a kobieca praca produkcyjna należała do rzeczy wyjątkowych”¹².

Emancypacja kobiet rozpoczęła się w XIX wieku wraz z rozwojem stosunków kapitalistycznych. Aby mogła się rozwijać gospodarka rynkowa, potrzebna była tania siła robocza, zaczęto więc wręcz zachęcać kobiety do podejmowania pracy, która siłą rzeczy odbywała się poza domem. Spowodowało to zburzenie tradycyjnych stosunków rodzinnych i doprowadziło do głębokich zmian w życiu społecznym. Na ziemiach polskich procesy te pogłębiły kolejne powstania narodowe, zwłaszcza powstanie styczniowe. Po ich upadku mężczyźni szli na Sybir albo udawali się na emigrację, kobiety więc z konieczności przejmowały ich obowiązki, stając się jedynymi żywicielkami rodzin. Poza tym uwolnienie chłopów z pańszczyzny, deklasacja i zubożenie szlachty spowodowały, że na rynku pracy pojawiły się wielkie rzesze kobiet szukających jakiegokolwiek zarobku. Rozszerzeniu uległa przy tym gama wykonywanych przez nie zawodów. Do tej pory kobietom proponowano tylko trzy zawody: mogły być wyrobnicami, sługami lub nauczycielkami, przy czym dla kobiet mających niejakie wykształcenie pozostawał jedynie zawód nauczycielki. Pod koniec lat 80. XIX wieku przed kobietami stanęły otworem zawody rękodzielnicze (gorseciarstwo, hafciarstwo, koronkarstwo, krawiectwo, tkactwo domowe, kwaciarstwo itp.), zawody związane z szeroko rozumianą opieką (pielęgnacja i wychowanie dzieci, opieka nad chorymi, dama do towarzystwa etc.) czy z buchalterią (tu wymagane było jednak ukończenie nauki w „szkole rzemiosł”); kobieta mogła też zostać telegrafistką, telefonistką, literatką, malarką, a nawet – po ukończeniu zakładu naukowego, w którym mogła się nauczyć „całego zakresu gospodarstwa wiejskiego” – gospodynią w większym majątku¹³. Mimo tych

¹⁰ H. z Russockich Wilczyńska, *Dobry ton. Przewodnik towarzyski i salonowy*, Lwów [1878], s. 150–156.

¹¹ Por. *Zwyczaje towarzyskie (Le savoir-vivre) w ważniejszych okolicznościach życia przyjęte*, Kraków 1883; także M. Rościszewski, *Księga obyczajów towarzyskich...*, Lwów–Złoczów [1905], s. 20–22.

¹² *Jak sobie radzić? Skarbiec dla rodzin w mieście i na wsi*, t. 2, Warszawa 1888, s. 214.

¹³ Por. A. z Jełowickich Dzieduszycka, *Gawędy matki*, Lwów 1872, s. 106; *eadem*, *Listy nauczycielki poświęcone nauczycielkom ludowym i uczennicom seminariów nauczycielskich żeńskich*, Kraków 1883, s. 10.

zmian kobieta w dalszym ciągu nie była traktowana jako istota równa mężczyźnie. Znamienne są słowa jednej z pierwszych studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego Jadwigi z Sikorskich Klemensiewiczowej. We wstępie do swoich wspomnień tłumaczyła ona czytelnikom, dlaczego zaczęła je pisać: „będą to obserwacje, przeżycia i wrażenia kobiece – a w młodości mojej [mowa o latach 80. i 90. XIX wieku] kobieta nie była uważana za «prawdziwego» człowieka... O tym nie wiedzą przezważnie lub nie pamiętają obecne¹⁴ pełnoprawne kobiety, więc może zajmie je historia tych, które walczyły o ich prawa do swobody, nauki, wyboru zawodu i innych uprawnień, które dziś są ich chlebem powszednim”¹⁵.

W artykule opublikowanym w 2001 roku Françoise Thébaud podzieliła się z czytelnikami refleksją na temat badań nad historią kobiet we Francji i innych krajach zachodnich, stwierdzając, iż „tworzenie historii kobiet wydaje się dziś czymś oczywistym, to znaczy zarazem możliwym i słusznym”¹⁶. Ale nie zawsze tak było, o czym świadczy chociażby przypomniany przez nią tytuł wygłoszonego jesienią 1973 roku na Uniwersytecie Paris VII wykładu o historii kobiet: „Czy kobiety mają w ogóle historię?”. 10 lat później w dalszym ciągu pytano, czy „une historie des femmes est-elle possible?”¹⁷. Historycy potrzebowali dużo czasu, żeby zrozumieć, że historia kobiet jest jak najbardziej możliwa, słuszna i ważna, bowiem – jak mówił w jednym z wywiadów niezjący już znany francuski mediewista Georges Duby – całe „dzieje ludzkości są zakotwiczone w opozycji: kobieta–mężczyzna, publiczne–prywatne”¹⁸. Sam Duby przyznał, że potrzebował aż 50 lat, aby wreszcie zauważyć, iż w swojej pracy zawodowej zajmował się w gruncie rzeczy tylko połową społeczeństwa. Usprawiedliwiał się przy tym w imieniu historyków, że jeśli więc

tak długo ociągaliśmy się z napisaniem historii kobiet, to dlatego, że była ona bardzo trudna do wyluskania. Aby to osiągnąć, potrzebny był ten wspaniały rozwój badań historycznych¹⁹, jaki nastąpił w ciągu ostatniego półwiecza²⁰.

Dodał przy tym, że do badania historii kobiet popchnęła go m.in. „niesłychanie ważna i decydująca mutacja, jaką jest na Zachodzie gruntowna zmiana sto-

¹⁴ Klemensiewiczowa pisała swoje wspomnienia w latach 1946–1948.

¹⁵ J. z Sikorskich Klemensiewiczowa, *Przebojem ku wiedzy. Wspomnienia jednej z pierwszych studentek krakowskich w XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 5.

¹⁶ F. Thébaud, *Tworzenie historii kobiet we Francji. Rys historyczny, spory metodologiczne, relacje z instytucjami naukowymi i politycznymi*, „Kwartalnik Historyczny” 2001, R. 108, nr 3, s. 81.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Prawda historyka, prawdy historii*, „Forum” 1992, nr 9 (1 III).

¹⁹ Chodzi o pojawienie się *nouvelle histoire*, czyli tzw. szkoły Annales, przywiązującej szczególną wagę do zwyczajów, życia codziennego, społeczeństwa w miejsce wielkich wydarzeń i władców. Ta nowa historia rozbudziła ciekawość historyków i zmieniła metody ich pracy.

²⁰ *Prawda historyka...* Dla przypomnienia – wywiad przeprowadzony został na początku lat 90. XX wieku.

sunków między kobietą a mężczyzną”. To jest – stwierdził – zupełnie nowa rzecz w historii ludzkości²¹.

Badania w zakresie historii kobiet mogą się obecnie poszczycić olbrzymim dorobkiem wpisanym na trwałe do światowej historiografii. W Stanach Zjednoczonych i w krajach zachodnioeuropejskich rozpoczęto je na początku lat 70. XX wieku. W Polsce zainteresowanie dziejami kobiet pojawiło się już w okresie międzywojennym, kontynuowano je po II wojnie światowej, zwłaszcza po 1956 roku, ale traktowano je w sposób tradycyjny i jednostronny²². Przełom przyniosły lata 90. ubiegłego wieku. Powstały w 1989 roku Zespół Badań Społecznych Dziejów Kobiet w Polsce, kierowany przez Annę Żarnowską przy współudziale Andrzeja Szwarca, podjął próbę weryfikacji i uzupełnienia niepełnego, jednostronnego obrazu przeobrażeń społeczeństwa polskiego w XIX i pierwszej połowie XX wieku poprzez uwzględnienie w nim nieobecnych dotąd kobiet. W latach 1989–2009 Zespół zorganizował serię konferencji naukowych, efektem których były publikacje kolejnych tomów studiów poświęconych obecności kobiet w różnych dziedzinach życia społecznego, ze szczególnym uwzględnieniem ich roli kulturotwórczej²³. Niestety, w badaniach tych kobieta galicyjska jest w zasadzie

²¹ *Ibidem*. Także: *Historia to pamięć*, „Forum” 1993, nr 15 (11 IV).

²² Zob. A. Żarnowska, *Studia nad dziejami kobiet w dzisiejszej historiografii polskiej*, „Kwartalnik Historyczny” 2001, R. 108, nr 3, s. 99–103.

²³ Pod redakcją A. Żarnowskiej i A. Szwarca ukazało się dziewięć tomów: 1. *Kobieta i społeczeństwo na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 1990 (wyd. I), Warszawa 1995 (wyd. II); 2. *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, cz. 1–2, Warszawa 1992 (wyd. I), Warszawa 1995 (wyd. II); 3. *Kobieta i świat polityki*, cz. 1: *Polska na tle porównawczym w XIX i początkach XX wieku*, Warszawa 1994, cz. 2: *W niepodległej Polsce 1918–1939*, Warszawa 1996 (pod red. A. Żarnowskiej, A. Szwarca i A. Chojnowskiego); 4. *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, Warszawa 1996; 5. *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1997; 6. *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, Warszawa 2000; 7. *Kobieta i kultura czasu wolnego*, Warszawa 2001; 8. *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, Warszawa 2004; 9. *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, Warszawa 2006. Dwa tomy pod tytułem *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki...* ukazały się już po śmierci prof. A. Żarnowskiej, pod redakcją A. Janiak-Jasińskiej, K. Sierakowskiej i A. Szwarca: 1. *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, Warszawa 2008; 2. *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, Warszawa 2009. Poza serią opublikowany został tom studiów poświęcony społeczno-kulturowej sytuacji kobiet w Polsce międzywojennej pt. *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*. Zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2000. Poza wspomnianymi wyżej publikacjami z inicjatywy Komisji Historii Kobiet przy Komitecie Nauk Historycznych PAN ukazało się osiem tomów obejmujących referaty wygłoszone na organizowanych przez Komisję we współpracy z kolejnymi uniwersytetami konferencjach: 1. *Kobiety i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet w Polsce*, red. J. Hoff, Rzeszów 2006; 2. *Aktywność kobiet w organizacjach zawodowych i gospodarczych w XIX i XX wieku*, red. K.A. Makowski,

nieobecna; pojawiło się dotychczas, nie licząc drobnych opracowań o charakterze przyczynkarskim, zaledwie kilka publikacji książkowych poświęconych życiu i działalności kobiet w Galicji²⁴. Jest szansa na zmianę dzięki historykom z Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2014 roku zorganizowali oni konferencję poświęconą kobiecie w Galicji²⁵, a w 2016 roku wydali pracę zbiorową pod tytułem *Kobieta w Galicji*. Wprawdzie znalazły się w niej również artykuły-portrety kobiet zaangażowanych w działalność kulturalno-artystyczną²⁶, ale konieczne i pilne wydaje się pogłębienie badań nad kulturotwórczą rolą kobiet w Galicji w kontekście ich ówczesnej sytuacji społecznej. Prezentowany tom, poświęcony udziałowi kobiet w szeroko rozumianym życiu muzycznym Galicji, jest dobrym krokiem w tym kierunku.

Poznań 2007; 3. *Kobieta i media. Szkice z dziejów emancypacji kobiet*, red. P. Perkowski, T. Stegner, Gdańsk 2009; 4. *Pamięć historyczna kobiet*, red. M. Przeniosło, K. Sierakowska, Kielce 2009; 5. *Kobiety i procesy migracyjne*, red. A. Chlebowska, K. Sierakowska, Warszawa 2010; 6. *Kobieta w gospodarstwie domowym. Ziemie polskie na tle porównawczym*, red. K. Sierakowska, G. Wyder, Zielona Góra 2012; 7. *Aktywność publiczna kobiet na ziemiach polskich. Wybrane zagadnienia*, red. T. Pudłocki, K. Sierakowska, Warszawa 2013. Tytuły te nie wyczerpują oczywiście listy publikacji z zakresu historii kobiet, jakie ukazały i ukazują się w różnych ośrodkach naukowych.

²⁴ Autorem jednej z nich jest Szczepan Kozak, który w 2013 roku opublikował monografię noszącą tytuł *Kobieta na prowincji galicyjskiej w świetle akt notarialnych 1871–1914. Studium historyczno-źródłoznawcze* (Rzeszów 2013).

²⁵ S. Kozak, *Międzynarodowa konferencja naukowa „Kobieta w Galicji. Przestrzeń prywatna – przestrzeń publiczna”*. Rzeszów–Czudec 16–17 maja 2014, „Galicja. Studia i Materiały” 2015, t. 1, s. 491–492.

²⁶ Zob. *Kobieta w Galicji. Nowoczesność i tradycja*, red. J. Kamińska-Kwak, S. Kozak, D. Opałiński, Rzeszów 2016.

**SŁAWNE I MNIEJ ZNANE ŚPIEWACZKI,
PIANISTKI I AKTORKI**

Luba Kijanowska-Kamińska

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M.W. Łysenki

EMANCYPACJA KOBIET W MUZYCZNO-ARTYSTYCZNYM ŚRODOWISKU GALICJI (NA PRZYKŁADZIE TEODOZJI PAPARY I SALOMEI KRUSZELNICKIEJ)

Zjawisko emancypacji kobiet w Galicji w okresie od XIX do początku XX wieku nie zostało jeszcze należycie zbadane i ocenione, więc w związku z tym w obecnej sytuacji społeczno-kulturowej często traktujemy pozycję „płci pięknej” w przeszłości, zwłaszcza w strefie literacko-artystycznej, bez należytego uwzględnienia kontekstu społeczno-historycznego lub w ogóle pomijając ich sytuację życiową i skupiając się wyłącznie na ich dorobku, lub odwrotnie, z niejakim pobłażaniem odnosząc się do „kobiecej twórczości” jako mniej wartościowej pod względem intelektualnym i odkrywczym. I jedno, i drugie podejście wydaje się wysoce niesłuszne, więc w niniejszym artykule pozwolę sobie przedstawić dwa istotnie kontrastujące między sobą obrazy galicyjskich „emancypantek” różnych pokoleń, narodowości i poziomu przygotowania muzycznego.

Jako pierwszą chciałabym przedstawić Polkę Teodozję Paporę (1797–1873), która zajmowała się muzyką, literaturą, historią, filozofią, tj. reprezentuje obraz postępowej kobiety połowy XIX wieku wywodzącej się ze środowiska szlachty małomiasteczkowej.

Następny przykład to obraz emancypowanej artystki profesjonalnej, ukraińskiej śpiewaczki Salomei Kruszelnickiej (herbu Sas, 1872–1952), uczennicy sławnego profesora śpiewu Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, Walerego Wysockiego. Zaszła się zarówno dla kultury ojczystej, jak i dla kultury polskiej, tworząc na scenie Opery Warszawskiej szereg świetnych postaci oper moniuszkowskich: Halkę, Hannę (*Straszny dwór*), Hrabinię, oraz innych kompozytorów polskich. Z punktu widzenia wyemancypowanych artystek przełomu XIX i XX wieku Salomea Kruszelnicka reprezentuje swoisty „idealny model” kobiety, która jest świadoma swoich możliwości, ma poczucie godności i uparczywie szukając swego miejsca w świecie, potrafi je zdobyć.

Przed wszystkim warto krótko przedstawić kontekst społeczno-historyczny emancypacji jako ogólnej tendencji cywilizacji europejskiej XIX i XX

wieku, jak też predyspozycje historyczne i jego szczególną wersję w społeczeństwie galicyjskim.

Początek walki o prawa kobiet wiąże się zasadniczo z wielką rewolucją francuską 1789 roku i już w następnym stuleciu – z ruchem o prawa kobiet w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Wiadomo, że ich głównym celem było zapewnienie równych praw z mężczyznami we wszystkich dziedzinach życia publicznego, a szerzej – zmiana sposobu życia, która zapewniłaby im swobodę w wyborze profesji i niezależność od mężczyzn w podejmowaniu decyzji osobistych. Niestety zbyt rzadko jednak zwraca się uwagę na specyfikę procesów emancypacji w różnych krajach, choć często jest to kluczowa koncepcja kształtowania się pozycji kobiety w tym lub innym środowisku.

Emancypacja w Galicji jako szczególna pozycja kobiet w społeczeństwie ma jednak dość dawne korzenie i dotyczy zarówno Polek, jak i Ukrainek. Tutaj w wyniku szeregu okoliczności zapanowały nieco swobodniejsze, bardziej sprzyjające warunki kulturowego rozwoju kobiet, a i zabór austriacki nie był tak bezwzględnie ostry wobec edukacji płci pięknej, jak zabór pruski czy rosyjski. Historia kraju zachowała pamięć o czynnym udziale kobiet w wydarzeniach społecznych, kulturowych, w tym również muzycznych. Już na przełomie XVIII i XIX wieku, a zwłaszcza w dziesięcioleciach poprzedzających Wiosnę Ludów, intensywnie organizowano koncerty, w których uczestniczyli przede wszystkim arystokraci, a repertuar dowodzi, iż mieli dość wysokie aspiracje artystyczne. Jako przykład takiego wystąpienia publicznego z czynnym udziałem wielu „pań muzykujących” arystokratycznego pochodzenia na wzmiankę zasługuje koncert z 1838 roku opisany w czasopiśmie niemieckim „Mnemosyne”:

Wieczór „Przyjaciół muzyki” odbył się 26 kwietnia. Program obejmował uwerturę *Leonora* [bez wskazania numeru – przyp. L.K.K.] L. van Beethovena, uwerturę do opery *Olimpia* H. Spontiniego oraz *Grand pot-pourri* C. Czernego w transkrypcji na cztery fortepiany w wykonaniu hrabiny Emilii Baworowskiej, urodzonej Lewickiej – hrabiny Melanii Lewickiej, Pani von Kownackiej, urodzonej hrabiny Chołoniewskiej oraz Alfreda von Chanowicz. Arię z opery J. Meyerbeera *Robert Diabeł* odśpiewała Josephina von Boznańska, zaś Duet z opery *Montecchi i Capuletti* V. Belliniego wysłuchano w wykonaniu Heleny von Turkul, urodzonej hrabiny von Polityło i Adeli Schiller von Schillendorf, o czym z dumą donoszono w recenzji pt. *Theater und geselliges Leben (Teatr a życie towarzyskie)*, która ukazała się już 2 dni po koncercie¹.

Recenzja ta dobitnie potwierdza, iż kobiety w życiu muzycznym Lwowa odgrywały bardzo ważną rolę. Chociaż była to najczęściej działalność charytatywna, amatorska, niepretendująca do jakichkolwiek poważnych osiągnięć, to stała się tym fundamentem, na którym powoli wzrastała nowa generacja postępowych kobiet przygotowujących grunt dla rozwoju wybitnych, konkurujących z mężczyznami działaczek politycznych, naukowców i artystek.

¹ „Mnemosyne” 1838, nr 33 (28 IV).

W polskim arystokratycznym środowisku – jeszcze w czasie rozbiorów – taką osobą była kasztelanowa Katarzyna Kossakowska, której zachowanie cechowało się niezależnością wypowiedzianych zdań, jakie emancypantki wywalczą tylko o stułecie później.

Pani kasztelanowa nie darowała nikomu, ani królowi, ani dostojnikom Kościoła, ani przyjaciołom swym i krewnym. Nie bała się nawet obcych głów ukoronowanych, prawiała śmiało słowa cesarzowej Marji Teresie i Józefowi II, zartowała dotkliwie z gubernatorów galicyjskich, przycinała złośliwie Pergenowi, Hadikowi, Auerspergowi, nie mówiąc już o niższych urzędnikach niemieckich, którym dokuczala dowcipem swym w najdotkliwszy i najbezwzględniejszy sposób².

Ale i inne panie ze środowiska szlacheckiego nie ustępowały pod względem dobrego wykształcenia, wysokiego poziomu inteligencji i zdolności literacko-artystycznych:

Z wybitniejszych i znanych nazwisk trzeba wskazać jeszcze panią Szeptycką, kasztelanową przemyską, którą zwano Sevigne galicyjską, z racji jej wykształcenia. Oraz panią Lubomirską, o której mówiono, że jej umysł wzbudził podziw samego Marmontela. Pani wojewodzina Jabłonowska toczyła dysputy teologiczne po łacinie, natomiast pani kasztelanowa Kuropatnicka zwana była drugą Drużbacką [słynna poetka doby baroku – przyp. L.K.K.]³.

Jednak na ogół, jak świadczą współczesne badania, sytuacja kobiety w Polsce prawie do końca XIX wieku stwarzała niewiele możliwości dla jej intelektualnego i twórczego rozwoju. Jeżeli nawet podejmowała się jakiegokolwiek działalności artystycznej, naukowej lub twórczej, najczęściej czyniła to wbrew okolicznościom i przekonaniom o misji kobiety.

Nikt nie dostrzegał potrzeby zwrócenia większej uwagi na problemy i aspiracje ówczesnych kobiet, czyniąc z nich swego rodzaju marionetki w rękach mężów, poruszających się w rytm wygrywanej przez nich muzyki. Gdyż to mąż, jako reżyser w tym teatrze, opracowywał kompletny scenariusz, przydzielając swojej żonie jedynie określoną rolę do odegrania, zazwyczaj drugoplanową, tak by nie przesłaniać blasku własnej osoby⁴.

Tym nie mniej Polki, jak i Ukrainki, i to należące do różnych warstw społecznych, nie tylko arystokratki, namiętnie pasjonowały się działalnością polityczną, literaturą, sztuką, w tym również muzyczną, na co mamy setki przykładów.

Właśnie na tle rozwoju amatorskich działań kobiet wyłaniają się niektóre bardziej wyraźne postacie wykształconych wszechstronnie kobiet, które próbują swoich sił również w kompozycji. W dobie romantycznej dotrzymują kroku nowszemu prądowi estetycznym, a równocześnie reprezentują ten krąg postępowego

² W. Łoziński, *Salon i kobieta. Z estetyki i dziejów życia towarzyskiego*, Lwów 1921, s. 128.

³ R. Niezgodna, *Życie towarzyskie we Lwowie pod koniec XVIII wieku. Sytuacja polityczna i społeczna we Lwowie*, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Kultura_enter_7/2009 [25.10.2017].

⁴ J. Syguła, *Pozycja i rola kobiety w rodzinie na ziemiach polskich w XIX stuleciu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Prace Historyczne 2009, z. 136, s. 73.

społeczeństwa, w którym pojawiały się nowe śmielsze idee i co najważniejsze – umacniała się w okresie zaborów własna świadomość narodowa⁵.

Działalność tych postępowych kobiet odbierana była ówczasem w całkiem odmienny sposób: czasem była bardziej doceniana, czasem wykpiwana, lecz przeważnie przynajmniej zwracała na siebie uwagę. Z upływem czasu poszła w niepamięć, przesłonięta blaskiem wybitnych artystek, pisarek i poetek, które już nie pozostawiały wątpliwości co do zdolności kobiet, aby wznieść się na wyżyny duchowe i intelektualne. Również spuścizna tych poprzedniczek, działających przed „wielkimi i sławnymi”, przeznaczona przede wszystkim dla „użycia tutaj i teraz”, nie pretendowała do uzyskania znaczenia uniwersalnego, do rangi posłannictwa dla potomnych. Nie znaczy to jednak, że spuścizna ta ma pójść całkowicie w niepamięć. Jako fakt historyczny powinna zaistnieć w badaniach kulturoznawczych i socjologicznych dążących do nakreślenia zasad życia społeczno-kulturowego i rekonstrukcji całej atmosfery duchowej panującej w tym lub innym środowisku i pomóc w ustaleniu roli kobiety postępowej w owych czasach.

Teodozja Pappara pochodziła z polskiej szlachty galicyjskiej. Urodziła się w rodzinnym gnieździe w pobliżu Lwowa. W tym mieście również spędziła całe swoje życie. Przeszła długą drogę życiową – przyszła na świat w 1797 roku, zmarła w 1873 roku. Wbrew ogólnym przekonaniom moralno-społecznym nie ograniczała się już tylko do obowiązków domowych, natomiast okazywała zainteresowanie różnymi zajęciami, zaczynając od muzyki i komponowania, literatury pięknej, kończąc na rozważaniach na temat psychologii, filozofii tudzież badaniu historii rodu Papparów. Jej spuścizna, aczkolwiek ze współczesnego punktu widzenia naiwna, górnolotna i egzaltowana, oddaje sposób ujęcia rzeczywistości, nastroje i upodobania panujące wówczas w środowisku postępowych kobiet polskich.

O jej życiu i twórczości wiadomo bardzo niewiele. Maja Trochimczyk, autorka obszernego opracowania o polskich kobietach-kompozytorkach pt. *Od Pani Szymanowskiej do Pana Poldowskiego*⁶, podając krótkie wiadomości o Teodozji Papparze wśród listy 50 polskich kompozytorek, wylicza jej 40 utworów na fortepian, z tańcami salonowymi, fantazjami i marszem żałobnym włącznie⁷. Zauważa, że sama komentowała w formie poezji lub prozy swoje utwory muzyczne, a jako

⁵ Wcale nieprzypadkowo jedną z pierwszych uczelni Lwowa, w której nauka prowadzona była w języku polskim – na długo przed autonomią 1867, bo w 1860 r.! – było Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Karola Mikulego. Jeżeli spojrzymy na listę jego uczniów, na której uczennice płci żeńskiej zajmują prawie połowę, to rola postępowych „muzykujących pań lwowskich” w procesach narodowościowych staje się zrozumiała.

⁶ Poldowski – pseudonim córki Henryka Wieniawskiego Ireny, również zajmującej się kompozycją.

⁷ M. Trochimczyk, *From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers* [w:] *A Romantic Century in Polish Music*. Studies edited by M. Trochimczyk, Los Angeles 2009, s. 1–47.

ciekawostkę dodaje, że skonstruowała ona klawiaturę dla „ćwiczeń bezdźwięcznych”⁸. Datę jej śmierci znalazłam w innym źródle encyklopedycznym⁹. Jedyna obszerniejsza publikacja o Teodozji Paparze pojawiła się w 1937 roku w czasopiśmie „Tęcza”, autorstwa Stanisława Wasylewskiego¹⁰, który łączy Paparę z inną muzykującą panią, Józefiną Kurczyńską, o której istotnie nie zachowała się już żadna inna wzmianka.

Mając do dyspozycji tak skromne źródła, nie miałam żadnej możliwości skorzystania z jakiegoś wcześniejszego opracowania opartego na wiarygodnych źródłach. Pozostała mi więc tylko jedna jedyna droga: analiza dostępnych materiałów oraz wspomnień własnych lwowskiej „muzykującej pani” Teodozji Papary. W Oddziale Sztuki Lwowskiej Naukowej Biblioteki im. Wasyla Stefanyka Narodowej Akademii Nauk Ukrainy zachowała się osobna teczka z jej literackimi, muzycznymi, historycznymi drukami i rękopisami stanowiącymi materiał dla badań przedstawionych w niniejszym opracowaniu. Więc na wstępie podaję dane bibliograficzne jako źródła opisu każdego dalej przytoczonego cytatu ze spuścizny Papary: Lwowska Narodowa Biblioteka Naukowa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Oddział Sztuki, numery inwentarzowe 27404–27408 (muzyka).

Nie potrafię wytłumaczyć również, dlaczego w jej archiwum prywatnym, tj. we wspomnianej teczce, znalazły się dokumenty, materiały i utwory datowane tylko latami 1852–1853, jakby celowo przekazała w pewnym momencie swój dorobek jakiejś instytucji lub człowiekowi, pragnąc zachować pracę swego życia i pamięć o sobie w poważnym wieku 55–56 lat, będąc niezamężną¹¹, chociaż posiadającą liczną rodzinę – jak na to wskazują pośrednio dedykacje jej utworów muzycznych i ich literackie komentarze. Nie wiem, kto to był, lecz zadaniu temu sprostał dokładnie.

Otóż najpierw sięgnijmy do dziejów jej rodziny spisanych, jak sama podaje na wstępie, „28 lutego 1853 r. we Lwowie”, opatrując je dumnym mottem: „Niech inni odbierają za powiastki wieńce nagrody, ja się zanurzę w kurzawie przeszłości i zbadam moich przodków pochodzenie rycerskie”. Treść tego wiersza, na wskroś romantyczna, nawiązuje do typowych dla tego stylu romansów rycerskich – od Waltera Scotta do Juliana Ursyna Niemcewicza (np. *Dwaj panowie Sieciechowie*). W tejże manierze opisuje dzieje rodu Paparów, nie szczędząc barwnych szczegó-

⁸ „Composer, wrote 40 works for piano including salon dances, a fantasy, funeral march. Wrote commentaries for her music in prose and poetry; constructed a keyboard for silent practice”. *Ibidem*, s. 16.

⁹ A.I. Cohen, *International encyclopedia of women composers: classical and serious music*, New York 1981, s. 597.

¹⁰ S. Wasylewski, *Dwie nieznanne kompozytorki polskie (Józefina Kurczyńska i Teodozja Papara)*, „Tęcza” 1937, nr 4.

¹¹ W tym przypadku można domyślić się, że jej różnorodnie zajęcia i umiejętności częściowo były skutkiem bolesnej i niezbyt chlubnej w tej epoce pozycji starej panny.

łów i zachwyty nad świetnością i bohaterstwem przodków, opierając się przy tym ściśle na dokumentach i wiarygodnych źródłach historycznych:

Familia Paparów pochodzi z dawnego Rzymu, z kąd¹² przeszła do okolic Krety¹³ i na rozkaz imperatora wschodnio-rzymskiego cesarza Herakliusza¹⁴ w 7-mym wieku po narodzeniu Chrystusa na ziemi Janiny¹⁵ osiadła, jak świadczy przywilej, przez Stefana Wjewody, Hospodara ziemi Multańskiej¹⁶ Michałowi Paparze nadany.

Na potwierdzenie wspomnianego faktu umieszcza w swoim archiwum również tłumaczenie polskie i niemieckie tego dokumentu z roku 1828, spisane w oryginale, w języku ruskosłowiańskim. Podaję fragment Pisma Hospodara Stefana, w którym ofiaruje dobra ziemskie Michałowi Paparze:

My Stefan z Bożej łaski, Wojewoda Hospodar Ziemi Multańskiej, mocą niniejszego Listu naszego wszystkim, którzy go widzieć, czytać lub czytany słyszeć będą, czynimy wiadomo, iż wiernemu słudze naszemu **Michałowi Papara znakomitego rodu Herbu Gęś (Huś) z dawnego Rzymu, z kąd przodkowie jego z okolicy Kreta przyszedli i na rozkaz Cesarza rzymskiego Herakliusza na ziemi Janiny osiedli, jako świadczą pisma przereczonego Cesarza w języku włoskim wydane**, i nam Hospodarowi przez rzczonego Michała okazane, który to Michał z Janiny do nas przyszedł i nam usługi Swoje we wszelakich sprawach z gorliwością poświęcał, żeśmy przeto mając wzgląd na te wierne usługi i przychyłność rzczonego Michała Papara ku nam, onego z naszą szczególną łaską obdarzyli,

ze szczegółowym opisem terenów podarowanych wiernemu towarzyszowi. Kończy się ten dokument potwierdzeniem:

Dla większego umocnienia i utwierdzenia tego wszystkiego, co powyżej napisano, rozkazaliśmy naszemu wiernemu Logofecie (pisarzu koronnemu) Panu Totruszanowi wypisać to i pieczęć Naszą przy tym liście Naszym zawiesić – Dymitri Popowicz pisał w Chryłowie roku Siedem Tysięcznego dwudziestego dziewiątego w Miesiącu Czerwcu dnia czwartego.

Tak więc wyszukując dokumenty o sławnych wydarzeniach przeszłości, uświetnia Papara, spadkobierczyni przybyszów z dawnego Rzymu, dzieje swego rodu, „zanurzając się w kurzawie przeszłości”. Kontynuując rycerską historię, wskazuje, że

Jerzy Papara w 1685 r. został na sejmie w komput rycerstwa polskiego za zasługi wojenne policzony (o czym konstytucya z roku 1690 fol. 7, wspominając syna jego Jana wymienia, i brata jego Teodora, który był podczaszym Nowogrodzkim i sędzią kapturowym Lwowskim w roku 1733).

Więc jako historyk, badacz dawnych dziejów swojej rodziny, a zatem również szlachty narodowej, spisała się Teodozja Papara wcale nie najgorzej, wyka-

¹² Zachowuję pisownię oryginału.

¹³ Kreta – wyspa grecka.

¹⁴ Herakliusz (574–641) – cesarz wschodniorzymski (bizantyjski) panujący w latach 610–641.

¹⁵ Osiedle na kresach Multańskich.

¹⁶ Ziemia Multańska – historyczny region obejmujący południową część Ukrainy na granicy z Mołdawią oraz część Mołdawii znajdująca się przed rozbiorem pod panowaniem mołdawskich hospodarów. O ziemi multańskiej wspomina m.in. J.U. Niemcewicz.

zując się dość dokładnym studiowaniem źródeł i porządnym stylem literackim. Również pasjonowała się literaturą. Jedyny jej zachowany w omawianym zbiorze fragment literacki, przedstawiony jako *Wyjutki z rękopismów W-nej Panny Teodozyi Papara*, stanowi bardzo obszerny program do jej muzycznego Ouvre 1, *Polki* na fortepian dedykowanej pani hrabinie Annie Rotkiewicz¹⁷, lecz może być traktowany także jako oddzielny poemat prozą i wierszem. Ponieważ jest dość obszerny, to zacytuję tylko niewielki ustęp z tego tekstu oddający charakter i styl „damskiego piśmiennictwa” polskiego doby romantycznej. Tytuł brzmi *Chwila dedykacji Polki*¹⁸, a źródło literackiej inspiracji autorka podaje od razu w podtytule: „Napisana przez Wielmożną Pannę Teodozję Paparę z powodu podwieczorku, danego dla niej dnia 1 lipca 1852, na górze «Wysoki Zamek», od 1851 r. «Górą Franciszka Józefa» nazwanej”. Lecz nie zapominajmy, że inne uczucia towarzyszyły wówczas spotkaniom towarzyskim, inaczej traktowano ich rolę w życiu codziennym.

Maniera poetycka zaś wyraźnie przypomina liczne wiersze rycerskie owej doby, z jej rozbudzonym zainteresowaniem sprawami polskości i coraz intensywniejszym wzrostem świadomości narodowej, o której to Kazimierz Brodziński jeszcze w 1818 roku napisał w rozprawie *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*: „Świątą jest dla każdego pamięć początku swego narodu, kiedy rycerze dla rozszerzenia i bronienia siedlisk następnych pokoleń, trudy i życie poświęcali”¹⁹:

Głos rycerzy z tych kamieni
Mówi do nas: krew tu moja
Czas je zniszczy – lub je zmieni
Złamię oręż – zniknie zbroja.

W pewnym sensie można potraktować ten tekst – zarówno poetycki, jak i prozatorski – jako kontynuację jej piśmiennictwa historycznego osnutego na opisie losów jej rodziny. I w jednym, i w drugim przypadku mamy do czynienia z reakcją osobistą, z sięganiem do wątków bezpośrednio dotyczących pamięci genetycznej lub z silnym przeżyciem wydarzenia aktualnego (odwiedziny w Wysokim Zamku). Lecz nie tylko tematy historyczne i rycerskie poruszały lwowską inteligencję połowy XIX wieku: w innym stylu narracji przedstawia Teodozja Papara swoje poglądy na problemy natury biologicznej i psychologicznej, prowadząc rozważania o uczuciach i rozsądku, o wychowaniu i dziedziczności.

¹⁷ Niestety, nut tego utworu nie udało się odnaleźć.

¹⁸ Ten tytuł może być traktowany dwojako: Polki jako przedstawicielki narodowości polskiej, tj. dedykacji **czyjej**, lub polki jako tańca, ponieważ właśnie po tym określeniu podany jest przypis, że jest to program utworu muzycznego; a więc dedykacji **czego**.

¹⁹ K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej* [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 261.

Oprócz tekstów polskich Teodozja Papara często pisze po francusku i po niemiecku, przy czym wykazuje doskonałą znajomość języków obcych: nie tylko francuskiego, co należało do wychowania dzieci z rodzin arystokratycznych i którego używa do tworzenia literackich programów utworów muzycznych, lecz również niemieckiego. W tym języku jest zapisany szereg utworów po części literackich, po części autobiograficznych: modlitwa, w której prosi Boga o przezwycięzenie cierpienia, które jest następstwem okrucieństwa ze strony człowieka, imienia którego nie ujawnia, *Wyciąg z życiorysu (Auszug aus der Lebensbeschreibung)*, w którym kontynuuje historię swego życia, opisuje zaznane przez nią udręki i prześladowania, dziękując równocześnie za ocalenie jej dobrego imienia i majątku. W popularyzacji języków obcych też poczyniła pewne istotne kroki, bowiem wydała słownik angielsko-polski dla pań składający się z 12 tysięcy słów, więc i ten język znała doskonale – w archiwum znajduje się strona tytułowa tego wydania.

Na większą część archiwum składają się jednak utwory muzyczne, częściowo zachowane w rękopisach, częściowo wydane. Przeważają utwory na fortepian opatrzone konkretnymi programami literackimi w polskim lub francuskim języku. M. Trochimczyk wspomina o 40 znanych utworach Teodozji Papary. W archiwum prywatnym kompozytorki we Lwowie zachowało się zaledwie 10. Są to:

1. Dzieło 7. *Air Polonaise*. Moim siostrzenicom Albertynie i Rózi Łączyńskiej (Tytuł i dedykacja napisane również w języku francuskim). Śpiew napisany i ułożony z towarzyszeniem fortepianu (na dole strony przypis: z bib[lioteki] M. Jabłońskiego we Lwowie, 1852). Piosenka – bo chociaż nosi dumny tytuł *Air Polonaise*, jest typową piosenką „egalitarną”, korzystając z określenia profesora Tomaszewskiego, tj. przeznaczoną do tzw. muzykowania domowego, w stylu znanych i mniej znanych *Śpiewników domowych*, o prostej wyraźnej melodii, prężnym rytmie i nieskomplikowanej fakturze akompaniamentu. Trzyczęściowa budowa piosenki uwarunkowana jest treścią poetycką, ponieważ pierwsze zdanie powtarza się w całości na końcu.

2. Dzieło 8. *Mazure avec couplets Polonaise*, moim siostrzeńcom Stanisławowi i Izidorowi Łączyńskim. Mazur na fortepian ułożony i z wierszem do śpiewu napisany przez Teodozję Paparę. Na dole strony przypis identyczny jak w poprzednim utworze, tyle że po francusku. W porównaniu z poprzednim utworem wyraźniej występuje typowo „męski”, prężny rytm, a i charakter piosenki jest bardziej swobodny – kobietom należy się raczej *pater noster*, upomnienie, czego robić nie powinny, natomiast chłopców zachęca do tego, ażeby się „wyszumielili”. Akompaniament bardziej brawurowy, częściej używa autorka chromatyki i bardziej skomplikowanych układów harmoniczych. Forma trzyczęściowa, lecz bardziej rozbudowana i środkowa część kontrastująca z buńczucznym mazurem – odmalowuje delikatniejsze barwy kobiece.

3. Ouvre 9. *Marche Funebre* poświęcony pamięci *Madame la Vice Presidente Madelaine de Rebsamen, nee Eichler*, opatrzony mottem poetyckim: „O gdyby jeszcze słyszeć mogła głosy, Które mnie prowadzić będą, Gdy śmierć zakończy Cierpienia życia mojego”. Stylistycznie zbliża się nie tyle do znanych marszy żałobnych Beethovena lub Chopina (lub żałobnych marszy wojskowych), lecz raczej do barwnej palety *Totentanz* Franciszka Liszta łączącej tragikę i mistykę. Porównanie to nasuwa bogata i barwna faktura fortepianowa, liczne efekty wirtuozowskie, raczej nieczęsto stosowane w utworze o takim charakterze – lecz warto tutaj odwołać się do programu, który przewiduje powstanie takiego fantastycznego obrazu „innego świata”. Oprócz tych utworów zachował się oddzielny zbiór mieszczący szczegółowy opis treści muzycznej – całkiem w charakterze zróżnicowanej programowości fortepianowej muzyki romantycznej.

Spuścizna Teodozji Papary, jak też wyżej wymienione fakty uczestnictwa kobiet w koncertach i działalności muzycznej Lwowa i Galicji w pierwszej połowie XIX wieku świadczą o dążeniu kobiet do rozwoju zdolności intelektualnych i twórczych w ciągu całego okresu historycznego. Prowincjonalna Galicja starała się doścignąć większe ośrodki kultury europejskiej w XIX wieku – przede wszystkim Wiedeń, skąd przychodziły nowe tendencje w kulturze i sztuce. Tutaj można by przytoczyć tak poważne osiągnięcia twórcze ówczesnych kobiet, jak kompozycje Julii Baroni von Cavalcabò, lecz postać ta potrzebuje oddzielnej analizy, a moim celem było nakreślenie ogólnej atmosfery.

Pozycja kobiet w ówczesnym galicyjskim społeczeństwie rusińskim też była dość niejednoznaczna. Co może wydać się paradoksem, w warstwie chłopskiej traktowano kobietę o wiele swobodniej niż w środowisku bardziej wykształconym, na jakie w XIX wieku składało się przede wszystkim duchowieństwo unickie. O traktowaniu kobiety ukraińskiej na wsi bardzo trafnie wypowiada się Iwan Franko, znany poeta, pisarz i filozof działający we Lwowie:

Gdyż prawdą jest, że jako miara kultury każdego narodu może służyć zachowanie wobec kobiet, to niezaprzeczną prawdą będzie, że w tym zakresie naród rusko-ukraiński jawi się jako wysoce kulturalny w porównaniu do innych sąsiadujących narodów. Od dawnych czasów wszyscy ludzie uczeni, którzy obserwowali życie narodu ruskiego, przyznawali, iż Rusini traktują kobiety znacznie łagodniej, znacznie bardziej humanistycznie i swobodnie aniżeli ich sąsiedzi. Swobodna postawa kobiety znajduje tutaj znacznie więcej szacunku aniżeli na przykład w Rosji, kobieta ma bardzo poważną pozycję w swojej rodzinie, a nawet prowadzi samodzielną, niezależną od mężczyzny gospodarkę, do której mężczyzna rzadko się miesza. Żadnej sprawy ważniejszej nie podejmuje chłop bez rady kobiety, a bardzo często sprytna i odważna kobieta może w ogóle przeciwstawić się mężowi²⁰.

Ale ruch wyzwolenia kobiet na przełomie XIX i XX wieku, tzw. emancypacja pełna, również miała w Galicji swoje cechy charakterystyczne, po części spo-

²⁰ I. Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних [w:] *idem, Твори*, t. 26, Київ 1980, s. 210–253.

wodowane tradycją regionalną, po części – aktualną sytuacją społeczną. Pokrótkce przedstawię trzy główne hipotezy dotyczące omawianego „drugiego okresu emancypacji” w kraju:

1. Punktem wyjściowym emancypacji kobiet galijskich była nie tyle walka o równe prawa z mężczyznami we wszystkich dziedzinach życia zawodowego i społecznego, ile potrzeba duchowej samorealizacji, udowodnienie światu, swoim mężom i sobie, że ich zdolności twórcze, intelektualne i osiągnięcia w różnych dziedzinach są wartościowe same przez się, postrzegane jako dojrzałe dzieło i nie potrzebują nieco pobłażliwego stosunku do ich niedołej kobiecości.
2. Kobiety rościły sobie prawo do realizacji swoich twórczych planów dzięki osiągnięciu należytej i właściwej pozycji społecznej, przewyżczeniu wtórnej, upokarzającej sytuacji, która została zamknięta w ramach przysłowio- wych trzech „K” (*Kirche, Küche, Kinder*, czyli kościół, kuchnia, dzieci).
3. Wraz z potrzebą duchowego i intelektualnego rozwoju najbardziej pilna była potrzeba wyzwolenia narodowego – zarówno w środowisku polskim, jak i ukraińskim. W twórczych osiągnięciach kobiet – we wszystkich formach sztuki – stale przewijał się motyw reprezentowania duchowego dziedzictwa narodowego jako integralnej części europejskiej kultury.

Może dlatego w Galicji nie przyjął się model emancypacji George Sand, tak popularny np. w Rosji (przypomnę wkrótce o powieści *Ojcowie i dzieci* Turgie-niewa, w której emancypantka Kukszina wiernie podążała za zachowaniem słynnej Francuzki i non stop cytowała jej myśli), zresztą model ten został w wielu innych krajach przyjęty z wielkim entuzjazmem. W Galicji zaś emancypantki nie starały się przypominać mężczyznom, że chcą ich zdominować. Ich cele były zupełnie inne.

Jako przykład pozwolę sobie przypomnieć powieść Olgi Kobyłańskiej *Księż-niczka*, w której wszystkie powyższe hipotezy przedstawione są w formie koncepcji literackiej i fabularnej. Szczególnie interesujący wydaje się następujący fragment: dyskusja pomiędzy bohaterką, niewątpliwie o cechach autobiograficznych, Natałką Werkowyczówną i jej kuzynem, która reprezentuje współczesny pogląd na temat pozycji kobiet w społeczeństwie, jej praw i możliwości. Kuzyn, prymitywny człowiek, z pogardą traktuje ubogą sierotę w opinii publicznej umieszczoną na najniższym poziomie:

Czy kiedykolwiek zastanawiałaś się nad tym, kim jest mężczyzna, a kim – kobieta? Mężczyzna jest «wszystkim», a kobieta jest «niczym». Wy, dziewczyny, zależycie od nas jak rośliny od słońca, od powietrza. Słyszysz ty!! Dajemy wam sens, szacunek, znaczenie, słowem, wszystko. A kiedy ona raczy wybierać, niech sobie z Bogiem wybiera. Nietrudno mi rozejrzeć się gdzie indziej. Odpowied-nią partię zawsze sobie znajdę. Dziewczyny rosną jak grzyby; wszystkie chcą wyjść za mąż, co do jednej! Może ty chcesz zostać starą panną?²¹

²¹ О. Кобилянська, *Царівна*, Київ 1994, s. 145.

Nie mniej symptomatyczne wydaje się rozumowanie bohaterki, na początku bowiem stara się jedynie bronić ludzkiej godności kobiety i zadaje pytanie:

Czym jest kobieta? I tak bezduszny, ograniczony chłopak zdecydował się mówić w taki sposób o kobietach? Co mu dało do tego prawo? Natura? Jednak mówił prawdę. Jesteśmy naprawdę zależne od mężczyzn jak roślina od słońca, od powietrza. Ale z jakiego powodu? Czy ten powód – nieosiągalna, ponadczasowa tajemnica, której nigdy nie potrafimy zrozumieć?²²

Stopniowo jednak Natałka sama kształtuje swoją przyszłość, określając ideał swobodnej i wykształconej kobiety, do którego aspiruje.

Postać Olgi Kobyłańskiej w niniejszym opracowaniu przywołuję nieprzypadkowo. Nie tylko jej powieści, przede wszystkim *Człowiek*²³ i *Księżniczka*, ale także jej własne życie z ogromnym literackim talentem opisane są we wczesnym *Pamiętniku* (1883–1890). W nim postulowała zasady, które potwierdzają centralny punkt naszej koncepcji: prymat duchowego wyzwolenia kobiety, które przekłada nad dobra materialne. Zacytuję fragment *Pamiętnika*:

Pomiędzy moimi rówieśniczkami i znajomymi, których miałam niewiele, nie było takiej, której mogłabym otworzyć swoją duszę z jej tajemnicami. Ich ideałem był mężczyzna i małżeństwo, na tym się wszystko kończyło. Ja chciałam więcej. Chciałam rozwijać się, uczyć, pragnęłam szerszych możliwości działania²⁴.

Być może właśnie dlatego kobiety w Galicji chętnie przystępowały do tego rodzaju działalności, która na pierwszy rzut oka nie przyniosłaby widocznych korzyści, przynajmniej materialnych, natomiast była istotna w sensie narodowo-społecznym. Chodzi o aktywny udział kobiet w tworzeniu i prowadzeniu stowarzyszeń kulturalno-artystycznych i oświatowych, które począwszy od lat 90. XIX wieku, czyli prawie równoległe z przyjmowaniem galicyjskich kobiet na uniwersytety, coraz częściej decydują o ich poważnych zamiarach intelektualnych. Należy zwrócić uwagę na rolę seminariów żeńskich, w tym założonego we Lwowie w 1869 roku – wśród 16 przedmiotów wprowadzonych do programu tegoż seminarium znalazła się również muzyka²⁵. Praca nauczycielki kojarzyła się młodym kobietom z pozycją samodzielną, możliwością zarabiania własnych pieniędzy i w konsekwencji – z podjęciem samodzielnej decyzji dotyczącej ich życia. Na przełomie XIX i XX wieku kobiety galicyjskie zdobywają prawo do studiowania na Uniwersytecie Lwowskim, najpierw na wydziale filozofii (1897), a trzy

²² *Ibidem*.

²³ „Człowiekiem” w tym przypadku jest kobieta walcząca o swoją pozycję, w języku ukraińskim *człowiek* tłumaczy się jako *людина*, tj. rzeczownik rodzaju żeńskiego

²⁴ О. Кобилянська, *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади*, Київ 1982, s. 225.

²⁵ Н. Мисак, *Педагогічна освіта в Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст.: місце та роль у ній українського населення*, „Науковий вісник”, Київ 2011, t. 51(9), s. 22.

lata później – na wydziale medycyny. Na wydziale prawa otrzymały zezwolenie tylko w 1920 roku²⁶.

Jako przykład działalności kobiet w towarzystwach kulturalno-społecznych pozwolę sobie przytoczyć przykład ukraińskiego towarzystwa chóralnego „Lwowski Bojan”, które zostało założone w 1891 roku. Na liście założycieli znalazły się Hermina Szuchewiczowa, Jewhenija Barwińska, Maria Nahirna, Ołesia Bażanska-Ozarkewicz²⁷. Wspominam tutaj właśnie o tym towarzystwie, ponieważ wszystkie panie zdobyły dobre wykształcenie i reprezentowały właśnie ten typ emancypantki galicyjskiej, o którym wyżej mówiono, a oprócz tego miały swój udział w karierze artystycznej Salomei Kruszelnickiej.

Jewhenija Barwińska, z domu Lubowicz (1854–1913) – pianistka, studiowała fortepian prywatnie u Karola Mikulego we Lwowie, prowadziła ponadto kilka chórów, aktywną pracę pedagogiczną. To właśnie ona zauważyła talent Salomei Kruszelnickiej jeszcze jako bardzo młodej dziewczyny, prowadząc chór żeński w Tarnopolu (chór męski prowadził o. Amwrosij Kruszelnicki, ojciec przyszłej śpiewaczki), i była jej pierwszą nauczycielką muzyki. Nie tylko została członkiem komitetu organizacyjnego „Lwowskiego Bojana”, ale była jedną z jego pierwszych dyrygentek.

Jej starsza siostra, Hermina Szuchewicz, z domu Lubowicz (1852–1939), emancypantka, inicjatorka i współzałożycielka pierwszych ukraińskich stowarzyszeń kobiecych we Lwowie, współpracowała ze swoim mężem Wołodymyrem Szuchewiczem nie tylko przy organizacji „Lwowski Bojan”, ale także brała udział w badaniach etnograficznych w 1887 roku na Wysokim Zamku i w organizacji wydziału etnograficznego na Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 roku.

Olga Ołeksandra Bażanska-Ozarkewicz (1866–1906) – pianistka, folklorystka, pisarka, działaczka społeczna. Wraz z mężem, prawnikiem Longinem Ozarkewiczem, prowadziła salon artystyczny w miasteczku Gródek pod Lwowem, który odwiedzała cała ukraińska artystyczna „śmietanka towarzyska” kraju, w tym również Salomea Kruszelnicka.

Szczególnie podkreślam ich współpracę z mężami, ponieważ kobiety te reprezentują zupełnie inny rodzaj emancypacji, nie deklarując swej niezależności od jakiegokolwiek mężczyzny. Dla zamężnych pań z dziećmi udział w organizacjach kulturalno-oświatowych i akcjach charytatywnych często stawał się okazją wspierania mężów w ich inicjatywach kulturalnych, naukowych, politycznych, społecznych, a w sumie – najważniejsze dla nich było dzielenie ich duchowych zainteresowań, obcowanie na prawach wzajemnego szacunku i uznania walorów

²⁶ J. Suchmiel, *Działalność naukowa kobiet w Uniwersytecie we Lwowie do roku 1939*, Częstochowa 2000, s. 68.

²⁷ Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (Центральний державний історичний архів України – ЦДІАУ у Львові), фонд 362, опис 1, справа 196, s. 14–20 (druk w języku ukraińskim).

osobistych. Jednak wspomniane kobiety stanowiły w tym czasie raczej wyjątek niż regułę, częściej spotykano konserwatywne podejście do praw kobiet do zdobycia wykształcenia i samodzielnej pozycji.

Po raz kolejny powracamy do modelu życiowego kobiety, w tym jej małżeństwa, nakreślonego w *Księżniczce*. Kobyłańska, jak większość galicyjskich i bukowińskich kobiet, nie chce dominować ani zdobyć niezależność od swego męża, jej celem jest głębokie duchowe i intelektualne porozumienie z człowiekiem, z którym dobrowolnie wiąże swoje życie. Ten cel osiąga jej bohaterka Natałka Werkowyczówna, kiedy poślubia lekarza Iwana Marka wspierającego jej talent literacki. Dzięki osiągnięciu pełnej harmonii – twórczej i rodzinnej – Natałka w końcu znajduje odpowiedź na wcześniej zadane bolesne pytanie, dlaczego kobieta zawsze czuje się zależna od swojego męża i czy tak naprawdę powinno być. Dochodzi do wniosku: „Przede wszystkim być sobie samej celem, dla własnego ducha pracować jak pszczoła, aby go wzbogacić, aby stał się świecący, wspaniały [...] Swobodny myślący człowiek jest moim ideałem”²⁸.

Kiedy Kobyłańska w 1896 roku publikowała swoją powieść, emancypacja wśród kobiet galicyjskich i bukowińskich postępowała już bardzo dynamicznie, więc wyraziła w *Księżniczce* nie tylko swoje własne przekonania, ale i światopogląd szerszego otoczenia. Ale chyba nikt inny nie okazał się tak doskonałym potwierdzeniem urzeczywistnienia jej wizji literackiej jak Salomea Kruszelnicka. Cała jej działalność artystyczna, społeczna i pedagogiczna świadczy o przełamaniu oporów dotyczących możliwości intelektualnych i twórczych kobiety we wspomnianym środowisku. Tutaj należy podkreślić, że nie była wyjątkiem na tle sukcesów innych wybitnych kobiet, zwłaszcza artystek i śpiewaczek – w środowisku polskim Marceliny Sembrich-Kochańskiej, Heleny Modrzejewskiej lub Janiny Korolewicz-Waydowej, a w środowisku ukraińskim Marii Zańkowieckiej lub Kateryny Rubczakowej.

Za wyjątek uważać należy raczej jej pochodzenie, bowiem córka duchownego grekokatolickiego, która zdecydowała się występować jako artystka na scenie, musiała być osobą wyjątkowo stanowczą i odważną. Wolność i prawo wyboru pozycji życiowej kobiet były postrzegane w tym środowisku dość niejednoznacznie, a w większości – sceptycznie i pogardliwie. Wydaje się jednak, że ogólna atmosfera, stopniowo coraz bardziej sprzyjająca dążeniom kobiet ku karierze profesjonalnej i samodzielnej pozycji, odegrała swoją pozytywną rolę również w życiu Kruszelnickiej.

Sama artystka przez całe życie była świadoma pogardliwego traktowania kobiety jako „istoty wyłącznie domowej”, z czym walczyła nieustannie. Zrezygnowała z bogatego narzeczonego, ponieważ nie pozwoliliby jej studiować dalej

²⁸ О. Кобилянська, *Царівна*, s. 193.

w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Nawet narażając honor rodziny (złośliwie mówiono w kręgach duchowieństwa unickiego, że córki Amwrosija Kruszelnickiego nie wyjdą za mąż przez niemoralne zachowanie ich siostry), nie odstąpiła od swego zamiaru, starając się ze wszech miar wspierać rodzinę finansowo, okazując również pomoc siostronom w zdobyciu wykształcenia. Listy i inne źródła dokumentalne dotyczące biografii śpiewaczki wyraźnie świadczą o tym, w jaki sposób Salomea Kruszelnicka rozumiała rolę kobiety w społeczeństwie w okresie, gdy problem ten był nadal dotkliwy w jej środowisku. Wypowiadała się na ten temat z wielką pasją, omawiając często swoje wątpliwości i obawy z tego powodu – rzecz znamienna – z mężczyznami, z którymi przyjaźniła się serdecznie i którzy ją wspierali duchowo. Jednym z najbliższych jej przyjaciół był pisarz i publicysta Mychajło Pawłyk, który, co wydawać się może paradoksem, podchodził do wyzwolenia kobiet bardziej radykalnie niż same kobiety. Napisał on szereg prac publicystycznych i tekstów literackich o charakterze emancypacyjnym, a za jedną tego typu powieść pt. *Tetjana Rebenszczukowa* trafił nawet do więzienia austriackiego. Pod tym względem w osobie Kruszelnickiej znalazł idealny model „kobiety wyzwolonej” i naturalnie wspierał jej karierę artystyczną bardzo konsekwentnie. Ona sama traktowała swoje – w ciągu 18 lat pisane prawie cotygodniowo – listy do Pawłyka jako swoisty „dziennik dla dwojga”, wtajemniczając go we wszystkie swoje plany, zwątpienia i zamiary. Na zakończenie artykułu przedstawię jej poglądy dotyczące omawianego problemu, korzystając z rozległej korespondencji i wspomnień bliskich artystki.

Przed wszystkim konsekwentnie starała się przewyciężyć traktowanie kobiety jako istoty mniej wartościowej duchowo, której jedynym przeznaczeniem jest obsługiwać męża i rodzić dzieci. Stale powraca do tego tematu i gorąco broni ich prawa do innego życia, na które zasługują. W liście do Pawłyka pisze:

ta sprawa, żeby wydostać z otchłani najlepsze siły i talent (dosłownie: kwiat) kobiet padających ofiarą [tyranii domowej – przyp. L.K.K.], jest dla mnie najbardziej bolesną myślą, być może dlatego, że jestem bezsilna, aby zapobiec w jakikolwiek sposób temu nieszczęściu. Jeślibym wiedziała, że moje życie uratuje te nieszczęśliwe kobiety, bez chwili namysłu oddałabym się na śmierć, lecz co zrobić, jeśli teraz takie poświęcenie nie ma wartości²⁹.

Wyjście widzi w tym, aby – znów cytując z listu 22-letniej Kruszelnickiej do Pawłyka z 1893 r. – „wskazać naszym dziewczynom ruskim drogę na polu tej sztuki”³⁰.

Jej „kodeks niezależności osobistej” odczytujemy z listów, dokumentów, wspomnień, a nawet artykułów i recenzji poświęconych wyłącznie jej artystycznym osiągnięciom. W sumie jej wypowiedzi na ten temat zwracają na siebie uwagę tymi

²⁹ С. Крушельницька, *Спогади. Матеріали. Листування*, wstęp, red. i przypisy М. Головащенко, t. 2, Київ 1978–1979, s. 206.

³⁰ *Ibidem*, s. 185.

społecznymi, zawodowymi, a przede wszystkim etycznymi postulatami, które stanowiły główną istotę wszystkich życiowych i zawodowych celów śpiewaczki.

Na pierwszym miejscu należy umieścić prawo do wyboru zawodu i uzyskania wykształcenia zawodowego. W liście do Pawłyka, wahając się, pisze: „nie mogę żyć bez pracy, ale chcę żyć, to znaczy użyć wszystkiego na tym świecie [...] jak pogodzić te dwie skrajności”³¹. Na co Pawłyk odpowiada: „musicie szerzyć sławę naszej pieśni [...] Istnieją miliony do porodu, a wielka śpiewaczka Salomea Kruszelnicka jest jedna”³².

Jeszcze jednym potwierdzeniem jej szczególnie rozumienia niezależności osobistej przede wszystkim jako odpowiedzialności może być bardzo wnikliwa i surowa ocena swoich osiągnięć w sferze zawodowej: „Jestem [...] najsurowszym krytykiem i tylko ja jestem najbardziej niezadowolona z siebie. Nie sądzę, że jest ktoś, kto osądzi mnie bardziej surowo niż ja sama, gdy będę studiowała charakter bohaterki, którą będę grała na scenie operowej”³³. Tutaj szczególnie podkreślę, że Kruszelnickiej chodzi nie tyle o walory techniki wokalne, a właśnie o przekazanie psychologii, „charakteru” postaci, w jaką się wciela. Miała ta postawa całkiem konkretne wyniki w jej pracy zawodowej: „Kiedy publiczność oszukasz raz lub dwa, ona już więcej nigdy ci nie uwierzy” – zauważyła kiedyś Salomea przy okazji nieprzygotowanego występu jednego utalentowanego artysty. Więc każdą rolę Kruszelnicka przygotowywała bardzo starannie. Żeby opanować nową partię operową, zwłaszcza u szczytu kariery, wystarczyło jej przejrzeć nuty, które ona czytała w taki sposób, jak ktoś inny czyta drukowany tekst. Na pamięć uczyła się (tekstu) partii w 2–3 dni. Lecz to był tylko początek jej pracy nad rolą. Głównym jej zadaniem było „wspiewanie się”, jak mówiła, w rolę, przeistoczenie się w bohaterkę, a do tego trzeba jej było więcej czasu.

W dniu przedstawienia kolejnej opery, w której występowała, Kruszelnicka prawie nie rozmawiała z nikim, nie przyjmowała żadnych gości. Ona wchodziła w swoją rolę, zżywała się z nią. Na krótko przed odjazdem do teatru artystka w pamięci odtwarzała całą operę³⁴.

Samokontrola i samokrytycyzm, konieczne dla osiągnięcia najwyższego poziomu w karierze artystycznej, zdolność do skrupulatnego przeanalizowania nawet najbardziej udanego występu powodowały, że zauważała wszystkie najmniejsze „niedociągnięcia”, których oprócz samej artystki nikt nie dostrzegł.

³¹ *Ibidem*, s. 218.

³² *Ibidem*, s. 224.

³³ М. Зубеяк, *Соломія Крушельницька в Аргентині* [w:] *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали*, оргас. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник, Тернопіль 2008, s. 212.

³⁴ О. Крушельницька-Охримович, *Все, що залишилося в пам'яті про Соломію* [w:] *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*, cz. 1: *Спогади*, red. М. Головащенко, Київ 1978, s. 65.

Odwołajmy się do świadectwa Ołeny Ochrymowicz, która była świadkiem zachowania śpiewaczki po przedstawieniach:

Zawsze odczuwała jakieś niezadowolenie z siebie. Niezwykle przeżywała, gdy, jak jej się wydawało, to czy inne miejsce w jakiejś partii nie udało się. I to wtedy, kiedy wszyscy wokół zachwycali się jej wykonaniem. Kiedy uważała, że nie do końca zna rolę albo nie wyobraża sobie dobrze epoki, w której odbywa się akcja, albo chociażby na przykład tłumaczenie libretta wywoływało u niej jakieś wątpliwości, nigdy nie godziła się występować w takiej operze. Konsultowała się ze specjalistami, czasem za ostatnie pieniądze jechała w tym celu za granicę, pracowała w bibliotekach, archiwach. Salomea mogła doskonale znać rolę, występować w niej już kilkanaście razy, jednak do każdego występu przygotowywała się tak, jak gdyby wykonywała tę partię po raz pierwszy. Zawsze miała indywidualne podejście w traktowaniu danej roli, co nie zawsze podobało się dyrygentom i reżyserom. Ale gdy Salomea była przekonana o swojej racji, ona nie ustępowała i stawiała na swoim³⁵.

Potwierdzeniem jej samokrytycznej postawy była decyzja o porzuceniu sceny operowej u szczytu sławy, ażeby uniknąć doświadczenia wyczerpania artystycznych możliwości, co w pewnym momencie dostrzeża i publiczność, i krytyka. Dlatego w wieku zaledwie 50 lat zeszała ze sceny i w następnych 15 latach zwróciła się ku wykonawstwu kameralnemu.

Sama swoim zachowaniem, niezależną postawą, a przede wszystkim osiągnięciami artystycznymi na scenach światowych obaliła konserwatywne traktowanie kobiety jako istoty niższej. Korespondując i obcując z wybitnymi działaczami swego czasu, takimi jak Giacomo Puccini, Arturo Toscanini, Władysław Żeleński, Fiodor Szalapin, Mattia Battistini, ukraińskimi literatami, artystami i muzykami – Mykołą Łysenką, Iwanem Frankiem, Iwanem Truszem – Salomea Kruszelnicka prowadziła z nimi dyskusje, nie ustępując im w niczym, tj. wykazując nieprzeciętną erudycję w wielu dziedzinach – od filozofii do polityki, potrafiła bronić swoich przekonań.

Z poprzednią cechą ściśle związane jest jej dążenie (zachowane do końca życia!) do wszechstronnego rozwoju duchowego i intelektualnego. Wyjątkową wagę przywiązywała do roli systematycznej lektury w kształtowaniu światopoglądu. Na marginesie zaznaczę, że swobodnie mówiła w sześciu językach, miała nieprzeciętny talent lingwistyczny, co wynika z następnego jej listu do Pawłyka z Mailandu:

ktoś inny na moim miejscu, nie znając języków światowych, nie ruszyłby za próg, a ja nic sobie z tego nie robiłam, nie martwiłam się, że zaledwie dwa słowa po włosku znałam, a w ciągu tych paru miesięcy już rozmawiam i czytam książki³⁶.

Wkrótce w liście do tegoż adresata pisze: „Mówię tylko, że chcę pracować i nie mogę żyć bez pracy [...] Mogę pracować nad muzykami i gramatykami sześć godzin dziennie, a resztę czasu będę czytać i korespondować”³⁷.

³⁵ *Ibidem*, s. 24–25.

³⁶ С. Крушельницька, *Сногаду...*, s. 176.

³⁷ *Ibidem*, s. 179.

Bardzo wysoko ceniła sobie osiągnięcie odpowiedniej pozycji materialnej, bowiem po śmierci ojca, w wieku 30 lat stała się przysłowiową głową rodziny. W związku z tym musiała przejąć odpowiedzialność za podejmowanie finansowych i materialnych decyzji, do których należało na przykład kupno własnego domu we Lwowie itp. W każdej, nawet bardzo trudnej sytuacji potrafiła stawiać czoło wyzwaniom losu. Znany jest również fakt, iż Salomei Kruszelnickiej mimo światowej sławy w 1948 roku nie chciano przyznać tytułu profesora Lwowskiego Konserwatorium Państwowego im. M. Łysenki. Przyczyną tego przypuszczalnie był nie tylko jej związek ze „zgniłym Zachodem” i znajomość języków obcych, lecz współpraca i przyjaźń z poprzednim rektorem, kompozytorem i pianistą Wasylem Barwińskim, który w tymże roku został aresztowany i zesłany do łagru w Mordowii. Od razu po aresztowaniu Barwińskiego ówczesny sekretarz organizacji partyjnej Konserwatorium Szepitko podał do lwowskiego obwodowego komitetu komunistycznej partii następującą charakterystykę Kruszelnickiej datowaną na 16 kwietnia 1948 roku: „Jako pedagog utraciła konieczny dla wykładowcy wyższej uczelni poziom. W działalności praktycznej nie realizuje jakiegokolwiek systemu metodycznego. Jako wychowawczyni (młodzieży) odznacza się apolitycznością. Wobec tego pożądane przejście [Kruszelnickiej – przyp. L.K.K.] na emeryturę”³⁸.

Lecz nawet w takich warunkach artystka nigdy nie traciła męstwa, miłości do życia i oddania się swemu powołaniu do śpiewu, zamieniwszy działalność artystyczną na pracę pedagogiczną.

I jeszcze jedna cecha jej swoiście pojętej pozycji „kobiety wyzwolonej”, od której nigdy nie odstąpiła: ze wszystkimi obowiązkami zawodowymi i artystycznymi zawsze pozostawała kobietą w 100%, co radykalnie odróżnia ją od powszechnego modelu emancypacji amerykańskiej, kiedy kobieta mogła zastrzegać sobie prawo być osobą „bez płci”, całkowicie obojętną na swój wygląd, ubiór i sposób zachowania. Salomea była zawsze atrakcyjna, elegancka, dbająca o swój wygląd. Wiadomo też, jak dobrą żoną była dla swojego męża Cesare Riccioniego, jak martwiła się o losy swojej rodziny i ciągle rozwiązywała złożone problemy rodzinne. Oznacza to, że nigdy jej osobista niezależność i pozycja zawodowa nie były przez nią postrzegane – w przeciwieństwie do raczej egocentrycznej pozycji wielu emancypantek amerykańskich i zachodnioeuropejskich – jako wyłączne prawo do obojętności wobec problemów bliskich i poświęcenie się wyłącznie sobie.

Trudno oczywiście w ramach artykułu przedstawić bardziej szczegółowo wszystkie strony swoistego modelu emancypacji kobiet galicyjskich, sięgając do przykładu Teodozji Papary i Salomei Kruszelnickiej. Pragnęłam ukazać złożone

³⁸ I. Лужецька, *Соломія Крушельницька та Василь Барвінський*, „Svoboda” [czasopismo ukraińskie w Nowym Jorku] 1998, nr 88 (9 V), <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1998/Svoboda-1998-088.pdf> [27.10.2017].

procesy emancypacji z „galicyjskim akcentem”, więc celowo zostały wybrane postacie krańcowo zróżnicowane w tym sensie, że ich duchowe wyzwolenie i dążenie do wykształcenia oraz zdobycia pewnej pozycji społecznej, przede wszystkim w realizacji swego potencjału twórczego, odbywało się w nader różnych okolicznościach, wobec czego osiągnęły różny poziom fachowy. Pierwsza z wymienionych kobiet, Teodozja Papara, symbolizuje wcześniejszy okres kształtowania się niezależnej pozycji kobiety, swoistą „kulminację twórczości amatorskiej”, oddając się różnorodnym zajęciom, interesując się niemal wszystkimi dziedzinami przyrodniczo-humanistycznymi i w ten sposób reprezentując ostrość postrzegania świata i intensywność pracy umysłowej, nie ustępując intelektowi męskiemu. Niestety, nie udało się jej, jak i setkom innych zdolnych i inteligentnych kobiet, odnieść sukcesu zawodowego odpowiadającego ich możliwościom – nie nadszedł jeszcze słuszny czas, chociaż to właśnie te skromne amatorki swoją konsekwentną pracą przygotowywały nadejście ery wybitnych działaczek nauki, kultury, sztuki na przełomie XIX i XX wieku. Natomiast śpiewaczka Salomea Kruszelnicka potrafiła przełamać wszelkie opory na drodze do szczytu kariery artystycznej i zdecydowanie zajęła wysoką pozycję na scenie operowej. O jej rywalizacji ze słynnymi śpiewakami-mężczyznami tak napisał ówczesny krytyk włoski Rinaldo Cortopassi:

W pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku na operowych scenach świata królowały cztery osoby płci męskiej – Battistini, Caruso, Titta Ruffo, Szalapin. I tylko jedna kobieta potrafiła wspiąć się na ich szczyt i pozostać na tymże poziomie. To była Salomea Kruszelnicka. Lecz w porównaniu ze swoimi sławnymi kolegami okazała się [...] bardziej złożoną osobowością artystki-śpiewaczki-muzyka³⁹.

Przedstawione sylwetki galicyjskich kobiet działających w kulturze muzycznej kraju w okresie od XIX do pierwszych dekad XX wieku bynajmniej nie pozostają tylko faktem historycznym. Wręcz przeciwnie, ich aktywna rola społeczna, dążenie do realizacji potencjału kreatywno-intelektualnego, specyficzne pojmowanie „emancypacji” jako pozycji kobiety zdobywającej prawo do bycia „samodzielnym pełnowartościowym człowiekiem” rzutują na następne okresy historii, wydają się warte refleksji nie tylko w perspektywie historycznej, ale również w odniesieniu do współczesnej sytuacji w kontekście globalizacji i utraty wielu ideałów.

Bibliografia

Źródła

Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (Центральний державний історичний архів України – ЦДАУ у Львові), фонд 362, опис 1, справа 196.

³⁹ Cyt. za: С. Крушельницька, *Спогади...*, s. 126.

- Кобілянська О., *Царівна*, Київ 1994.
- Кобілянська О., *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листу. Статті та спогади*, Київ 1982.
- Крушельницька С., *Спогади. Матеріали. Листування*, wstęp, red. i przyp. М. Головащенко, t. 2, Київ 1978–1979.
- Крушельницька-Охримович О., *Все, що залишилося в пам'яті про Соломію* [w:] *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*, cz. 1: *Спогади*, red. М. Головащенко, Київ 1978, s. 18–76.
- „Mnemosyne” 1838, nr 33 (28 IV).

Оpracowania

- Brodziński K., *O klasyczości i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. А. Kowalczykova, Wrocław 1991.
- Cohen A. I., *International encyclopedia of women composers: classical and serious music*, New York 1981.
- Франко І., *Жіноча неволя в руських піснях народних* [w:] *idem, Твори*, t. 26, Київ 1980, s. 210–253.
- Łoziński W., *Salon i kobieta. Z estetyki i dziejów życia towarzyskiego*, Lwów 1921.
- Лужецька І., *Соломія Крушельницька та Василь Барвінський*, „Svoboda” [czasopismo ukraińskie w Nowym Jorku] 1998, nr 88 (9 V), <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1998/Svoboda-1998-088.pdf> [27.10.2017].
- Мисак Н., *Педагогічна освіта в Галічині наприкінці XIX – на початку XX ст.: місце та роль у ній українського населення*, „Науковий вісник”, Київ 2011, t. 51(9), s. 18–28.
- Niezgoda R., *Życie towarzyskie we Lwowie pod koniec XVIII wieku. Sytuacja polityczna i społeczna we Lwowie*, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Kultura_enter_7/2009 [25.10.2017].
- Syguła J., *Pozycja i rola kobiety w rodzinie na ziemiach polskich w XIX stuleciu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Prace Historyczne 2009, z. 136, s. 57–76.
- Suchmiel J., *Działalność naukowa kobiet w Uniwersytecie we Lwowie do roku 1939*, Częstochowa 2000.
- Trochimczyk M., *From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers* [w:] *A Romantic Century in Polish Music*. Studies edited by M. Trochimczyk, Los Angeles 2009, s. 1–47.
- Wasylewski S., *Dwie nieznanne kompozytorki polskie (Józefina Kurczyńska i Teodozja Papara)*, „Тęча” 1937, nr 4.
- Зубеляк М., *Соломія Крушельницька в Аргентині* [w:] *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали*, oprac. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник, Тернопіль 2008.

EMANCIPATION OF WOMEN IN THE MUSIC AND ARTISTIC ENVIRONMENT OF GALICIA (ON THE EXAMPLE OF THEODOSIA PAPARA AND SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA)

Abstract

The article presents two silhouettes of women from the music and artistic milieu of Galicia: the first – a Polish woman Theodosia Papara (1797–1873), who dealt with music, literature, history, and philosophy as an amateur, i.e. she represents an image of an enlightened woman from the mid-nineteenth century from the milieu of small-town gentry; the second – a professional artist, a Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska (Sas coat of arms, 1872–1952), scoring triumphs on the world

stages. Their way of implementing creative ideas was quite different, but in general it concentrated on the character of the emancipation processes in the Galician country. This character was not very visible in the fight for equal rights with men in all areas of professional and social life, but it was present much more in their creativity and pursuing their plans in the spiritual field.

Theodosia Papara belonged to the group of women with high aspirations to develop intellectual and creative abilities during a permanent historical period. Provincial Galicia tried to keep up with the larger centres of European culture, in the nineteenth century – above all from Vienna, where new trends in culture and art emerged. However, for Solomiya Krushelnytska a „code of the personal independence” was very important. We can read about it from her letters, documents, memories, articles and reviews devoted to her artistic achievements. She emphasised these social, professional, but first of all ethical demands, which were a main essence of all practical and professional tasks of the singer.

Described figures of Galician women, acting in the musical culture at the turn of the 19th and 20th centuries – are worth being discussed not only from the historical perspective – but also from the view of the contemporary situation, in the context of globalisation and loss of many ideals.

Keywords: emancipation, a social rank of women, amateur musical artistic work, Galician culture, opera singer

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski

OKRES LWOWSKI W DZIAŁALNOŚCI NAUKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ ZOFII DREXLER-PASŁAWSKIEJ

Zofia Leokadia Drexler-Pasławska (1887–1979) – śpiewaczka, filozof, krytyk muzyczny, pedagog, we Lwowie spędziła tylko część swojego życia. Jednak jej działalność była widoczna na wielu polach lwowskiego życia muzycznego, zwłaszcza artystycznego – jako koncertująca śpiewaczka, pedagogicznego i z dziedziny krytyki muzycznej.

Urodziła się w Warszawie 1 lutego 1887 roku. Jej osobowość i wrażliwość kształtowała się pod wpływem wybitnych przedstawicieli środowiska muzycznego i naukowego Lwowa okresu dwudziestolecia międzywojennego. Wychowała się w artystycznej rodzinie. Jej ojciec, Karol Pasławski, był śpiewakiem i reżyserem, zaś matka, Maria Magdalena z domu Litauer (Littauer) – aktorką i śpiewaczką. Z kolei brat Stefan był generałem Wojska Polskiego¹.

Związek ze Lwowem jeszcze wówczas Zofii Pasławskiej datuje się od 1900 roku, kiedy rozpoczęła naukę w Prywatnym Gimnazjum Żeńskim Zofii Strzałkowskiej. Od tej pory przez 31 lat stopniowo zdobywała w tym mieście wykształcenie oraz realizowała swoje zainteresowania i pasje artystyczne. Maturę zdała w 1906 roku w lwowskim III Gimnazjum im. Franciszka Józefa.

Pierwsze zainteresowania Zofii Pasławskiej koncertują się wokół filozofii. W ich następstwie odbyła studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego, które prawdopodobnie ukończyła w 1910 roku, w tym bowiem czasie wstąpiła do Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie. Kontynuację zainteresowań filozoficznych zwieńczyła praca doktorska obroniona 3 grudnia 1912 roku na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Stopień doktora filozofii Pasławska uzyskała na podstawie rozprawy *O stosunku sądów hipotetycznych do kategorycznych* napisanej pod kierunkiem wybitnego lwowskiego filozofa Kazimierza

¹ H. Wiórkiewicz, *Pamiętki lwowskiej rodziny Drexlerów w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie*. Dar Jadwigi Kern-Balaty, „Niepodległość i Pamięć” 2013, t. 20, nr 3–4(43–44), s. 306, 331 i n.; fotografia pochodzi z niniejszej publikacji.

Twardowskiego (1866–1938), twórcy słynnej filozoficznej szkoły lwowsko-warszawskiej. W recenzji Twardowski napisał:

A ponieważ praca dowodzi, że autorka zdaje sobie w zupełności sprawę z wymogów metodycznych, które stawiać należy tego rodzaju badaniom naukowym, i ponieważ wymogom tym czyni w przeprowadzeniu swej pracy zadość, przeto rozprawa niniejsza uprawnia ją do przystąpienia do egzaminów ścisłych².



Zofia Drexler-Pasławska ok. 1905–1906 r. Fot. Teodozy Bahrynowicz, Lwów

Opinię tę w pełni podzielał recenzent Mściśław Wartenberg, krakowski filozof, który w latach 1903–1918 objął drugą katedrę filozofii na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie.

² J. Suchmiel, *Działalność naukowa kobiet na Uniwersytecie we Lwowie do 1939 r.*, Częstochowa 2000, s. 119–121; Z. Drexler-Pasławska była drugą doktorantką K. Twardowskiego (po Irene Jawic-Pannenkowej; 1906). Filozofię zdała celująco, język polski i historię literatury polskiej – dostatecznie. W grupie kobiet Twardowski wypromował łącznie cztery doktoraty z filozofii.

Już zapewne podczas studiów Pasławska była pod wpływem niezwykle osobowości Twardowskiego znanego z niebywałego poziomu wykładów filozoficznych, na które uczęszczały tłumy studentów Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Sam styl prowadzonych wykładów wzbudzał zachwyt studentów. Kazimierz Michałowski, polski archeolog, egiptolog i historyk sztuki, jako jeden ze studentów Twardowskiego jego wykłady określił najlepszymi, jakie kiedykolwiek w życiu słuchał³. Ściągały one nie tylko studentów Uniwersytetu Jana Kazimierza, lecz również słuchaczy z innych instytucji i ośrodków uniwersyteckich. Kontakt z tym wybitnym filozofem przypieczętował decyzję Zofii Drexler-Pasławskiej odnośnie do napisania pracy doktorskiej z dziedziny filozofii.

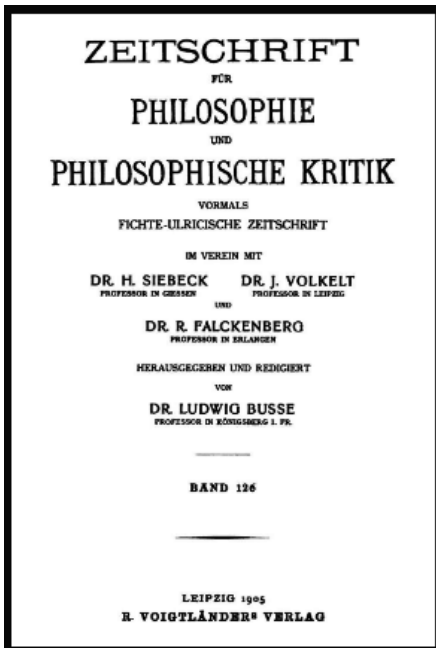
21 listopada 1911 roku, jeszcze w trakcie pisania dysertacji, Zofia Pasławska zawarła związek małżeński ze znanym inżynierem architektem i urbanistą Ignacym Tadeuszem Marianem Drexlerem (1878–1930), profesorem nadzwyczajnym Politechniki Lwowskiej (jego ojciec, również Ignacy, był lwowskim kupcem i filantropem, członkiem Rady Miasta Lwowa aktywnie zaangażowanym w rozwój lwowskich towarzystw dobroczynnych). Ceremonia odbyła się w najstarszym kościele katolickim Lwowa pw. Najświętszej Panny Marii Śnieżnej. Od tego momentu Zofia podpisuje się nazwiskiem Drexler-Pasławska⁴.

Po ukończeniu studiów filozoficznych i po wstąpieniu do Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie (1910) działalność Drexler-Pasławskiej koncentruje się głównie na aktywności filozoficznej. Lata 1911–1914 to okres wzmożonej działalności pisarstwa naukowego autorki. Pisała teksty do założonego przez Kazimierza Twardowskiego w 1911 roku „Ruchu Filozoficznego” (którego był zarówno redaktorem, jak i wydawcą), czasopisma o profilu filozoficzno-psychologicznym (Twardowski był też psychologiem). Były to relacje z obcojęzycznych publikacji filozoficznych zamieszczane w rubryce „Przegląd czasopism”. Obok autorów głównie lwowskich, takich jak Zygmunt Zawirski, Mieczysław Treter, Stefan Baley, Daniela Tennerówna, Adam Stögbauer, Emil Żychiewicz, Edmund Gromski, ale także z innych ośrodków (m.in. Tadeusz Kotarbiński – Warszawa, Józef Reinhold – Kraków, Edward Stamm – Kraków, Maurycy Straszewski – Kra-

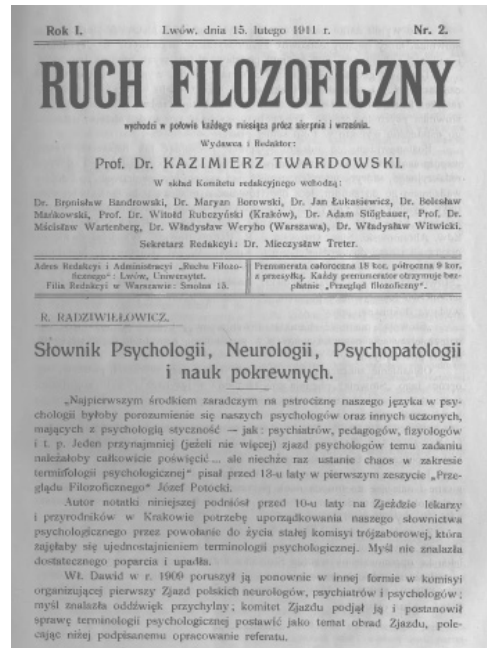
³ We wspomnieniach Kazimierza Michałowskiego, późniejszego profesora Uniwersytetu Warszawskiego i członka Polskiej Akademii Nauk, Twardowski „miał [...] przedziwny dar przedstawiania najtrudniejszych zagadnień w sposób tak prosty i oczywisty, że każdemu uważnie słuchającemu wydawało się, że słucha rzeczy łatwych”. Por. K. Michałowski, „Wspomnienia” – okres lwowski (1919–1926), <http://www.lwow.home.pl/michalowski.html> [15.10.2017]; H. Wiórkiewicz, *Pamiętki lwowskiej rodziny...*, s. 331.

⁴ Co ciekawe, sama używała i podpisywała się dwuczłonowym nazwiskiem, zachowując jako ostatnie nazwisko panieńskie. W ten sposób podpisywała się jako recenzent prasowy, również tak o niej pisano i wypowiadano się we Lwowie oraz innych ośrodkach, w których później przebywała. Obecnie w bibliografii filozoficznej figuruje jako Z. Pasławska-Drexler. Por. H. Wiórkiewicz, *Pamiętki lwowskiej rodziny...*, s. 307, 328 i n.

ków, Romuald Minkiewicz – Zakopane i in.), napisała około 20 sprawozdań. Jej nazwisko, jeszcze panięskie, figuruje już w drugim numerze tego czasopisma. Omawia w nim siedem artykułów, które ukazały się w dwóch tomach „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik” (Bd. 139, H. 2; Bd. 140, H. 1–2). Pierwsze sprawozdanie dotyczy publikacji B. Detmara *Kardeanes i Hume (Kardeanes und Hume)*, w której autor porusza zagadnienia pokrewieństwa teorii prawdopodobieństwa Hume’a i Karneandesa. Drugą omówioną publikacją jest artykuł K. Bornhausena *Religijne a priori u Ernesta Troeltscha i Rufolfa Otto (Das religiöse A priori bei Ernst Troeltsch und Rudolf Otto)* odnoszących się do samoistnych uzasadnień religii w związku z rozumem⁵.



„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, wydanie z 1905 roku



„Ruch Filozoficzny” 1911, nr 2, pierwsza publikacja filozoficzna Zofii Drexler-Pasławskiej

Kolejne sprawozdanie zostało opublikowane w tym samym roku w siódmym numerze „Ruchu Filozoficznego” i obejmuje mniejszą liczbę artykułów, bo tylko z jednego tomu „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik” (Bd. 141, H. 2). Są to dwa artykuły: autorstwa G. Wernicka *Wrażenie, przedstawie-*

⁵ Z. Drexler-Pasławska, „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 139, 2, 140, 1–2, „Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 2, s. 26–27.

nie i spostrzeżenie. *Studium psychologiczne (Empfindung Wahrnehmung und Vorstellung. Eine psychologische Studie)* dotyczące cech i definicji wrażenia jako faktu psychicznego oraz A. Reinacha *Kantowskie ujęcie problemu Hume'a (Kants Auffassung des Humeschen Problems)*⁶. W następnym numerze „Ruchu Filozoficznego” (1911, nr 8) Drexler-Pasławska relacjonuje już trzy artykuły i anonsuje filozoficzny kongres naukowy, który odbył się 6–11 kwietnia 1911 roku w Bolonii. Wśród omawianych prac znalazł się artykuł Ottona Krügera *Realność świata zewnętrznego w świetle absolutnego idealizmu (Die Realität Aussemwelt im Lichte des absoluten Idealismus)* rozpatrującego realność bytu zewnętrznego „ja” i bytu „świata zewnętrznego”, Hermanna Hegenwalda *O istocie i pojęciu życia duchowego w filozofii życiowej Rudolfa Euckena (Über das Wesen und den Begriff des Geisteslebens in Rudolf Euckens Lebensphilosophie)*. Ostatni artykuł, autorstwa Augusta Messera, *Epistemologiczny idealizm w stosunku do empiryzmu i realizmu (Der erkenntnistheoretische Idealismus in seinem Verhältnis zum Empirismus und Realismus)* przedstawia krytykę idealizmu szkoły marburskiej⁷.

W numerze dziesiątym „Ruchu Filozoficznego” z 1911 roku Drexler-Pasławska w niezwykle zdawkowej formie przytoczyła sześć artykułów z dwóch kolejnych numerów „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik” (Bd. 142, H. 2; Bd. 143, H. 1–2). Był to m.in. artykuły: H. Aschkenasego *Zarys fenomenologii mistyki (Grundlinien zu einer Phänomenologie zur Mystik)*, Hermanna Hegenwalda *Pojęcie świata i pogląd na świat w filozofii H. Rehmkego (Weltbegriff und Weltanschauung in der Philosophie Johannes Rehmkes)*, Ottona Brauna *Walka o pogląd na świat (Das Ringen um eine Weltanschauung)* oraz R.B. Aarsa *Intelektualne wyobrażenie w systemie Platona II (Die intellektuelle Anschauung im System Platons II)*. Numer dziesiąty „Ruchu Filozoficznego” z 1911 roku jest szczególnie ze względu na fakt, że zamieścił w nim także publikację wspomniany Ignacy Drexler, przyszły mąż Zofii. Artykuł dotyczył prezentacji poglądów austriackiego inżyniera-eseetyka, architekta przestrzeni, pisarza Josepha Augusta Luxa, popularyzatora nowożytnej sztuki stosowanej⁸. Wiele wskazuje na to, że przyszli małżonkowie poznali się poprzez wspólne działania na polu filozoficzno-publicystycznym.

Kolejną publikację Zofii Drexler-Pasławskiej znajdziemy w trzecim numerze „Ruchu Filozoficznego” z 1912 roku (R. 2). Omawia w nich osiem artykułów różnych autorów opublikowanych na łamach „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik” (Bd. 144, H. 1, 2). Dotyczą one m.in. działalności filozoficznej

⁶ Z. Drexler-Pasławska, „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 141, 2, „Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 7, s. 149.

⁷ Z. Drexler-Pasławska, „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 142, 1, „Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 8, s. 171–172.

⁸ Z. Drexler-Pasławska, „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 142, 2; 143, 1–2, „Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 10, s. 209–212.

Parmenidesa i Zenona z Elei (A. Döring⁹), filozofii religii w nowokantyzmie (A. Lewkowitz), problematyki idei u Schillera (H. Clasen), oceny współczesnego monizmu (P. Schwartzkopff), działalności Falckenberga (H. Schwarz), logicznej analizy identyczności, równości i bytu jednostkowego (J. Rehmke), fenomenologii mistyki (H. Aschkenasy), filozofii kultury Herdera (O. Braun)¹⁰. Na uwagę zasługuje numer szósty „Ruchu Filozoficznego” z 1912 roku, gdyż Paśławska omówiła artykuły z dwóch obcojęzycznych czasopism. Obok artykułów zawartych w „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik” (Bd. 145, H. 2), dotyczących zagadnienia wartości (E. Somló) oraz wiedzy podstawowej II i logicznej analizy bytu podstawowego (J. Rehmke), autorka zdała relację z czasopisma wydawanego na Uniwersytecie w Bolonii „Scientia. Rivista di Scienza”. Streściła w nim artykuł autorstwa E. Claparedè poruszający kwestie fizykochemicznego i psychologicznego punktu widzenia (*Point de vue physico-chimique et point de vue psychologique*). Podobnego streszczenia czasopisma uniwersytetu bolońskiego Paśławska dokonała jeszcze dwukrotnie na łamach „Ruchu Filozoficznego” w 1912 roku, w numerze siódmym i ósmym.

W piarstwie filozoficznym Zofia Drexler-Paśławskiej omówionym na łamach „Ruchu Filozoficznego” z 1913 roku uwagę zwraca sprawozdanie z wydania w Paryżu w 1911 roku książki Georgesa Bohna *La nouvelle psychologie animale*. Paśławska zaprezentowała w nim tworzenie się nowego kierunku w psychologii określanego wówczas jako „nowa psychologia zwierząt”¹¹.

Spośród wszystkich sprawozdań autorki tylko jedno zogniskowane jest wokół zagadnień związanych z psychologią muzyki. Chodzi o artykuł Hermanna Siebecka *Musik und Gemütstimmung* opublikowany na łamach „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik” (Bd. 145, H. 1), który Paśławska omówiła w „Ruchu Filozoficznym” z 1912 roku (R. 2, nr 4). Ten niemiecki filozof (syn niemieckiego kompozytora Gustava Heinricha Gottfrieda Siebecka) podjął temat dotyczący psychologicznej różnorodności uczuciowej wyrażonej nastrojem, wyjaśniając stosunek muzyki do wspomnianej różnorodności w treści życia uczuciowego¹².

W piarstwie filozoficznym nie mniej intensywny był rok 1913. Paśławska zdała sprawozdanie aż z 31 artykułów, jakie ukazały się w prasie zagranicznej, i jednej publikacji książkowej. Następnym był okresem schyłkowym, bowiem autorka zdała relację tylko w dwóch numerach „Ruchu Filozoficznego” (nr 2 i 5).

⁹ Dokładny wykaz sprawozdań z prasy zagranicznej Z. Drexler-Paśławskiej zawiera tabela 1.

¹⁰ Z. Drexler-Paśławska, „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 144, 1, 2, „Ruch Filozoficzny” 1912, R. 2, nr 3, s. 39.

¹¹ Z. Drexler-Paśławska, *Georges Bohn, La nouvelle psychologie animale, Paris 1911*, „Ruch Filozoficzny” 1913, R. 3, nr 3, s. 55–56.

¹² Z. Drexler-Paśławska, „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 144, 1, 2, „Ruch Filozoficzny” 1912, r. 2 nr 4, s. 65.

Tabela 1. Wykaz obcojęzycznych publikacji omówionych przez Z. Drexler-Pasławską na łamach „Ruchu Filozoficznego” w latach 1911–1914

Lp.	Czasopismo		Autor, tytuł artykułu
	Polskie	Obcojęzyczne	
1	2	3	4
1.	„Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 2, s. 26–27	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 139, H. 2; B. 140, H. 1–2	1. B. Detmar, <i>Kardeanes und Hume</i> ¹³
			2. K. Bornhausen, <i>Das religiöse A priori bei Ernst Troeltsch und Rudolf Otto</i>
			3. E. Schmitt, <i>Die unendlichen modi bei Spinoza</i>
			4. B. Urbach, <i>Über das Wesen der Logischen Paradoxa</i>
			5. J. Müller, <i>Jean Paul und Jacobi</i>
			6. G. Wendel, <i>Lombroso und Ostwald</i>
			7. K.B.R. Aars, <i>Die intellektuelle Anschauung im System Platons</i>
2.	„Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 7, s. 149	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 141, H. 2	1. G. Wernick, <i>Empfindung Wahrnehmung und Forstellung. Eine psychologische Studie</i>
			2. A. Reinach, <i>Kants Auffassung des Humeschen Problems</i>
3.	„Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 8, s. 171–172	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 141, H. 2	1. Otton Krüger, <i>Die Realität Aussemwelt im Lichte des absoluten Idealismus</i>
			2. Hermann Hegenwald, <i>Über das Wesen und den Begriff des Geisteslebens in Rudolf Euckens Lebensphilosophie</i>
			3. August Messer, <i>Der erkenntnistheoretische Idealismus in seinem Verhältnis zum Empirismus und Realismus</i>
4.	„Ruch Filozoficzny” 1911, R. 1, nr 10, s. 212	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 142, H. 2	1. H. Aschkenasy, <i>Grundlinien zu einer Phänomenologie zur Mystik</i>
			2. A. Wenzel, <i>Ein neues Spinozabuch</i>
			3. H. Hegenwald, <i>Weltbegriff und Weltanschauung in der Philosophie Johannes Rehmkes</i>
			4. O. Braun, <i>Das Ringen um eine Weltanschauung</i>
			5. L. Ssalagoff, <i>Vom Begriff des Geltens in der modernen Logik</i>
			6. B.R. Aars, <i>Die intellektuelle Anschauung im System Platons II</i>

¹³ W sprawozdaniach Z. Drexler-Pasławskiej nie wszędzie podaje oryginalne tytuły, w niektórych przypadkach są tylko polskie tłumaczenia; domyślając się, że wszystkie artykuły są pisane w języku niemieckim, tytuły przytaczam w tymże języku, poddając je drobnej korekcie, najczęściej dotyczącej zamiany polskiego „i” na niemieckie „und”.

1	2	3	4
5.	„Ruch Filozoficzny” 1912, R. 2, nr 3, s. 39	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 144, H. 1-2	1. A. Döring, <i>Zu Parmenides und Zeno von Elea</i> 2. A. Lewkowicz, <i>Die Religionsphilosophie des Neokantismus</i> 3. H. Clasen, <i>Die Ideen: Gott, Unsterblichkeit und Freiheit bei Schiller</i> 4. P. Schwartzkopff, <i>Ein Beitrag zur prinzipiellen Beurteilung des heutigen Monismus</i> 5. H. Schwarz, <i>Zum 60. Geburtstag Richard Falcnbergs</i> 6. J. Rehmke, <i>Anmerkungen zur Grundwissenschaft</i> 7. H. Aschkenasy, <i>Grundlinien zu einer Phano-menologie der Mystik</i> 8. O. Braun, <i>Herders Kulturphilosophie</i>
6.	„Ruch Filozoficzny” 1912, R. 2, nr 4, s. 65	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 145, H. 1	1. O. Braun, <i>Herders Kulturphilosophie (cd.)</i> 2. H. Siebeck, <i>Über Monismus und Dualismus</i> 3. H. Schoen, <i>Heinrich Bergsons philosophische Anschauungen</i>
7.	„Ruch Filozoficzny” 1912, R. 2, nr 6, s. 113 s. 114	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 145, H. 2 „Scientia. Rivista di Scienza” VI, XI, 22, 2	1. F. Somló, <i>Das Wertproblem</i> 2. J. Rehmke, <i>Anmerkungen zur Grundwissen-schaft II</i> 3. E. Claparedè, <i>Point de vue physico- chimique et point de vue psychologique</i>
8.	„Ruch Filozoficzny” 1912, R. 2, nr 7, s. 131 s. 134	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 146, H. 1 „Scientia. Rivista di Scienza” VI, XI, 23, 3	1. H. Schmitkunz, <i>Grundzüge einer Lehre von der logischen Evidenz</i> 2. F. Somló, <i>Das Wertproblem</i> 3. A. Rey, <i>L'ostracisme du concept de force dans la physique moderne</i>
9.	„Ruch Filozoficzny” 1912, R. 2, nr 8, s. 160–161 s. 164	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 146, H. 2 Bd. 147, H. 1 „Scientia. Rivista di Scienza” VI, XII, 4	1. A. Eleutheropulos, <i>Die Grundlage der Ethik</i> 2. F. Maywald, <i>Über A. Meinongs Erkenntnis-theorie</i> 3. J. Paulsen, <i>Reiz und Empfindung</i> 4. N.E. Pohorilles, <i>Der Vitalismus im Lichte der Prinzipienlehre Eduard von Hartmanns</i> 5. P. Schwartzkopff, <i>Sind nur Empfindungen wirklich?</i> 6. H. Hegenwald, <i>Die Gottestatsache</i> 7. H. Lehman, <i>Glaubebetrachtung und Geschichtsforschung in Ihren prinzipien</i> 8. P. Petersen, <i>Voluntarismus und Intellektualismus</i> 9. H. Poincaré, <i>La logique de l'”infini</i>

1	2	3	4
10.	„Ruch Filozoficzny” 1912, R. 2, nr 10, s. 215–216	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 147, H. 2	1. G. Spengler, <i>Das Verhältnis der „Philosophie des Als ob” H. Vaihingers zu Meinongs „Über Annahmen”</i> 2. G. Jacoby, <i>Der amerikanische Pragmatismus und die Philosophie des Als Ob</i> 3. O. Samuel, <i>Über diskursive Sophismen</i>
11.	„Ruch Filozoficzny” 1913, R. 3, nr 2, s. 39	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 148, H. 1	1. M. Frischeisen-Köhler, <i>Zur Phänomenologie der Metaphysik</i> 2. K.K. Loewenstein, <i>Zätze über Phänomenologie</i> 3. J. Rehmke, <i>Anuerkungen zur Grundwissenschaft</i>
12.	„Ruch Filozoficzny” 1913, R. 3, nr 3, s. 55–56	Georges Bohn, <i>La nouvelle psychologie animale</i> , Paris 1911, s. II i 200	Sprawozdanie z wydania książkowego
13.	„Ruch Filozoficzny” 1913, R. 3, nr 4, s. 92–93	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 148, H. 2 „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 149, H. 1	1. J. Ferber, <i>Platons Polemik gegen die Lustlehre</i> 2. A. Reinach, <i>Die Überlegung; ihre ethische und rechtliche Beduetung</i> 3. J. Rehmke, <i>Anmerkungen zur Grundwissenschaft</i> 4. A. Reinach, <i>Die Überlegung; ihre ethische und rechtliche Beduetung (cd.)</i> 5. A. Korwan, <i>Dorners Kritik des Pessimismus</i> 6. W. Moog, <i>Zur Kritik der Erkenntnistheorie</i> 7. H. Nohl, <i>Eine historische Quelle zu Nitzsches Perspektivismus</i>
14.	„Ruch Filozoficzny” 1913, R. 3, nr 5, s. 116	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 149, H. 2	1. I. Müller, Marcin Deutingier. <i>Wspomnienie z okazji 100. rocznicy urodzin 24. marca 2015</i> 2. A. Ruge, <i>Die Begriffe der Philosophie ud die Idee einer internationalen Bibliographie der Philosophie</i> 3. K. Geissler, <i>Die Massordnungen als Formen der menschlichen Erkenntniss</i> 4. H.R. Timerding, <i>Das Gesetz der grossen Zahlen</i> 5. A. Coralnik, <i>Zur Kritik der mathematischen Logik</i> 6. P. Petersen I. <i>Referat über psychologische Literatur</i>

1	2	3	4
15.	„Ruch Filozoficzny” 1913 R. 3, nr 10, s. 270–271	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 150 Bd. 151	<ol style="list-style-type: none"> 1. J. Volkelt, <i>Gedanken über den Selbstwert des Ästhetischen</i> 2. R. Falckenberg, <i>H. Lotze, sein Verhältnis zu Kant und Hegel zu den Problemen der Gegenwart</i> 3. H. Siebeck, <i>Musik und Gemütstimmung</i> 4. H. Schwarz, <i>Die Arten des religiösen Erlebens</i> 5. A. Goedeckmeyer, <i>Über Metaphysik</i> 6. W. Metzger, <i>Hegel und die Gegenwart</i> 7. H. Hegenwald, <i>Erkennen und Leben</i> 8. O. von der Pfordten, <i>Der Dingbegriff und die Sinnespsychologie</i> 9. G. Vorbrott, <i>W. James' Philosophie</i> 10. A. Buchenau, <i>Zur Neubegründung des kritischen Realismus</i> 11. W. Schunke, <i>Prüfung des von Ernest Häckel vertretenen Monismus</i> 12. D. Dunkmann, <i>Der Religionsbegriff Schleiermachers in seiner Abhängigkeit von Knat</i> 13. H. Kleinpeter, <i>Die prizipiellen Fragen der Machschen Erkenntnislehre</i> 14. H. Lehman, <i>Christlichkeit als ethisches Wertmass für Religionsgestaltung</i> 15. W. Schultze, <i>Prüfung des von Ernest Häckel vertretenen Monismus (cd.)</i>
16.	„Ruch Filozoficzny” 1914, R. 4, nr 2, s. 47	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 152, H. 1, 2	<ol style="list-style-type: none"> 1. W. Bloch, <i>Der Pragmatismus von Schiller und James</i> 2. H. Eibl, <i>Geschichtpholosophisches aus den ersten christlichen Jahrhunderten</i> 3. F. Selety, <i>Die wirklichen Tatsachen der reinen Erfahrung, einer Kritik der Zeit</i> 4. K. Rozenkrantz, <i>Pięć listów do Dorgutha o Schopenhauerze</i> 5. W. Bloch, <i>Der Pragmatismus von Schiller und James (cd.)</i> 6. H. Lehmann, <i>Raoul Richters Religionsphilosophie</i>
17.	„Ruch Filozoficzny” 1914, R. 4, nr 5, s. 129	„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, Bd. 153, H. 1	<ol style="list-style-type: none"> 1. H. Schwarz, <i>August Dorner und der Naturalismus</i> 2. B.C. Engel, <i>Adolf Lasson jako logik (rozdział monografii o Lassonie, brak szczegółów)</i> 3. K. Steinitz, <i>Über die Vereinbarkeit von Determinismus und Verantwortung</i>

Podsumowując działalność filozoficzną Zofii Drexler-Paławskiej, trzeba przyznać, że na przestrzeni lat 1911–1914 wykazała się, jak wielu innych uczniów Kazimierza Twardowskiego, znaczną aktywnością. Działalność ta może być również interesująca ze względu na recepcję europejskiego, a zwłaszcza niemieckiego piśmiennictwa filozoficznego w Polsce. Jednak z perspektywy czasu można stwierdzić, że filozofia nie była dziedziną, której Drexler-Paławska się dogłębnie poświęciła, albowiem jeszcze podczas studiów filozoficznych musiała wykazywać zainteresowania muzyczne, skoro ostatecznie zdecydowała się na odbycie studiów wokalnych w koncesjonowanej szkole śpiewu solowego Zofii Kozłowskiej (1871–1958) w latach 1915–1922. Było to już po napisaniu pracy doktorskiej z dziedziny filozofii. Po studiach zaangażowała się przede wszystkim w działalność pedagogiczną. Od 1920 roku do końca pobytu we Lwowie, a więc do 1931 roku, prowadziła lekcje śpiewu solowego w Szkole Muzycznej Sabiny Kasperek we Lwowie. Wokalistyka pochłonęła ją tak bardzo, że ta dziedzina muzyki do końca życia stała się *spiritus movens* jej działalności artystycznej.

Pomimo porzucenia przez Zofię Drexler-Pasławską działalności filozoficznej utrzymywała ona ściśle kontakty towarzyskie z Kazimierzem Twardowskim, który był jednocześnie melomanem, muzykiem (grał na fortepianie), poetą i kompozytorem. Podczas wzajemnych wizyt Pasławska często śpiewała przy akompaniamencie Twardowskiego. Profesor filozofii musiał niezłe grać na fortepianie, skoro jak pisze w swoich *Zapiskach melomana*, podczas kolacji organizowanych u siebie lub u znajomych często grywał ze swoimi wychowankami filozofkami na 4 ręce m.in. symfonie A. Brucknera, a także akompaniował do śpiewu solowego pieśni J. Brahmsa, E. Griega, A. Schönberga i innych kompozytorów¹⁴. Grywał również własne pieśni. Jak wynika ze wspomnianej publikacji, w latach 20. XX w. zarówno Kazimierz Twardowski, jak i Zofia Drexler-Pasławska byli powiązani towarzysko ze śpiewakami Teatru Wielkiego we Lwowie. Co ciekawe, na owych spotkaniach towarzyskich bywał także Witold Friemann, który akompaniował Pasławskiej do własnych pieśni (o czym dalej będzie mowa) oraz grywał solo na fortepianie¹⁵.

Jeszcze w trakcie studiów wokalnych Zofia Drexler-Pasławska osiągnęła pierwszy sukces artystyczny. Mianowicie w 1921 roku wzięła udział w konkursie wokalnym im. Władysława Żeleńskiego w Lublinie na „Pieśń Polską”, zorganizowanym przez tamtejsze Towarzystwo Muzyczne, na którym wykonała 15 pieśni polskich kompozytorów. Decyzją Sądu Konkursowego przyznano jej

¹⁴ Do wychowanków K. Twardowskiego należy m.in. Daniela Gromska. Z nią oraz z Ludwiką Treter (żoną filozofa Mieczysława Tretera, z którymi łączyły Twardowskiego więzy towarzyskie; nie była jego wychowanką) Twardowski często muzykował podczas licznych spotkań towarzyskich. Por. K. Twardowski, *Filozofia i muzyka*, Warszawa 2005, s. 78 i n.

¹⁵ *Ibidem*, s. 79–81 i n.

dyplom honorowy wielkiego uznania za opanowanie sztuki śpiewu i interpretacji utworów. Był to moment zwrotny w jej karierze muzycznej, gdyż od tej pory rozpoczęła działalność koncertową. Jako śpiewaczka występowała głównie we Lwowie, ale także w innych miastach Polski, m.in. Poznaniu, Warszawie, Katowicach, Truskawcu, Borysławiu, Drohobyczu, Toruniu, w miastach Małopolski, oraz za granicą, w Mediolanie, Wiedniu, Paryżu¹⁶.

Zofia Drexler-Pasławska miała w swoim repertuarze szeroki wybór utworów obejmujący dzieła J.S. Bacha, H. Purcella, W.A. Mozarta, F. Chopina, R. Straussa, G. Pierné, C. Debussy'ego (i innych przedstawicieli muzyki francuskiej), O. Respighiego oraz kompozytorów współczesnych. Należy tu wymienić przede wszystkim polskich twórców: K. Szymanowskiego, F. Szopskiego, F. Nowowiejskiego, S. Niewiadomskiego, J. Kofflera, A. Sołtysa, W. Friemanna i P. Perkowskiego¹⁷. W działalności koncertowej Zofii Drexler-Pasławskiej uwagę zwraca również obecność w repertuarze utworów kompozytorów awangardowych – Arnolda Schönberga i Józefa Kofflera, chociaż nie udało się znaleźć śladu takiego koncertu. W przypadku ostatniego kompozytora mogły to być *Dwie pieśni* na sopran i fortepian (1917), ewentualnie kantata *Miłość* na głos, altówkę, wiolonczelę i klarnet (1931). Interesującym faktem jest również wykonawstwo utworów mniej znanych w Polsce przedstawicieli włoskiego baroku – D. Sarriego, P. Paradiesa oraz twórców XX-wiecznych, jak austriacko-włoski kompozytor i dyrygent R. Zandonai tudzież amerykański kompozytor urodzony w Holandii, R. Hageman.

Nadzwyczajna aktywność artystyczna Pasławskiej polegała na współpracy z większością ważniejszych instytucji muzycznych Lwowa. Należały do nich: Biuro Koncertowe Maksymiliana Türka, Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego, Kasyo i Koło Literacko-Artystyczne we Lwowie, gdzie występowała na wielu koncertach, uroczystościach i akademiach przy akompaniamencie wybitnych lwowskich pianistów, nierzadko profesorów Konserwatorium PTM, m.in. Heleny Ottawowej, Edwarda Steinbergera, Witolda Friemanna, Tadeusza Majerskiego.

Jedną z pierwszych, a zarazem najwybitniejszych lwowskich pianistek, z którą Drexler-Pasławska nawiązała współpracę, była wspomniana Helena Ottawowa. Wśród koncertów z udziałem obu artystek znalazł się „Wieczór pieśni”, który odbył się za sprawą Biura Koncertowego Maksymiliana Türka. Dalsza aktywność Drexler-Pasławskiej była kontynuowana w sezonie 1924/1925. Mianowicie była jedną z solistek *Magnificatu* J.S. Bacha wykonanego przez orkiestrę Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie pod dyrekcją M. Sołtysa. Z kolei 6 lutego 1925 roku wystąpiła na wieczorze muzyki kompo-

¹⁶ H. Wiórkiewicz, *Pamiętki lwowskiej rodziny...*, s. 332.

¹⁷ *Ibidem*.

zytorów współczesnych obok pianisty Zbigniewa Drzewieckiego, skrzypaczki Ireny Dubiskiej oraz lwowskiego muzykologa i kompozytora Seweryna Barbaga. Jak nadmieniała Helena Wiórkiewicz, 17 stycznia 1926 roku śpiewaczka wyjechała w celach koncertowych na kilka tygodni do Paryża. Na koncercie urządzonym w salonach czasopisma „La Revue Musicale” 23 lutego 1926 roku wykonała pieśni kompozytorów polskich, m.in. K. Szymanowskiego, F. Szopskiego, oraz pięć nowych pieśni młodego i nieznanego wówczas Piotra Perkowskiego przy akompaniamencie samego kompozytora. Następnego dnia zaśpiewała w ambasadzie polskiej na wielkim przyjęciu oficjalnym na cześć nowo mianowanego posła francuskiego w Warszawie (?) Laroche. W maju 1926 roku wystąpiła we Lwowie jako solistka w oratorium Gabriela Pierné *Krucjata dzieci* wystawionym przez Adama Sołtysa z udziałem około 300 chórzystów¹⁸. Można sądzić, że podobnie jak w przypadku wszystkich produkcji artystycznych, nad którymi pieczę sprawował Sołtys, koncert ów okazał się wielkim sukcesem.

Zofia Drexler-Pasławska swoją działalnością koncertową wzbudziła uznanie wśród lwowskiej krytyki muzycznej. Probierzem może być koncert, który odbył się początkiem stycznia 1931 roku. W recenzji, która ukazała się 6 stycznia tegoż roku, Władysław Gołębiowski nie szczędził najwyższych ocen. Jak pisał:

Koncert p. Zofii Drexler-Pasławskiej należał bezsprzecznie do najudatniejszych popisów śpiewaczych tej artystki, dał też licznie zebranej elicie muzycznej Lwowa wiele prawdziwie artystycznych przeżyć. W niektórych utworach, wykonanych z wirtuozowską precyzją, ujawniło się mistrzowskie opanowanie środków technicznych (utwory te musiała artystka powtórzyć). Wytworny smak artystyczny, piękny dźwięk, pełna wyrazu interpretacja i finezyjne wykończenie – cechowały produkcję tej wysoce inteligentnej śpiewaczki¹⁹.

Przy tej okazji można dodać, że recenzent ten nieraz dotkliwie i w sposób kąśliwy recenzował nieudane koncerty, jakie niejednokrotnie miały miejsce we Lwowie.

Jedną z najbardziej pochlebnych recenzji Zofia Drexler-Pasławska otrzymała znacznie wcześniej, na początku swojej kariery wokalne w 1922 roku. Po jednym z koncertów, na którym towarzyszył jej Edward Steinberger, Adam Mitscha tak scharakteryzował jej walory wokalne:

Minęły (oby bezpowrotnie) czasy, w których głównym, a często nawet jedynym miernikiem wartości śpiewaka czy śpiewaczki był materiał głosowy, odpowiednio wygimnastykowany. Minęła era popisów wirtuozowskich oraz uniesień nad wymiarami i wytrzymałością głosu. Dziś żąda się czegoś więcej: równorzędnego ustosunkowania czynników technicznych, intelektualnych i uczuciowych, które razem wzięte składają się na poczucie arcyzmu. Harmonia ta nie zawsze jest zachowana, dlatego mamy całe plejady przeciętnych wykonawców, mało zaś artystów w ścisłym tego słowa zna-

¹⁸ *Ibidem*, s. 262–263.

¹⁹ W. Gołębiowski, recenzja z koncertu wokálnego Z. Drexler-Pasławskiej, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” (dalej: LWMiL) 1931 nr 1, s. 4.

czeniu. Miano „artysta” powinno być nie banalnym przydomkiem, lecz określeniem zaszczytnym, opartym na surowym sądzie, a uzasadnionym na ścisłych przesłankach. Do takich artystów należy bez najmniejszych zastrzeżeń p. Zofia Drexler-Pasławska, której sztuka wokalna łączy wszystkie wyżej wymienione warunki. Głos piękny i dźwięczny [...] nie imponuje brutalną siłą, lecz porywa ciepłem i szlachetnym wyrazem. Głosem swym włada p. Pasławska pewnie i śmiało a równocześnie ekonomicznie, intonuje nieskazitelnie, doskonale rozmieszcza akcenty logiczne i dynamiczne, frazuje z niezwykłym smakiem. Każda nuta jest nie tylko przemyślana i zrozumiana, ale nadto odczuta: artystka łączy wybornie pracę intelektu z czynnikiem uczuciowym i niezwykłą intuicją, która pozwala jej przeniknąć charakter odtwarzanych utworów²⁰.

Jak dalej podkreśla recenzent, Pasławska stylowo wykonuje każdy utwór bez względu na to, czy jest to aria J.S. Bacha, czy pieśni K. Szymanowskiego, H. Duparca, J. Mahlera czy R. Straussa. Recenzowany koncert obejmował ogromny repertuar, gdyż wykonane zostały utwory *Phidylé* Duparca, *Schlechtes Wetter* Straussa, *Przedwiośnie* Adama Sołtysa, *Hania*, *Cudne oczy* i *Noc majowa* Witolda Friemanna, *Wielki Karuzel* Henryka Melcera oraz pieśni Szymanowskiego i Debussy’ego. Na zakończenie recenzji Adam Mitscha zaznaczył, że Pasławska wykonała na bis ponownie pieśń Sołtysa i podkreślił znakomitą grę Edwarda Steinbergera.

Pieśni Witolda Friemanna należały do ulubionego repertuaru Zofii Drexler-Pasławskiej. Śpiewaczka często występowała z kompozytorem przed lwowską publicznością. Koncerty te nasiliły się w latach 1927–1928, kiedy Friemann nosił się zamiarem opuszczenia Lwowa i organizował własne koncerty kompozytorskie. Jeden z takich koncertów odbył się w Kasynie i Kole Literacko-Artystycznym w 1928 roku (w roku następnym kompozytor opuścił Lwów²¹). Należy zauważyć, że formuła koncertów kompozytorkach we Lwowie w latach 20. zyskiwała na popularności m.in. za sprawą promowania twórczości Karola Szymanowskiego. Koncerty poświęcone twórczości jednego kompozytora organizowane były przez instytucje muzyczne Lwowa, a w przypadku Szymanowskiego nierzadko odbywały się w jego własnym wykonaniu. Recenzję z tego koncertu kompozytorskiego napisał Alfred Plohn na łamach żydowskiej „Chwili”. Drexler-Pasławska wykonała na nim kilka pieśni Friemanna, m.in. *Cudne oczy*, *Oczekiwanie*, *Kołyśankę*. Obok śpiewaczki w koncercie tym wystąpił także lwowski skrzypek Józef Cetner, który razem z Friemannem wykonał *Kołyśankę gruzińską* na skrzypce i fortepian. Jednak jak nadmieniał Plohn, to właśnie pieśni wzbudziły największy entuzjazm wśród publiczności²². Z Witoldem Friemannem Drexler-Pasławska nawiązała dłuższą współpracę, koncer-

²⁰ A. Mitscha, *Zofia Drexler-Pasławska*, „Słowo Polskie” 1922, nr 292, s. 5, pisownia oryginalna.

²¹ Por. E. Nidecka *Twórczość polskich kompozytów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939)*, Rzeszów 2005, s. 106.

²² A. Plohn, recenzja z koncertu zorganizowanego przez Kasyno i Koło Literacko-Artystyczne, „Chwila” 1928, nr 3500, s. 9.

tując również poza Lwowem. Z pieśniami Friemanna wystąpili wspólnie na przykłąd 21 czerwca 1927 roku w krakowskiej rozgłośni Polskiego Radia (w latach 20. koncerty muzyczne w radiu były wykonywane na żywo). Był to koncert kompozytorski Friemanna, na którym artyści wykonali pieśni *Pamiętam ciche, złote, jasne dni* op. 19 nr 2, *Cudne oczy* op. 17 nr 3, *Złota rybka* op. 24 nr 2, *Modlitwa* op. 18 nr 1, *Hania* op. 41 nr 2, *Kołysanka* op. 26 nr 3, *Dziewczyna*²³ op. 18 nr 2. Wśród tego repertuaru znajdują się pieśni do tekstów ukraińskiego poety Tarasa Szewczenki (*Złota rybka*), do tekstów którego Friemann jako jeden z nielicznych (o ile nie jedyny) wśród polskich kompozytorów związanych dłużej ze Lwowem napisał muzykę. Friemann wykonał również swoje utwory na fortepian, jak *Prelude* op. 39 nr 1, *Menuet* op. 43, *Mazurek* op. 33 nr 2. W pierwszej części koncertu wystąpił też Józef Cetner, który zaprezentował *Romance* op. 5 nr 2 z towarzyszeniem fortepianowym Friemanna. W drugiej części koncertu Zofia Drexler-Pasławska ponownie wystąpiła z interpretacją kolejnych pieśni Friemanna: *Pieśń miłosna hinduska* op. 47 nr 2, *Zwycięstwo* op. 47 nr 1, *Ostatnie pragnienie* op. 51 nr 3, *Fala* op. 42 nr 4, *Oczekiwanie* op. 42 nr 2, *Pożegnanie* op. 51 nr 1. Friemann wystąpił jeszcze solo z marszem tureckim *Jeniczeri* oraz w duecie z Józefem Cetnerem – w *Nokturnie* op. 37 nr 1. Interpretacja Zofii Drexler-Pasławskiej musiała odpowiadać kompozytorowi, skoro tego rodzaju repertuar prezentowali wielokrotnie na różnych estradach koncertowych²⁴. Łącznie Drexler-Pasławska miała w repertuarze 16 pieśni Friemanna. Należy dodać, że Friemann jako profesor Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego, także piszący recenzje z koncertów muzycznych w prasie lwowskiej, był w tym względzie wymagający, co przemawia za wysokim poziomem wykonawczym i wysokimi umiejętnościami wokalnymi artystki. Drexler-Pasławska również wzięła udział w pożegnalnym koncercie Friemanna, który odbył się w 1929 roku, kiedy kompozytor na stałe opuścił Lwów. Obok całego repertuaru pieśniowego Friemanna publiczność wysłuchała utworów instrumentalnych na fortepian solo oraz na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu (wiele wskazuje na to, że był to powtórzony repertuar z koncertu w Krakowie, w programie znalazły się *Suita staroświecka*, *Nokturn*, *Romance*, *Andante con variazioni*, *Kołysanka gruzińska* i pieśni)²⁵.

Zofia Drexler-Pasławska występowała też na koncertach organizowanych przez lwowskie towarzystwa śpiewacze. Do koncertu zorganizowanego przez towarzystwo Lwowski Chór Techniczny doszło np. 27 i 28 kwietnia 1928 roku. Koncert, na którym Drexler-Pasławska wystąpiła razem z pianistką Elżą Ungerfeld i wspomnianym chórem, poświęcony był muzyce angielskiej (dyrygował Adam Harasowski). Na interesujące interpretacje muzyki wokalnej w wykonaniu Drexler-

²³ Autorem tekstu pieśni *Dziewczyna* jest sam Friemann, który posłużył się tematyką opartą na motywach zawartych w twórczości T. Szewczenki.

²⁴ „Słowo Pomorskie” 1927, nr 139, s. 4.

²⁵ LWMiL 1929, nr 1, s. 4.

-Paślawskiej zwracał uwagę Lesław Jaworski w sprawozdaniu z sezonu artystycznego 1927/1928, jakie ukazało się w Almanachu Lwowskim „Ateneum”²⁶.

Zofia Drexler-Paślawska opuściła Lwów w 1931 roku. Decyzja ta zapewne zapadła w wyniku dramatu, który wydarzył się w jej życiu. Mianowicie w tymże roku tragicznie zmarł jej mąż. Artystka przeniósła się do Warszawy (zamieszkała przy ul. Białostockiej 20 m. 49), skąd dojeżdżała do Konserwatorium Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu, gdzie w latach 1932–1939 przyjęła posadę nauczycielki śpiewu. Następnie związała się z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną im. F. Chopina²⁷.

Po wyjeździe ze Lwowa Drexler-Paślawska nadal utrzymywała z tym miastem kontakt na polu artystycznym. W latach 1930–1935 kilkakrotnie wystąpiła z Heleną Ottawową w lwowskiej rozgłośni Polskiego Radia. Do takiego koncertu doszło np. 13 listopada 1930 roku, gdzie miał miejsce wieczór muzyki francuskiej. 17 kwietnia 1932 roku odbył się kolejny koncert, na którym Drexler-Paślawska ponownie wykonała pieśni francuskie, zaś 4 lutego 1933 roku dała recital wokalny z pieśniami F. Chopina, K. Szymanowskiego, J. Kofflera, S. Niewiadomskiego, A. Sołtysa i innych kompozytorów polskich. Intensywna działalność estradowa została potwierdzona dalszą aktywnością artystyczną. 17 czerwca 1935 roku miał miejsce recital wokalny z utworami kompozytorów polskich i obcych, a 22 lipca tegoż roku odbył się recital z utworami Feliksa Nowowiejskiego. Podczas ostatnich czterech występów śpiewaczce akompaniował jeszcze jeden znany lwowski pianista, Tadeusz Seredyński²⁸.

O tym, jak bliski był jej Lwów, kultura i potencjał twórczy tego miasta, z którym się utożsamiała, świadczy fakt, że często koncerty kończyła utworami kompozytorów lwowskich. Dowodem na to mogą być np. dwa występy w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Katowicach. Pierwszy koncert odbył się 29 września 1929 roku w ramach otwarcia Konserwatorium, na którym śpiewaczka wykonała pieśń Friemanna Cudne oczy²⁹, drugi – 10 grudnia 1930 roku. Prawdopodobnie ostatni koncert odbył się dzięki pomocy organizacyjnej, jakiej udzieliła Zofii Drexler-Paślawskiej profesor śpiewu Zofia Kozłowska, która w tym czasie pracowała na tej uczelni³⁰. Koncerty w katowickim konserwatorium zaowocowały współpracą śpiewaczki z pianistką Władysławą Markiewiczówną.

²⁶ Almanach Lwowski „Ateneum” 1928.

²⁷ Z. Drexler-Paślawska zmarła 23 października 1979 roku w Warszawie. H. Wiórkiewicz, *Pamiętki lwowskiej rodziny...*, s. 333.

²⁸ Por. *ibidem*, s. 263.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Śląska Biblioteka Cyfrowa zawiera szereg dokumentów z działalności koncertowej Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach. Por. <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/10734/edition/9954/content?ref=desc>; <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/10725/edition/9946/content> [14.11.2017].

Zofia Drexler-Pasławska zajmowała się także publicystyką muzyczną. W latach 1926–1930 pisała recenzje głównie z koncertów wokalnych do wiodącego w latach 20. XX wieku lwowskiego czasopisma muzycznego „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”. Jego wydawcą był Związek Muzyków Pedagogów, którego członkami byli m.in. Tadeusz Majerski, Mieczysław Sołtys, Franciszek Neuhauser, Helena Ottawowa i właśnie Zofia Drexler-Pasławska. Posługiwała się piękną polszczyzną, trafnie charakteryzując walory wokalne i kwestie interpretacyjne występujących we Lwowie śpiewaków, jak również poziom artystyczny lwowskich koncertów. W 1930 roku zrecenzowała koncert Luisy Hellletsgruber – solistki opery wiedeńskiej. Drexler-Pasławska dobrze oceniła koncert, na którym śpiewaczka zaprezentowała cykl pieśni Schumanna. W Polskim Związku Muzyków Pedagogów we Lwowie była członkiem Zarządu i jednocześnie przewodniczącą Sekcji Koncertowej. Ważną datą w aspekcie promocji muzyki współczesnej był rok 1930, kiedy przystąpiła do Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, przez jakiś czas pełniąc funkcję wiceprezesa Zarządu Oddziału Lwowskiego³¹.

Zofia Drexler-Pasławska należała do artystek, które tworzyły – razem z innymi przedstawicielami lwowskiego środowiska muzycznego – elitę intelektualną i artystyczną Lwowa. Będąc aktywną na polu szeroko zakrojonej działalności muzycznej, była prawdopodobnie jedyną lwowską śpiewaczką o wykształceniu filozoficznym. Z kolei wśród lwowskich filozofów, wychowanków Kazimierza Twardowskiego, była prawdopodobnie jedyną koncertującą wokalistką. Z dzisiejszej perspektywy jawi się ona jako postać nieszablonowa, chociaż nieco zapomniana. Jednak wydaje się, że atrybuty jej działalności powinny trwale zaistnieć w życiu muzycznym Lwowa tamtego okresu (1900–1930), kiedy kontynuowała tradycje lwowskiego środowiska muzycznego i naukowego, wykształcone jeszcze w okresie przed uzyskaniem przez Polskę niepodległości w 1918 roku.

Bibliografia

- Gołębiowski W., recenzja z koncertu wokalnego Zofii Drexler-Pasławskiej, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931, nr 1.
- Michałowski K., „Wspomnienia” – okres lwowski (1919–1926), <http://www.lwow.home.pl/michalowski.html> [15.10.2017].
- Mitscha A., *Zofia Drexler-Pasławska*, „Słowo Polskie” 1922, nr 292.
- Nidecka E., *Twórczość polskich kompozytów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939)*, Rzeszów 2005.
- Plohn A., recenzja z koncertu zorganizowanego przez Kasyno i Koło Literacko-Artystyczne, „Chwila” 1928, nr 3500.

³¹ LWMiL 1930, nr 11, s. 4; H. Wiórkiewicz, *Pamiętki lwowskiej rodziny...*, s. 263.

Suchmiel J., *Działalność naukowa kobiet na Uniwersytecie we Lwowie do 1939 r.*, Częstochowa 2000.

Twardowski K., *Filozofia i muzyka*, Warszawa 2005.

Wiórkiewicz H., *Pamiętki lwowskiej rodziny Drexlerów w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie. Dar Jadwigi Kern-Balaty*, „Niepodległość i Pamięć” 2013, t. 20, nr 3–4(43–44).

Czasopisma

Almanach Lwowski „Ateneum” 1928.

„Chwila” 1928, nr 3500.

LWMIŁ 1929, nr 1, 1930 nr 11; 1931, nr 1.

„Niepodległość i Pamięć” 2013, t. 20, nr 3–4(43–44).

„Rocznik Toruński” 2011, t. 28.

„Ruch Filozoficzny”: 1911, R. 1, nr 2, 7, 8, 10; 1912, R. 2, nr 3, 4, 6, 7, 8, 10; 1913, R. 3, nr 2, 3, 4, 5, 10; 1914, R. 4, nr 2, 5.

„Słowo Pomorskie” 1927, nr 139.

Źródła internetowe

<https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/10725/edition/9946/content> [14.11.2017].

<https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/10734/edition/9954/content?ref=desc> [14.11.2017].

LVIV PERIOD IN THE SCIENTIFIC AND ARTISTIC ACTIVITY OF ZOFIA DREXLER-PASŁAWSKA

Abstract

Zofia Drexler-Pasławska (1887–1979) spent at Lviv only part of her life (1900–1931). Her first interest was philosophy. On this field she led her scientific activity, which focused on philosophical literature published in the Polish press „Ruch Filozoficzny” in 1911–1914. In 1912 she received her PhD in philosophy.

When Zofia Drexler-Pasławska graduated vocal study (1915–1922), solo singing was the main cornerstone of her artistic activity. She became a concert singer known in the musical circle of Lviv. Her performances aroused appreciation among Lviv’s music critics. Her repertoire encompassed songs of European and American composers like: J.S. Bach, H. Purcell, W.A. Mozart, D. Sarri, P. Paradies, R. Strauss, C. Debussy, O. Respighi, R. Zandonai, R. Hageman and Polish ones, among others K. Szymanowski, A. Sołtys, W. Friemann and J. Koffler. After her husband death in 1931, the artist left Lviv forever.

Keywords: Zofia Drexler-Pasławska, philosophy, solo singing, Lviv, Lviv music, music in the first half of the 20th century

Kinga Fink

Uniwersytet Rzeszowski

PIANISTKI W SZKOLNICTWIE MUZYCZNYM LWOWA OD POŁOWY XIX WIEKU DO 1939 ROKU

Rozkwit życia artystycznego w stolicy Galicji w drugiej połowie XIX wieku miał niewątpliwy wpływ na kształtowanie gustów muzycznych mieszkańców miasta, ich postaw wobec sztuki i kultury, jednocześnie pobudził ich potrzebę aktywności muzycznej. Lwów był ośrodkiem o wyjątkowo rozwiniętej sieci szkolnictwa muzycznego. Profesjonalne przygotowanie muzyczne zapewniały nie tylko szkoły funkcjonujące przy kościołach (np. szkoła organistowska przy rzymskokatolickiej Archidiecezji działająca w latach 1841–1939) oraz stowarzyszeniach muzycznych (np. Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, Szkoła Muzyczna przy Towarzystwie Śpiewaczym „Lutnia”), ale coraz liczniej powstające od połowy XIX wieku szkoły prywatne¹. Większość prywatnych szkół muzycznych we Lwowie prowadziła kształcenie w zakresie nauki gry na fortepianie, który był najważniejszym i najpopularniejszym instrumentem ówczesnej mieszczańskiej kultury muzycznej, oraz w zakresie nauki śpiewu. Funkcjonowały też szkoły gry na skrzypcach, szkoły gry na cytrze oraz szkoły łączące dwa profile nauczania muzyki (np. grę na fortepianie i cytrze), jak również szkoły o wielokierunkowym modelu nauczania, w których kształcono muzyków różnych specjalności. Liczba muzycznych placówek edukacyjnych prowadzących wieloletnią bądź krótkotrwałą działalność dydaktyczną we Lwowie w latach 1839–1939 wynosiła ponad 150, z czego zdecydowana większość, bo aż 100, kierowana była przez kobiety² – zawodowo wykształcone artystki o różnorodnych korzeniach narodowościowych, które prowadziły nie tylko działalność pedagogiczną i koncertową, ale sprawując funkcję kierowniczą w szkołach, były

¹ Rozwój prywatnego szkolnictwa muzycznego we Lwowie datuje się od lat 40. XIX wieku, kiedy powstała placówka muzyczno-edukacyjna założona przez Józefa Marka, z pochodzenia Czecha, ojca Ludwika Marka. W. Berny-Negrey, *Marek Ludwik* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska [dalej: *Encyklopedia muzyczna*], t. 6: *m*, Kraków 2000, s. 82; L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918)*, „Musica Galiciana”, t. 1, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 95.

² Zob. Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до Музичної Академії у Львові*, t. 1, Львів 2003, s. 119–125.

równocześnie aktywne na polu organizacyjnym, a w wielu przypadkach także społecznym. Duża liczba aktywnych w szkolnictwie muzycznym artystek była poniekąd konsekwencją ówczesnej sytuacji społecznej i obyczajowej kobiet.

W XIX wieku nauka gry na fortepianie należała do kanonu edukacyjnego arystokratów i mieszczan, a fortepian traktowano jako obowiązkowy „mebel” każdego mieszczańskiego salonu. Do popularności fortepianu w ówczesnej kulturze artystycznej i społecznej przyczyniły się niewątpliwie kobiety, dla których domowa praktyka uprawiania muzyki była nieodzownym elementem codzienności i należała do nielicznych wtedy dostępnych, aprobowanych społecznie form rozrywki. Kobieta, a wraz z nią muzyka fortepianowa oraz śpiew z towarzyszeniem fortepianu, dostępuje w salonie mieszczańskim swoistej nobilitacji. Zasiadając przy fortepianie, staje się ona „duszą” salonu stanowiącego ówczesnie miejsce spotkań elity intelektualnej i artystycznej miasta, w którym nierzadko odgrywa rolę animatorki życia towarzyskiego. Mimo to kobieta, dla której „wystawiono tron w salonie”, w sferze życia publicznego nie odgrywa istotnej roli, bo zgodnie z ówczesną konwencją obyczajową „poza salonem opada z niej szata nie tylko królewska, ale człowiecza, bo na przestrzeni społecznych działań i przywilejów panuje Mer jej pałacu – mężczyzna, a ona bóstwo i monarchini w salonie, poza nim uznana jest niedołącznym dzieckiem”³. Skromna rola wyznaczona kobietom w zakresie aktywności na polu muzyki zmienia się stopniowo wraz z rozbudzeniem ich aspiracji do wyjścia poza ściany salonu i zaangażowania się w szerszy nurt życia kulturalnego, a także dążeniami do uzyskania przez nie szerszego dostępu do edukacji muzycznej nieograniczającej się do zdobycia umiejętności wyłącznie na użytek salonu, ale przygotowującej je do wykonywania zawodu muzyka⁴. Aktywność zawodowa kobiet w dziedzinie muzyki w końcu XIX i na początku XX wieku łączyła się przede wszystkim z działalnością pedagogiczną podejmowaną głównie w szkołach prywatnych bądź w charakterze nauczycielki domowej. W tym okresie zarówno w Królestwie Polskim, jak i Galicji praca pedagogiczna była najczęstszą formą zarobkowania kobiet wywodzących się zwłaszcza ze zubożałych rodzin ziemiańskich i inteligenckich, sporadycznie – również mieszczańskich⁵. Praca nauczycielska otwierała bowiem przed kobietą jedyną

³ E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873, s. 33.

⁴ Zob. R. Sosińska-Micorek, *O edukacji muzycznej kobiet doby polskiego preromantyzmu i romantyzmu*, „Forum Muzykologiczne” 2009: *Odwieczne pieśni w muzyce i w człowieku. Mieczysławowi Karłowiczowi w stulecie śmierci. Muzykologia i edukacja: przybliżanie muzyki, objaśnianie kultury*, red. J.K. Dadak-Kozicka, M. Jankowska, Warszawa 2009, s. 158–168; T. Czerna, *Kobiety i twórczość muzyczna w prozie autobiograficznej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2(16): *Muzyka i muzyczność w literaturze. Od Młodej Polski do czasów najnowszych* (2), s. 194–204.

⁵ A. Żarnowska, *Praca zarobkowa kobiet i ich aspiracje zawodowe w środowisku robotniczym i inteligenckim na przełomie XIX i XX wieku* [w:] eadem, *Kobieta i rodzina w przestrzeni wielkomięskiej na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska,

realną perspektywę kariery zawodowej w sferze pracy umysłowej. Gwarantowała jej też ustabilizowaną sytuację materialną w przyszłości w przypadku niepewnej perspektywy zamążpójścia.

Pierwszą kobietą, właścicielką szkoły muzycznej w stolicy Galicji, a zarazem pierwszą pianistką, która podjęła pracę pedagogiczną w muzycznej placówce edukacyjnej w mieście, była Letycja Wilczopolska (zm. 1867). Założona przez nią w 1848 lub 1849 roku szkoła muzyczna, która od 1851 roku przyjęła nazwę Zakład Muzyczny Letycji Wilczopolskiej, funkcjonowała do połowy lat 60. XIX wieku. Przez ponad dekadę – do 1862 roku, kiedy otwarto Szkołę Gry na Fortepianie Teodozji Papary – była jedyną w mieście prywatną instytucją muzyczną prowadzoną przez kobietę, stając się wkrótce konkurencją dla Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego⁶. W szkole Wilczopolskiej, mieszczącej się na pierwszym piętrze kamienicy przy ulicy Dominikańskiej bocznej 131, oprócz nauki gry na fortepianie, zajęcia z zakresu teorii muzyki były prowadzone w formie zabawy zarówno w języku polskim, jak i niemieckim czy francuskim. Nowatorska metoda opracowana przez Wilczopolską polegała na wprowadzeniu systemu kilkudziesięciu podłużnych i ruchomych dwustronnych drewniaków imitujących klawisze, które ułatwiały nawet 5- i 6-letnim dzieciom wykształcenie nawyku poprawnego ułożenia rąk na klawiaturze oraz przyswojenie podstawowych wiadomości z zakresu zasad muzyki dotyczących chociażby czytania nut, podziału wartości rytmicznych czy metrum muzycznego⁷. Jakkolwiek autorska metoda Wilczopolskiej wzbudzała początkowo kontrowersje, to szkoła bardzo szybko zdobyła uznanie lwowskiego środowiska dzięki opanowywanym w krótkim czasie umiejętnościom uczniów, którzy prezentowali je na corocznych popisach i okazjonalnych koncertach organizowanych również przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne⁸. Współpraca szkoły z Towarzystwem kierowa-

A. Szwarz, Warszawa 2013, s. 130; *eadem*, *Czy przelom XIX i XX wieku otwierał kobietom przejścia ze sfery prywatnej do sfery publicznej? Rola barier obyczajowych*, „Rocznik Antropologii Historii” 2014, nr 2(7): *Historia i pleć*, s. 282–283.

⁶ Nowe ustalenia dotyczące okresu działalności szkoły muzycznej L. Wilczopolskiej zostały określone na podstawie informacji prasowych. Zob. L. Wilczopolska, *Nauka gry na fortepianie*, „Dziennik Literacki” 1857, nr 115, s. 1048; *Przewodnik*, „Dziennik Literacki” 1858, nr 34, s. 270; *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1865, nr 54, s. 3; [wspomnienie pośmiertne poświęcone L. Wilczopolskiej], „Gazeta Narodowa” 1867, nr 227, s. 4. Por. L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne Lwowa...*, s. 95; J. Mazepa, T. Mazepa, *Шлях до...*, s. 119.

⁷ Szkoła Wilczopolskiej była placówką koedukacyjną, a nie jak podaje Albert Sowiński (*Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 405), wyłącznie dla dziewcząt. Zob. M.M., *Panny L. Wilczopolskiej metoda uczenia na fortepianie*, „Dziennik Literacki” 1852, nr 33, s. 263–264; L. Wilczopolska, *Nauka muzyki na fortepianie*, „Nowiny” 1854, nr 112, s. 988; nr 123, s. 1080; nr 127, s. 1116; *eadem*, *Nauka muzyki na fortepianie*, „Dziennik Literacki” 1857, nr 118, s. 1074; Bohdan R. [K. Estreicher], *Raptularzyk podróżny*, cz. VII, „Ruch Muzyczny” 1857, nr 24, s. 188–189.

⁸ D.B., *Część Literacko-Artystyczna. Wzorki lwowskie. III*, „Czas” 1853, nr 29, s. 2; *Rozmaitość*, „Nowiny” 1855, nr 54, s. 488; Bohdan R., *Raptularzyk podróżny*, cz. X, „Ruch Muzyczny” 1857,

nym od 1858 roku przez Karola Mukulego, wielkiego entuzjastę obowiązującej w niej metody nauczania⁹, niewątpliwie wpłynęła na szybki rozwój placówki, która w krótkim czasie zyskała liczne grono uczniów i we wrześniu 1855 roku uruchomiła na trzecim piętrze kamienicy drugi oddział („zakład”) kształcący wyłącznie dziewczęta mające zasilić jej przyszłą kadrę nauczycielską¹⁰. O powszechnym szacunku dla pracy pedagogicznej Letycji Wilczopolskiej świadczy fakt zorganizowania przez lwowskich artystów koncertu na dochód prowadzonej przez nią szkoły, która w 1863 roku borykała się z poważnymi problemami finansowymi¹¹. Dokonania Wilczopolskiej w dziedzinie pedagogiki fortepianowej znalazły we Lwowie swoich kontynuatorów. Rok po śmierci pianistki, w 1868 roku, absolwentka jej szkoły i zarazem wychowanka Mikulego, Julia z Szajnoków Radzikiewiczowa, otwarła w mieście „Zakład kształcenia teoretycznego i praktycznego w muzyce” oparty na metodzie nauczania wypracowanej przez swoją pierwszą nauczycielkę¹².

Uczennicami szkoły Wilczopolskiej były dwie nieprzeciętne lwowianki – Zofia Romanowiczówna (1842–1936), nauczycielka, działaczka społeczna i oświatowa, współzałożycielka patriotycznego legendarnego stowarzyszenia „Kladynek”, oraz Wanda Młodnicka z domu Monné (1850–1923), polska pisarka, tłumaczka i działaczka Towarzystwa Szkoły Ludowej, muza i miłość życia Artura Grottera¹³.

Inną lwowską pianistką, która posługiwała się w pracy dydaktycznej skonstruowanym przez siebie modelem uporządkowanego zestawu klawiszy, była Teodozja Papara, kolejna kobieta zasłużona dla rozwoju prywatnego szkolnictwa muzycznego we Lwowie. Jej „klawiatura bez strun” przeznaczona „do ułatwienia gry na fortepianie” była chroniona od 1855 roku „przywilejem” przyznawanym na określony czas przez Namiestnictwo Galicji, regulacją zbliżoną do współcześnie rozumianego patentu¹⁴. Wynalazek ten eksponowano na wystawie światowej w Paryżu w 1867 roku¹⁵.

nr 26, s. 208; *Nowości krajowe*, „Ruch Muzyczny” 1858, nr 31, s. 248; *Sprawy muzyczne we Lwowie*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 1, s. 5, 7; *Przewodnik*, „Dziennik Literacki” 1858, nr 34, s. 270; nr 77, s. 632; 1859, nr 31, s. 376; nr 40, s. 485; nr 53, s. 640; 1860, nr 11, s. 88; nr 44, s. 352; nr 58, s. 464; *Korespondencja Czasu*, „Czas” 1860, nr 120, s. 1; nr 125, s. 2.

⁹ *Przewodnik*, „Dziennik Literacki” 1858, nr 34, s. 270.

¹⁰ L. Wilczopolska, *Nauka muzyki na fortepianie*, „Nowiny” 1855, nr 104, s. 216; nr 107, s. 240.

¹¹ Szkoła od września 1863 roku zmieniła swoją siedzibę. *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1863, nr 132, s. 3; L. Wilczopolska, *Nauka muzyki na fortepianie*, „Gazeta Narodowa” 1863, nr 188, s. 4.

¹² Zob. anons prasowy zamieszczony w „Gazecie Narodowej” 1868, nr 249, s. 4; nr 252, s. 4.

¹³ Z. Romanowiczówna, *Cienie (Kilka oderwanych kart z mojego życia)*, Lwów 1930, s. 133; W. Studencki, *Kornel Ujejski w świetle listów, przemówień i pamiątek*, Warszawa–Wrocław 1984, s. 14.

¹⁴ Zob. *Nowiny lwowskie*, „Nowiny” 1856, nr 4, s. 31; „Dziennik Urzędowy” (dodatek do „Gazety Lwowskiej”) 1860, nr 181, s. 1015; 1861, nr 202–204, s. 1203, 1209, 1215.

¹⁵ Zob. „Dziennik Lwowski” 1867, nr 100, s. 4; nr 101, s. 4.

Pochodząca z nobilitowanej rodziny galicyjskiej Teodozja Papara, zanim założyła szkołę muzyczną w 1862 roku, prowadziła w latach 50. salon artystyczny we Lwowie, w którym bywał 17-letni Artur Grottger¹⁶. Jako pianistka występowała w innych salonach miasta, udzielała też prywatnych lekcji gry na fortepianie¹⁷. Program nauczania obowiązujący w szkole Paparówny opierał się w głównej mierze na jej własnych kompozycjach¹⁸. Zarówno utwory fortepianowe (także w transkrypcjach na orkiestrę), jak i jej teksty literackie znane były szerszemu kręgowi odbiorców z koncertów publicznych, którym artystka nadawała nierzadko formę swoistego spektaklu muzyczno-literackiego¹⁹. Te na swój sposób oryginalne inicjatywy artystyczne podejmowane przez Paparównę stawały się jednak często przedmiotem ironicznych komentarzy na łamach prasy, również humorystyczno-satyrycznych periodyków²⁰. Krytyka ze strony lwowskiego środowiska artystycznego była z kolei powodem publicznych protestów pianistki, które niekiedy znajdowały swój finał w sądzie²¹. Nie ulega wątpliwości, że Teodozja Papara uchodziła za niezwykle barwną postać ówczesnego życia kulturalnego i społecznego miasta. Słynęła z licznych ekscentrycznych zachowań opisanych we wspomnieniach Maryli Wolskiej²² i Ludwika Jabłonowskiego²³. W pamięci tego polskiego pamiętnikarza pozostał portret artystki wśród tłumu rozentuzjasmowanych lwowian na wieść o wydarzeniach Wiosny Ludów w marcu 1848 roku, utrwalił go w swym zapisie:

Sześćdziesięcioletnia²⁴, bardzo wysoka, bardzo chuda z długą pergaminową twarzą panna Paparówna, poetka na domowym Kapitolu, jak Dante lub Petrarca olauirowana, w białym pudermantlu, udającym chlamidę, z obnażonymi po szyję ramionami, a sutym wieńcem wawrzynu na czole, przechadzała się poważnie; czyhała jak sturamienna sepia na zdobycze²⁵.

¹⁶ *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grotgera i Wandy Monné. Listy-pamiętniki* podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. 1, Medyka–Lwów 1928, s. 32.

¹⁷ *Ibidem*, s. 29.

¹⁸ *Ankündigung. Uwiadomienie*, „Dziennik Urzędowy” (dodatek do „Gazety Lwowskiej”) 1859, nr 154, s. 761.

¹⁹ *Kompozycje salonowe na fortepian, utworzone przez W. Pannę Teodozję Papara wyszły drukiem w r. 1855*, „Nowiny” 1855, nr 38, s. 340; *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1865, nr 157, s. 3; Z. Kieszkowski, Lwów, 13 lipca 1863, „Czas” 1865, nr 162, s. 4.

²⁰ Zob. *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1865, nr 157, s. 3; *Program koncertu wyżyrysowanej kompozytorki na korzyść domu szalonych* [w:] *Noworocznik „Sowizrała” na rok pański 1866*, Lwów 1865, s. 46–47. Tutaj zamieszczono recenzję koncertu opatrzoną karykaturą pianistki.

²¹ „Gazeta Narodowa” 1863, nr 201, s. 4; *Sprawy sądowe*, „Czas” 1866, nr 130, s. 2–3; *Korespondencja Dziennika Warszawskiego*, „Dziennik Warszawski” 1866, nr 129, s. 1253.

²² *Arthur i Wanda...*, t. 1, s. 29, 475. Por. S. Wasylewski, *Panna Teodozja improwizuje!*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 13, s. VI–VII.

²³ L. Jabłonowski, *Złote czasy i wywczasy. Pamiętnik szlachcica z pierwszej połowy XIX. stulecia*, przedm. S. Wasylewski, Lwów 1920, s. 199.

²⁴ Kierując się datą urodzin T. Papary podaną przez prof. Lubę Kijanowską-Kamińską w opracowaniu *Emancypacja kobiet w muzyczno-artystycznym środowisku Galicji (na przykładzie Teodozji Papary i Salomei Kruszelnickiej)* zamieszczonym w niniejszej monografii, pianistka liczyła wówczas 51 lat.

²⁵ L. Jabłonowski, *Złote czasy...*, s. 199.

Pierwszą kobietą w gronie pedagogicznym Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego była Henrietta de La Roche, śpiewaczka zatrudniona w latach 1854–1855, która z działalnością dydaktyczną Towarzystwa związana była dużo wcześniej, bowiem jeszcze w 1840 roku nauczała śpiewu solowego w powstałym w 1839 roku w ramach GTM zakładzie naukowym²⁶. Pianistki natomiast zasilają kadrę pedagogiczną Konserwatorium począwszy od 1872 roku, a więc za czasów dyrekcji Karola Mikulego, który zaangażował początkowo Michalinę Ostrowską, a następnie Wilhelminę Malisz²⁷. W okresie działalności Rudolfa Schwarza jako dyrektora GTM zatrudnienie uzyskały dodatkowo: Wincenta Zellinger, Izabella Kozłowska, Róża Toth i Bogusława Brzechowska. Dzięki Mieczysławowi Sołtysowi, dyrektorowi Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (później Polskiego Towarzystwa Muzycznego), w latach 1899–1929 pozyskano do pracy 21 pianistek. Wśród nich znajdowały się takie osobowości, jak: Helena Ottawowa i Maria Sołtysowa, a także inne artystki, m.in. Henryka Kozłowska, Kornelia Tarnawska, Wanda Elektorowicz, Paulina Biernacka, Izabella de Latour, Junona (Józefa) Kretowicz, Zofia Krukowska, Weronika Iwanicka, Pelagia Sternal, Berta Franke i Janina Kossowska-Sieborowa. Połowa z nich związana była z uczelnią aż do 1939 roku. W ciągu ostatniej dekady funkcjonowania Konserwatorium PTM, na którą przypada kierownicza działalność Adama Sołtysa, w kadrze nauczycielskiej pojawiły się nazwiska kolejnych czterech pianistek. Były to: Karolina Kurzbauer, Romana Witeszczakowa, Helena Szoska-Szkielska oraz Maria Grygorowicz-Milińska. Podsumowując, wśród nazwisk 60 pianistów zatrudnionych w Konserwatorium w latach 1859–1939 ponad połowę (w liczbie 31) stanowiły kobiety²⁸.

W pojedynczych przypadkach pianistki należące do grona profesorów Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego prowadziły również działalność dydaktyczną w założonych przez siebie prywatnych szkołach muzycznych. M. Ostrowska przez okres 2 lat była właścicielką muzycznej placówki edukacyjnej funkcjonującej na przełomie XIX i XX wieku. Z kolei H. Ottawowa prowadziła cenioną we Lwowie szkołę gry na fortepianie w latach 1902–1926²⁹. Natomiast założona przez M. Sołtysową i Z. Barwińską w 1909 roku szkoła gry na fortepianie przestała istnieć z chwilą wybuchu I wojny światowej. Działania wojenne w 1916

²⁶ Zob. *Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1840*, Lemberg [1840], s. 445; L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne Lwowa...*, s. 88; *idem*, *Poprzednicy Akademii Muzycznej we Lwowie*, „Musica Galiciana”, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2009, s. 11, 13; Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 193.

²⁷ Zob. J. Wiczkowski, *Lwów. Jego rozwój i stan kulturalny oraz przewodnik po mieście*, Lwów 1907, s. 393–394; Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 186–188.

²⁸ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 186–188.

²⁹ Zob. L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne Lwowa...*, s. 96; Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 121.

roku przerwały także działalność szkół muzycznych powstałych z inicjatywy J. Kosowskiej-Sieberowej (w 1910 roku) i P. Biernackiej (w 1913 roku). W latach 1914–1916 przestało funkcjonować wiele innych uznanych w mieście szkół o wieloletnim stażu kierowanych przez pianistki: Jadwigę Dunin, Paulinę Lachner-Kościelecką, Izydorę Seja, Gizelę Szacht (Schacht) i Marię Weleszczukową (Weleszczakówną). Nieprzerwanie działały natomiast dwie szkoły gry na fortepianie założone w latach 80. i 90. XIX wieku przez Joannę Laurecką i Adolfinę Morwitz.

Joanna Laurecka (1860–1926)³⁰, polska pianistka i działaczka społeczna, należała do grona wybitnych pedagogów lwowskich. Była absolwentką Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego w klasie fortepianu Karola Mikulego, studia uzupełniała u Teodora Leszetyckiego w Wiedniu³¹. Założona przez Laurecką w 1886 roku³² szkoła muzyczna posiadająca koncesję władz austriackich cieszyła się renomą i była najdłużej funkcjonującą prywatną instytucją nauczania muzyki we Lwowie – działała przy ulicy Sykstuskiej 30 (obecnie ulica Doroszenki) nieprzerwanie przez 40 lat, aż do śmierci pianistki w 1926 roku. Szkoła Laureckiej znakomicie przygotowywała zarówno kadrę pedagogiczną, jak i praktykujących zawodowo muzyków-wykonawców. Pianistka przed założeniem szkoły muzycznej posiadała już pewne doświadczenie zawodowe, pracowała bowiem jako nauczyciel wyższego kursu gry na fortepianie w zakładzie wychowawczym dla dziewcząt przy Klasztorze Sióstr Sacré-Cour we Lwowie³³. U schyłku XIX wieku kadra pedagogiczna szkoły Laureckiej zdominowana była przez kobiety. Grono pianistów, obok właścicielki szkoły, tworzyły panie: Henryka Braunseis, Michalina Topolnicka, Helena i Honorata Prokieszównie (Prokieszównie), Gizela Wysocka, Adolfina Morwitz i Emilia Kowalska nauczająca równocześnie gry na skrzypcach³⁴. Zajęcia praktyczne uzupełniane były nauką harmonii, którą wykładali M. Sołtys i J. Laurecka.

Wśród uczniów Laureckiej był Bronisław Poźniak (1887–1953), pianista wirtuoz i kameralista zwany „Carusem fortepianu”, założyciel popularnego w latach 20. i 30. XX wieku wrocławskiego tria fortepianowego – „Poźniak-Trio” („Trio Poźniaka”)³⁵. Laurecka przekazywała Poźniakowi wskazówki wykonawcze

³⁰ Daty życia J. Laureckiej podaję za: M.E. Sołtys, *Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, s. 105.

³¹ Laurecka przetłumaczyła z niemieckiego pracę Leszetyckiego *Die Grundlage der Methode Leschetitzki*. Zob. ski, *Joanna Laurecka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 36, s. 738; JI. Mazepa, *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*, Львів 2001, s. 89.

³² Zob. reklamy szkoły w „Gazecie Narodowej” (1885, nr 283, s. 4; nr 285, s. 6). Por. L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne...*, s. 95; JI. Mazepa, T. Mazepa, *Шлях до...*, s. 120.

³³ *Kronika miejsca i zamiejscowa*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 282, s. 2.

³⁴ *Kronika*, „Gazeta Lwowska” 1899, nr 132, s. 3.

³⁵ Zob. S. Dybowski, *Laureaci konkursów chopinowskich w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 82. Por. Almanach Lwowski „Ateneum” 1929, R. 2, s. 223, 226; „Biuletyn Stowarzyszenia Muzyków Polskich Dawniej Stowarzyszenia Młodych Muzyków w Krakowie” 1939, R. 2, nr 3, s. 5.

w utworach Chopina pochodzące bezpośrednio od jej nauczyciela Karola Mikulego, ucznia Chopina³⁶. Bronisław Poźniak wykorzystywał te uwagi interpretacyjne w swojej pracy pedagogicznej m.in. z Josefem Wagnerem (1909–?), który w 1932 roku został laureatem II Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Innym słynnym uczniem Laureckiej był Adam Sołtys, który w swoich wspomnieniach zachował jej ciepły obraz:

Zawsze pogodna, wesoła, cierpliwa, zawsze znajdująca pochwały i zachęty – wносиła w nasz dom pogodę i trochę wesołości. Mogła mieć wówczas około 60 lat – włosy wielkie, siwe jak mleko; twarz rumiana, zawsze skłonna do uśmiechu. Lubiłem z nią grać na 4 ręce i w ogóle wolałem grać na fortep[ianie] niż na skrzypcach³⁷.

Swego rodzaju podsumowanie pedagogicznego doświadczenia Laureckiej stanowi jej książka pt. *Podręcznik nauczania gry na fortepianie, przeznaczony dla młodych wstępujących do zawodu nauczycielek* (wyd. Lwów 1908, Gebethner & Wolff)³⁸, w której pianistka zamieściła praktyczne wskazówki dotyczące techniki gry dla adeptów sztuki fortepianowej. Jej zalecenia odnośnie do techniki gry oparte były zarówno na tradycyjnych XIX-wiecznych metodach nauczania, jak i wykorzystywały założenia interpretacyjne gry Chopina pochodzące od Mikulego³⁹.

Z inicjatywy Laureckiej pod koniec lat 90. XIX wieku został utworzony „Związek Nauczycielek Muzyki”, który miał charakter samopomocowy, jak również wspierał inne stowarzyszenia kobiece, m.in. organizował wieczory muzyczno-literackie oraz pogadanki z udziałem uczniów lwowskich szkół muzycznych i nauczycieli szkół prywatnych na dochód powstałego w 1892 roku „Stowarzyszenia Nauczycielek” – organizacji niosącej pomoc materialną i duchową dla pracujących w oświacie kobiet, w której pianistka aktywnie działała⁴⁰. Laurecka walczyła szczególnie o poprawę sytuacji materialnej prywatnych nauczycielek muzyki, dając temu wyraz w referacie zatytułowanym *Ochrona bytu prywatnych nauczycielek muzyki*, wygłoszonym podczas I Zjazdu

³⁶ Zob. B. von Poźniak, *Chopin. Praktische Anweisungen für das Studium der Chopin-Werke*, Halle 1949, s. 55. Podają za: J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 117.

³⁷ M.E. Sołtys, *Tylko we Lwowie...*, s. 105.

³⁸ Zob. *Ruch artystyczno-literacki*, „Gazeta Narodowa” 1908, nr 161, s. 3; *Z piśmiennictwa*, „Rodzina i Szkoła” 1908, nr 13–16, s. 227; „Przegląd Bibliograficzny Księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie” 1909, nr 1, s. 6; „Katalog Nowych Książek”. Miesięcznik bibliograficzny Księgarni G. Gebethnera i Spółki w Krakowie 1909, nr 4–5, s. 57.

³⁹ Częściowego omówienia podręcznika Laureckiej dokonała Natalia Kaszkadamowa w: *Dziedzictwo fortepianowe Fryderyka Chopina we lwowskiej pedagogice muzycznej*, „Musica Galiciana” t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 218–219.

⁴⁰ *Kronika*, „Gazeta Lwowska” 1892, nr 121, s. 4; „Iris” 1899, z. 2, s. 83; *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1895, nr 167, s. 2; 1897, nr 181, s. 2; 1899, nr 191, s. 3; 1902, nr 63, s. 2; *Kronika*, „Dziennik Polski” 1902, nr 106, s. 2.

Muzyków Polskich, który odbył się w ramach obchodów setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie w 1910 roku⁴¹. Rok później podejmowane przez Laurecką starania o utworzenie silnej zawodowej organizacji zrzeszającej wszystkich nauczycieli pracujących zarówno w instytucjonalnym, jak i prywatnym szkolnictwie muzycznym doprowadziły do powstania lwowskiego oddziału Wiedeńskiego Towarzystwa Österreichische Musikpädagogischer Verband (Austriackiego Związku Muzyczno-Pedagogicznego). Laurecka została wiceprezesem związku, a na jego czele stanął Mieczysław Sołtys⁴². Oboje kierowali również utworzonym w 1919 roku Polskim Związkiem Muzyczno-Pedagogicznym przekształconym w 1927 roku w Polski Związek Muzyków-Pedagogów (na jego działalności wzorował się Związek Ukraińskich Muzyków Zawodowych, który powstał w 1934 roku)⁴³.

Szczególnie intensywny rozwój szkolnictwa muzycznego we Lwowie nastąpił na początku XX wieku. Wówczas zainicjowało swą działalność wiele muzycznych placówek edukacyjnych, które wkrótce zdobyły uznanie lwowian, czego świadectwem jest długoletni okres ich funkcjonowania. Należały do nich m.in. szkoły gry na fortepianie prowadzone przez: Helenę Horny (Horna) (1902–1926), Jadwigę Notz-Schmerzową (Notz-Szmercową) (1904–1926), Salomeę Abler (1906–1924), Emilię Stangenhau (1906–1939), Marię Łazowską (1907–1926), Natalię Szczycińską (1909–1924), Zdzisławę Setmajer (1912–1924) i Zofię Steinmetz (1914–1939)⁴⁴. Jednak tylko trzy powstałe w tym okresie szkoły muzyczne należały w latach międzywojennych, obok Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego, Wyższego Instytutu Muzycznego im. Mykoły Łysenki, Szkoły Muzycznej przy Zakładzie Naukowym im. Zofii Strzałkowskiej i Szkoły Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego, do nobilitowanych szkół artystycznych zatwierdzonych przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które nadzorowało

⁴¹ Laurecka była członkiem Komitetu Obchodu, a zarazem jego aktywnym uczestnikiem, biorąc udział w prowadzonych dyskusjach. Zob. *Lwów w hołdzie Chopinowi*, „Gazeta Lwowska” 1910, nr 247, s. 4; *Zjazd muzyków polskich*, „Nowa Reforma” 1910, nr 491, s. 2; *Uroczystości szopenowskie we Lwowie*, „Kurier Warszawski” (dod. poranny) 1910, nr 298, s. 1; *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i Pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie 23. do 28. października 1910. Księga pamiątkowa przedłożona przez Komitet Obchodu*, Lwów 1912, s. 11, 40, 45, 46.

⁴² Mieczysław Sołtys dedykował Joannie Laureckiej miniaturę fortepianową *Gavotte z Deux marceux* na fortepian (Lwów 1893, Jakubowski & Zadurowicz). Zob. M.E. Sołtys, *Tylko we Lwowie...*, s. 36, 74.

⁴³ L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne...*, s. 101; T. Mazepa, *Lwowskie towarzystwa muzyczne*, „Musica Galiciana”, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 61; Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 135. Organem Związku Muzyków-Pedagogów był wydawany w latach 1925–1934 miesięcznik „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” poświęcony sprawom kultury muzycznej i twórczości literackiej.

⁴⁴ *Kalendarz Muzyczny Informacyjny na rok 1909*, Warszawa 1909, s. 112–115, 121–127; L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne...*, s. 96–98; Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 121–124.

placówki edukacyjne w II Rzeczypospolitej od 1922 roku⁴⁵. Były to szkoły: Lwowski Instytut Muzyczny założony w 1902 roku przez dwie pianistki – Annę Niementowską i Marię Weleszczukową – uczennice Teodora Leszetyckiego, Szkoła Muzyczna Sabiny Kasperek działająca od 1909 roku⁴⁶ oraz Zakład Muzyczny Malwiny Reissówny (Reyssówny), który zainaugurował swoją działalność w 1912 roku. Wszystkie wymienione szkoły działały do 1939 roku.



Anna Niementowska. Fot. pochodzi ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego



Janina Illasiewicz-Stojałowska. Fot. z: *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim* [przeprzewodził] Krzysztof Droba, Kraków 2011, s. 27

Lwowski Instytut Muzyczny (od 1931 roku Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. K. Szymanowskiego) wielokrotnie zmieniał swą lokalizację, posiadał wiele filii w mieście (m.in. przy ulicach: Rynek, Pańska, Teatralna, Fredry), jak i w samej Galicji (m.in. w Stryju, Stanisławowie, Drohobyczu, Borysławiu, Tar-

⁴⁵ „Dziennik Ustaw” 1922, nr 14, s. 238–239 [poz. 128: Ustawa z dnia 17 lutego 1922 r. o zniesieniu Ministerstwa Sztuki i Kultury]; J. Miketta, *Szkolnictwo muzyczne w Polsce pod względem statystycznym i organizacyjnym*, „Muzyka” 1927, R. 4, nr 11, s. 522–528; *O szkołach muzycznych*, „Szopen” 1932, nr 1, s. 6.

⁴⁶ W latach 1907–1909 S. Kasperek prowadziła szkołę muzyczną wspólnie z Natalią Szczycińską.

nopolu, Równem). Przez cały okres istnienia szkoły kierownikiem artystycznym i administracyjnym pozostawała Anna Niementowska z domu Boelke (ur. 1872), która w swojej placówce zatrudniała całą rzeszę kobiet-pedagogów, zwłaszcza pianistek stanowiących liczącą przewagę w stosunku do pracujących tam mężczyzn-pianistów. Klasę fortepianu prowadziły m.in. trzy koncertujące pianistki: Paulina Szalit, Janina Illasiewicz-Stojałowska i Maria Walkowicz⁴⁷.



Paulina Szalitówna. Fot. z: L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 239

Paulina Szalit (1886–1920), znana także jako Paula Szalitówna, pianistka i kompozytorka wywodząca się z żydowskiej rodziny muzyków zamieszkałej w Drohobyczu, prowadziła w Instytucie Muzycznym A. Niementowskiej w pierwszych latach XX wieku najwyższy kurs fortepianowy⁴⁸. Na początku XX wieku uznawana w Europie za jedną z najwybitniejszych pianistek (koncertowała w Anglii i Skan-

⁴⁷ Nazwisk pierwszej i trzeciej z wymienionych artystek brakuje w wykazie kadry nauczycielskiej Lwowskiego Instytutu Muzycznego A. Niementowskiej opracowanym przez Leszka Mazepę i Teresę Mazepę. Zob. J. Mazepa, T. Mazepa, *Шлях до...*, s. 209–212.

⁴⁸ Zob. „Słowo Polskie” 1906, nr 399, s. 7; nr 419, s. 3; nr 431, s. 3. Por. L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 165, 240.

dynawii, wielokrotnie występowała również w Wiedniu, Lwowie i w Krakowie), współcześnie jest nieco zapomniana⁴⁹. Szalitówna, która swą aktywność koncertową rozpoczęła w wieku 8 lat i została nazwana przez Artura Schnabla „największym i najzdolniejszym cudownym dzieckiem w historii światowego wykonawstwa fortepianowego”⁵⁰, niespodziewanie wycofała się z życia koncertowego w 1913 roku. Zmarła w zakładzie dla nerwowo chorych w Wiedniu w 1920 roku, w wieku 34 lat, prawdopodobnie śmiercią samobójczą. Jej twórczość kompozytorska w ostatnich dekadach budzi zainteresowanie polskich wykonawców oraz wydawców. W tece kompozytorskiej pozostawiła kilkanaście utworów fortepianowych, które są przykładem twórczości koncertujących wirtuozów. Są to głównie miniatury fortepianowe wydawane przez berlińską firmę Ries & Erler, jak np. *Morceaux* op. 2, zbiór ośmiu miniatur fortepianowych z 1900 roku wydanych w czterech zeszytach.



Reklama szkoły muzycznej. Fot. z: „Muzyka” 1924, R. 1, nr 2, s. 102

Druga ze znakomitych pianistek zatrudnionych w Instytucie Muzycznym A. Niementowskiej w latach 1919–1928 to Janina Illasiewiczówna, późniejsza Illasiewicz-Stojałowska (1888–1959)⁵¹, uczennica wybitnego pianisty-wirtuoza Ignacego Friedmana. Koncertowała z powodzeniem jako solistka – ceniona zwłaszcza za interpretacje utworów Chopina⁵², określana mianem „jednej z najlepszych

⁴⁹ W ostatnim dwudziestolecu powstało kilka opracowań poświęconych pianistce. Zob. J. Skarbowski, *Paulina Szalit – rywalka Teresy Carreño i Anetty Essipow* [w:] *idem, Sylwetki pianistów polskich*, t. 2: *Od I.J. Paderewskiego do A. Wielhorskiego*, słowo wstępne A. Harasiewicz, Kraków 2002, s. 223–226; S. Dybowski, *Szalitówna Paulina (1886–po 1920)* [w:] *idem, Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 620–622; A. Neuer, *Szalit Paulina* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, t. 10: *sm–ś*, Kraków 2007, s. 223; M. Dziadek, *Szalit Paula* [w:] M. Dziadek, L.M. Moll, *Oto artyści pełnowartościowi, którzy są kobietami... Polskie kompozytorski 1816–1939*, Katowice 2003, s. 76; M. Dziadek, *Szalitówna Paula* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46, z. 191, Warszawa–Kraków 2010, s. 540.

⁵⁰ J. Skarbowski, *Paulina Szalit...*, s. 223.

⁵¹ Daty życia J. Illasiewicz-Stojałowskiej podaje za Jerzym Skarbowskim, który był jej uczniem. Zob. J. Skarbowski, *Pamięci Janiny Stojałowskiej*, „Widnokrąg” 1966, nr 16, s. 4. Inny rok śmierci pianistki (1960) podaje autor opracowanego hasła w: *leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008, s. 461.

⁵² Zob. *Echa letnie* [koncert w Morszynie], „Słowo Polskie” 1906, nr 379, s. 4; *Ze świata* [koncert w Wiedniu], „Nowa Reforma” 1911, nr 136, s. 2; *Kronika zagraniczna* [koncert w Wiedniu], „Gazeta Lwowska” 1911, nr 66, s. 3; K. Bar., [Korespondencja z Wiednia], „Gazeta Lwowska” 1911,

szopenistek we Lwowie”⁵³ – i kameralistka⁵⁴. Zanim związała swą drogę zawodową z Lwowskim Instytutem Muzycznym, przez 12 lat prowadziła własną szkołę gry na fortepianie pod nazwą Wyższa Szkoła Muzyczna, która mieściła się przy ulicy Długosza 1 (obecnie ulica Cyryla i Metodego)⁵⁵. W 1911 roku szkoła Illasiewiczówny przyjęła imię Ignacego Friedmana, który od początku działalności szkoły sprawował opiekę artystyczną nad placówką i prowadził w niej wyższy kurs nauki gry na fortepianie, dojeżdżając do Lwowa z Berlina. Po 1928 roku Illasiewiczówna była zatrudniona w szkolnictwie muzycznym Poznania (1928–1939)⁵⁶ – początkowo pracowała w Wielkopolskiej Szkole Muzycznej⁵⁷, a następnie w 1936 roku założyła Prywatną Szkołę Muzyczną im. M. Karłowicza (ulica Chełmońskiego 21), którą kierowała do wybuchu wojny⁵⁸. Udzielała też prywatnych lekcji, prowadząc równocześnie działalność koncertową i dokonując nagrań dla poznańskiej rozgłośni Polskiego Radia⁵⁹. Po zakończeniu II wojny światowej aż do śmierci pracowała w Rzeszowie, kierując klasą fortepianu początkowo w utworzonym w 1944 roku Instytucie Muzycznym im. Fryderyka Chopina, później w Miejskiej, a wkrótce w Średniej Szkole Muzycznej. Opinię o doskonałej pracy dydaktycznej Janiny Illasiewicz-Stojałowskiej potwierdzają jej słynni uczniowie – Mieczysław Tomaszewski, wychowanek Prywatnej Szkoły Muzycznej w Poznaniu, i Adam Harasiewicz, absolwent rzeszowskiej szkoły muzycznej⁶⁰. W muzycznym środowisku Rzeszowa utrwalana jest pamięć o pianistce,

nr 71, s. 3–4; *Z Koła literacko-artystycznego*, „Gazeta Lwowska” 1911, nr 273, s. 4; *Koncert muzyki chopinowskiej dla chorych*, „Nowiny Rzeszowskie” 1949, nr 24, s. 5; J. Pacan, *Koło Literacko-Artystyczne we Lwowie w latach 1880–1914*, „Musica Galiciana”, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 72 (Koncert Chopinowski 6 III 1910).

⁵³ *Wieczór Szopenowski Woleńskiego*, „Gazeta Narodowa” 1910, nr 124, s. 3.

⁵⁴ „Ziemia Przemyska” 1924, nr 8, s. 4; „Ziemia Rzeszowska i Jarosławska” 1925, nr 14, s. 5; nr 15, s. 4.

⁵⁵ *Wiadomości bieżące*, „Słowo Polskie” 1907, nr 420, s. 7; nr 422, s. 7; *Księga Adresowa Król. Stoł. Miasta Lwowa 1913*, R. 17, Lwów 1912, s. 640; *Księga Adresowa... 1916*, R. 19, Lwów 1916, s. 397; „Kurier Lwowski” (wyd. poranne) 1917, nr 414, s. 6 [reklama prasowa]; *Lwów. Ilustrowany przewodnik*, [koncepcja, red. naukowa i artystyczna, układ graficzny J. Biriulow, tłum. A. Otko], Lwów–Wrocław 2003, s. 297; L. Mazepa, *Szkolnictwo muzyczne...*, s. 97; JI. Mazepa, T. Mazepa, *Иллюз до...*, s. 122.

⁵⁶ *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 461.

⁵⁷ Swed., *Z muzyki. Wieczorek muzyczny Wielkopolskiej Szkoły Muzycznej*, „Dziennik Poznański” 1932, nr 105, s. 7.

⁵⁸ „Rocznik Polityczny i Gospodarczy” 1937, R. 6, s. 962; 1938, R. 7, s. 553; 1939, R. 8, s. 576; R. Padlewski, *Audycja Szkoły Muzycznej im. Karłowicza*, „Dziennik Poznański” 1939, nr 20, s. 10; nr 148, s. 11.

⁵⁹ *Ogłoszenia drobne. Muzyka*, „Dziennik Poznański” 1928, nr 205, s. 8; nr 208, s. 16; *Akademia Młodych Polek*, „Dziennik Poznański” 1937, nr 257, s. 4; „Antena” 1938, nr 41, s. 30.

⁶⁰ Zob. *Fortepiany szybko się starzeją* [wywiad Teresy Torańskiej z Adamem Harasiewiczem], „Duży Format” 2010, nr z 14 III; *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*

jednak wciąż brakuje opracowania poświęconego jej działalności pedagogicznej, artystycznej i organizacyjnej prowadzonej we Lwowie, Poznaniu i Rzeszowie⁶¹.

Koncertująca we Lwowie i Krakowie pianistka Maria Walkowicz (1889–1966), absolwentka Konserwatorium GTM w klasie Viléma Kurza, prowadziła klasę fortepianu w Lwowskim Instytucie A. Niementowskiej w latach 1922–1926, 1928–1932⁶². Zatrudniona była nie tylko w lwowskim szkolnictwie muzycznym, ale także w innych miastach terenu Galicji – Tarnowie, Mielcu i Krakowie. Po II wojnie światowej wchodziła w skład pierwszego grona profesorskiego Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu.

Kobiety, zwłaszcza pianistki, dominowały również w gronie nauczycielskim Szkoły Muzycznej Sabiny Kasperek. W okresie międzywojennym, obok Jana Hoffmana, profesora kursu koncertowego w latach 1928–1934, oraz Heleny Ottawowej i Sabiny Kasperek, fortepianu nauczały m.in. Helena Kasperek (w latach 1923–1939), Maria Bądaszewska (w latach 1924–1934), Helena Lisicka-Altkorowa, Elfyda Mullerówna oraz wspomniana wcześniej Maria Walkowicz (w latach 1926–1928)⁶³. Przed I wojną światową placówka mieściła się przy ulicy Batorego 36⁶⁴, a w okresie międzywojennym – na pierwszym piętrze skromnej jednopiętrowej kamienicy z drugiej połowy XIX wieku przy ulicy Kochanowskiego 4, do której wchodziło się klatką schodową po „drewnianych stopniach tajemniczo trzeszczących”⁶⁵. Po tych schodach wspinali się m.in. Tadeusz Machl, kompozytor i organista, profesor Akademii Muzycznej w Krakowie, i Jerzy Habela, pedagog i wydawca, autor *Słowniczka muzycznego*, którzy uczęszczali do szkoły Sabiny Kasperek w latach 30. XX wieku⁶⁶.

[przeprowadził] K. Droba, Kraków 2011, s. 24–26, 28, 198–199. M. Tomaszewski był świetnie zapowiadającym się pianistą, o czym świadczy fragment recenzji z popisu uczniów Prywatnej Szkoły Muzycznej im. M. Karłowicza w Poznaniu w styczniu 1939 roku: „P. Tomaszewski zdradza wybitne uzdolnienia pianistyczne. Wyrównana technika biegnikowa, gibkość kiści, muzykalne prowadzenie frazy, panowanie nad całością (w Schuberta *Impromptu B-dur* nader trudne!). Oto atuty, które każą rokować temu młodemu pianiście piękną przyszłość. Pełny sukces jako pedagog odnosi tu p. Stojalowska, gdyż wszystkie podnoszone tu walory jej ucznia – to w pierwszym rzędzie dzieło nauczyciela”. R. Padlewski, *Audyjacja Szkoły Muzycznej im. Karłowicza*, „Dziennik Poznański” 1939, nr 20, s. 10.

⁶¹ Zob. J. Skarbowski, *Pamięci Janiny Stojalowskiej...*, s. 4; A. Walawender, *Rzeszowscy chopiniści. Wspaniali pianiści – nauczyciele i ich uczniowie*, „Nasz Dom Rzeszów” 2010, nr 4, s. 14; *idem*, *Dawne i dzisiejsze życie muzyczne w Rzeszowie*, „Nasz Dom Rzeszów” 2012, nr 6, s. 16.

⁶² Zob. anons prasowy zamieszczony w: „Chwila” 1926, nr 2680, s. 6; *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 519.

⁶³ *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 19, 160, 212, 359, 519; W. Niemczycka-Babel, *Z dziennika podróży w czas przeszły. „Kochanowskiego 4”*, <http://www.lwow.home.pl/wanda/kochanowskiego.html> [10.09.2017].

⁶⁴ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 243.

⁶⁵ W. Niemczycka-Babel, *Z dziennika podróży...*

⁶⁶ A. Jarzębska, *Machl Tadeusz* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, t. 6: *m*, Kraków 2000, s. 5; *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 147.

Koncesjonowana szkoła muzyki
Jadwigi Notz Szmercowej
Lwów — ul. Pańska 1. 27.
udziela muzyki od pierwszych początków aż
do wydoskonalenia.

KONCESYONOWANA
szkoła gry na fortepianie
HELENY HORNY
ul. Łyczakowska 1. 18 parter
udziela muzyki od pierwszych początków aż do wy-
doskonalenia.

KONCESYONOWANA
SZKOŁA GRY NA FORTEPIANIE
Adolfiny Morwitz
Lwów — ul. Pańska 1. 18.

.....
SZKOŁA MUZYCZNA
JADWIGI DUNIN
od pierwszych początków do wydoskonalenia
ul. Teatralna dom Hr. Skarbka.
.....

Koncesjonowana szkoła muzyki
Maryi Weleszczakówny
PLAC MARYACKI LICZBA 10.
wyczuca muzyki od początków aż do wydosko-
nalenia pod kierownictwem prof. Polaka.

Koncesjonowana szkoła gry na fortepianie
Joanny Laureckiej
uczenicy Karola Mikolego
Lwów ul. Kochanowskiego 1. 1c.

Reklamy szkół muzycznych. Fot. z: *Mikołaj Rej z Nagłowic 1505–1905*
[jednodniówka ku uczczeniu 400. rocznicy urodzin], Lwów 1905

Pianistki tworzyły też trzon kadry nauczycielskiej Zakładu Muzycznego Malwiny Reissówny (od 1924 roku Wyższego Zakładu Muzycznego Malwiny Reissówny) mieszczącego się pierwotnie przy ulicy Leona Sapiehy 57, a od początku lat 20. w dużym parterowym budynku przy ulicy 29 Listopada pod numerem 70 (obecnie ulica Konowalca)⁶⁷. Maria Kelles Krauzowa (1873–1943), absolwentka Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, która w grze fortepianowej doskonalila się pod kierunkiem wybitnych pedagogów – Z. Stojowskiego w Paryżu oraz T. Leszetyckiego, H. Melcera i I. Friedmana w Wiedniu – prowadziła w szkole Reissówny klasę fortepianu oraz wykładała przedmioty teoretyczne⁶⁸. Na początku lat 30. była „siwowłosa, o surowej twarzy” kobietą, której „ocen i stopni wszyscy uczniowie wielce się bali”⁶⁹. Obok tej sędziwej artystki oraz Malwiny Reissówny, równie „poważnej i budzącej duży respekt damy”, grono pianistów w latach 30. XX wieku tworzyły: Helena Sochowa, Janina Piątkowska, Maria Kurkiewicz, Maria Haczewska, Hanna (?) Klimowiczówna oraz Zofia Kruszyńska, która uczyła też harmonii i kontrapunktu⁷⁰. Od 1938 roku do wybuchu wojny w Wyższej Szkole Muzycznej M. Reissówny uczył się Wojciech Kilar, jeden z największych polskich kompozytorów współczesnych. Uczennicami tej szkoły były również: Janina Klimowicz, nauczycielka w Szkole Muzycznej w Bytomiu w latach 1946–1954, i Helena Janina Kalterowa, nauczycielka rytmiki i improwizacji fortepianowej w szkołach muzycznych I i II stopnia w Krakowie, organizatorka seminariów dla wychowawczyń dzieci niepełnosprawnych⁷¹.

Najważniejszą rolę w rozwoju ukraińskiego szkolnictwa muzycznego we Lwowie odegrał Wyższy Instytut Muzyczny im. Mykoły Łysenki, który powstał w 1903 roku jako pierwsza wieloprofilowa szkoła muzyczna w Galicji z ukraińskim językiem wykładowym, a w latach 30. XX wieku uzyskał status szkoły wyższej. Do grona profesorskiego Instytutu należały wybitne postacie ukraińskiej muzyki XX wieku, m.in. Stanisław Ludkiewicz, Wasyl Barwiński i Mykoła Kołessa. Co ciekawe, wśród pianistów tworzących kadrę Instytutu w latach 1903–1939 znajdowało się tylko czterech mężczyzn i aż 15 kobiet, m.in. Maria Krynycka, Ołena Jasenycka-Wołoszynowa (wykładająca też śpiew solowy), Daria Szuchewicz-Starosolska, Olga Szuchewicz, Olga Wołoszynowa, Halina (Ołena)

⁶⁷ Zob. K. Fink, *Początki muzycznej edukacji Wojciecha Kilara w szkole Malwiny Reissówny we Lwowie*, „Niepodległość i Pamięć”. Czasopismo humanistyczne 2017, nr 2, s. 100.

⁶⁸ Zob. W. Bieńkowski, *Kelles-Krauzowa z Goldsteynów Maria Katarzyna* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 12, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966–1967, s. 334–335 oraz reklamę prasową w: „Dziennik Ludowy” 1933, nr 236, s. 7.

⁶⁹ B. Litwiniukowa, *O księdzu Tadeuszu i muzyce*, „Cracovia Leopoldis” 2008, nr 2, s. 22.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ H. Wiórkiewicz, *Kolekcja Leopoldis Muzeum Niepodległości w Warszawie*, „Rocznik Lwowski” 1997–1998, red. nac. J. Wasylkowski, s. 307, 322; *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 206.

Łewycka, Stefania Turkewicz-Łukijanowicz, Melania Bajłowa oraz Ołena Prokieszowna (Rusinka) wspomniana wcześniej jako Helena Prokieszówna – nauczycielka w szkole muzycznej J. Laureckiej, która prowadziła równocześnie szkołę gry na fortepianie w latach 1895–1897 oraz 1901–1926, a ponadto zaangażowana była w pracę w ruchu kobiecym w pierwszej dekadzie XX wieku⁷².

Na początku lat 30. XX wieku do grupy lwowskich szkół muzycznych pozostających pod nadzorem Ministerstwa włączona została działająca od 1913 roku Szkoła Muzyczna przy Zakładzie Naukowym im. Zofii Strzałkowskiej, która w ramach żeńskiego gimnazjum i seminarium nauczycielskiego prowadziła kształcenie w zakresie muzyki dla przyszłej kadry szkolnictwa ogólnokształcącego. W placówce tej fortepianu nauczały panie: Frenklowa, Kisielewska, Czyżewska i Mussilowa, ponadto wyższy kurs fortepianowy prowadził Witold Friemann, a przedmioty teoretyczne wykładali Adam Mitscha i Wiktor Hausman⁷³.

Brakuje natomiast informacji na temat żeńskiej kadry Szkoły Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego kierowanej od 1919 roku przez Józefa Zwierzchowskiego, której główna siedziba mieściła się w budynku przy ulicy Miłkowskiego 11, a jej filia przy ulicy Zadwórzeńskiej 47⁷⁴. Wiadomo jedynie, że w placówce pracowało wielu muzyków pochodzenia żydowskiego, m.in. pianiści wirtuozi Edward Steuermann i Henryk Günsberg oraz skrzypkowie Fryderyk Lilienthal i Kazimierz Halpon. Klasę wiolonczeli prowadził Arnold Wolfsthal, klasę fletu – Stanisław Szer, a klarnetu – Adolf Pinsler⁷⁵.

Na przestrzeni od drugiej połowy XIX wieku do 1939 roku można zaobserwować tendencję wzrostową w zatrudnieniu kobiet w szkolnictwie muzycznym we Lwowie, co wiązało się z przeobrażeniami społeczno-kulturowymi dokonywanymi się w Europie, tj. z postępującym procesem emancypacji kobiet i uzyskaniem przez nie szerszego dostępu do wykształcenia muzycznego. Lwowskie pianistki były aktywne jako koncertujące artystki – solistki i kameralistki – w licznych przypadkach również jako kompozytorki. W szczególności jednak angażowały się w pracę pedagogiczną, także organizacyjną i społeczną w dziedzinie muzyki. Wprowadzały swoich uczniów w świat muzyki, kształtowały ich warsztat i osobowość, promowały pierwsze publiczne występy, inspirowały do syste-

⁷² J. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 120, 121, 252–253; R. Tomczyk, *Rusinki (Ukrainki) w austriackiej Galicji. Pomiędzy konserwatyzmem a radykalizmem*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, R. 27, z. 2: *Kobieta w kulturze politycznej świata*, red. R. Gałaj-Dempniak, D. Okoń, s. 107.

⁷³ *Sprawozdanie Zakładów Naukowych Żeńskich im. Zofii Strzałkowskiej we Lwowie za rok szkolny 1925/26*, Lwów 1926, s. 66; *Sprawozdanie... za rok szkolny 1926/27*, Lwów 1927, s. 32.

⁷⁴ *Spis nauczycieli szkół wyższych, średnich, zawodowych, seminariów nauczycielskich oraz wykaz zakładów naukowych, władz szkolnych*, zestawione pod red. Z. Zagórowskiego, Lwów–Warszawa 1924, s. 488; reklama szkoły w: „Lwowskie Wiadomości Parafialne” 1933, nr 34, s. 15; J. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, s. 125.

⁷⁵ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 97, 102, 139, 242, 282.

matycznego wysiłku. Wykształciły plejadę wybitnych osobowości muzycznych – wykonawców, kompozytorów, teoretyków i pedagogów – przekazując im tradycje wykonawcze, rozbudzając ich wrażliwość estetyczną i muzyczną wyobraźnię.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy-pamiętniki* podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. 1, Medyka–Lwów 1928.
- Jabłonowski L., *Złote czasy i wywczasy. Pamiętnik szlachcica z pierwszej połowy XIX. stulecia*, przedm. S. Wasylewski, Lwów 1920.
- Kalendarz Muzyczny Informacyjny na rok 1909*, Warszawa 1909.
- Księga Adresowa Król. Stoł. Miasta Lwowa 1913*, R. 17, Lwów 1912.
- Księga Adresowa... 1916*, R. 19, Lwów 1916.
- Noworocznik „Sowizrzała” na rok pański 1866*, Lwów 1865.
- Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i Pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie 23. do 28. października 1910. Księga pamiątkowa przedłożona przez Komitet Obchodu*, Lwów 1912.
- Orzeszkowa E., *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873.
- Romanowiczówna Z., *Cienie (Kilka oderwanych kart z mojego życia)*, Lwów 1930.
- Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1840*, Lemberg [1840].
- Sprawozdanie Zakładów Naukowych Żeńskich im. Zofii Strzałkowskiej we Lwowie za rok szkolny 1925/26*, Lwów 1926.
- Sprawozdanie... za rok szkolny 1926/27*, Lwów 1927.
- Spis nauczycieli szkół wyższych, średnich, zawodowych, seminariów nauczycielskich oraz wykaz zakładów naukowych, władz szkolnych*, zestawione pod red. Z. Zagórowskiego, Lwów–Warszawa 1924.
- Wiczkowski J., *Lwów. Jego rozwój i stan kulturalny oraz przewodnik po mieście*, Lwów 1907.

Prasa

- Almanach Lwowski „Ateneum” 1929, R. 2.
- „Antena” 1938, nr 41.
- „Biuletyn Stowarzyszenia Muzyków Polskich Dawniej Stowarzyszenia Młodych Muzyków w Krakowie” 1939, R. 2, nr 3.
- „Chwila” 1926, nr 2680.
- „Czas” 1853, nr 29; 1860, nr 120, nr 125; 1865, nr 162; 1866, nr 130.
- „Dziennik Literacki” 1852, nr 33; 1857, nr 115, nr 118; 1858, nr 34, nr 77; 1859, nr 31, nr 40, nr 53; 1860, nr 11, nr 44, nr 58.
- „Dziennik Ludowy” 1933, nr 236.
- „Dziennik Lwowski” 1867, nr 100–101.
- „Dziennik Polski” 1902, nr 106.
- „Dziennik Poznański” 1928, nr 205, nr 208; 1932, nr 105; 1937, nr 257; 1939, nr 20, nr 148.
- „Dziennik Urzędowy” 1859, nr 154; 1860, nr 181; 1861, nr 202–204.
- „Dziennik Ustaw” 1922, nr 14.
- „Dziennik Warszawski” 1866, nr 129.
- „Gazeta Lwowska” 1892, nr 121; 1899, nr 132; 1910, nr 247; 1911, nr 66, nr 71, nr 273.

- „Gazeta Narodowa” 1863, nr 132, nr 188, nr 201; 1865, nr 54, 157; 1867, nr 227; 1868, nr 249, nr 252; 1885, nr 282–283, nr 285; 1895, nr 167; 1897, nr 181; 1899, nr 191; 1902, nr 63; 1908, nr 161; 1910, nr 124.
- „Iris” 1899, z. 2.
- „Katalog Nowych Książek”. Miesięcznik bibliograficzny Księgarni G. Gebethnera i Spółki w Krakowie 1909, nr 4–5.
- „Kurier Lwowski” (wyd. poranne) 1917, nr 414.
- „Kurier Warszawski” (dod. poranny) 1910, nr 298.
- „Lwowskie Wiadomości Parafialne” 1933, nr 34.
- „Nowa Reforma” 1910, nr 491; 1911, nr 136.
- „Nowiny” 1854, nr 112, nr 123, nr 127; 1855, nr 38, nr 54, nr 104, nr 107; 1856, nr 4.
- „Nowiny Rzeszowskie” 1949, nr 24.
- „Przegląd Bibliograficzny Księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie” 1909, nr 1.
- „Rocznik Polityczny i Gospodarczy” 1937, R. 6; 1938, R. 7; 1939, R. 8.
- „Rodzina i Szkoła” 1908, nr 13–16.
- „Ruch Muzyczny” 1857, nr 24, nr 26; 1858, nr 31; 1860, nr 1.
- „Słowo Polskie” 1906, nr 379, nr 399, nr 419, nr 431; 1907, nr 420, nr 422.
- „Szopen” 1932, nr 1.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 36.
- „Ziemia Przemyska” 1924, nr 8.
- „Ziemia Rzeszowska i Jarosławska” 1925, nr 14–15.

Opracowania

- Bermy-Negrey W., *Marek Ludwik* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 6: m, Kraków 2000, s. 82–83.
- Bieńkowski W., *Kelles-Krauzowa z Goldsteynów Maria Katarzyna* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 12, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966–1967, s. 334–335.
- Błaszczyc L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Czerska T., *Kobiety i twórczość muzyczna w prozie autobiograficznej*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica” 2012, t. 16, nr 2: *Muzyka i muzyczność w literaturze. Od Młodej Polski do czasów najnowszych (2)*, s. 194–204.
- Dybowski S., *Laureaci konkursów chopinowskich w Warszawie*, Warszawa 2005.
- Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Dziadek M., Moll L.M., *Oto artyści pełnowartościowi, którzy są kobietami... Polskie kompozytorski 1816–1939*, Katowice 2003.
- Dziadek M., *Szalitówna Paula* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46, z. 191, Warszawa–Kraków 2010, s. 540.
- Eigeldinger J.-J., *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2000.
- Fink K., *Początki muzycznej edukacji Wojciecha Kilara w szkole Malwiny Reissówny we Lwowie*, „Niepodległość i Pamięć”. Czasopismo humanistyczne 2017, nr 2, s. 97–118.
- Fortepiany szybko się starzeją* [wywiad Teresy Torańskiej z Adamem Harasiewiczem], „Duży Format” 2010, nr z 14 III.
- Jarzębska A., *Machl Tadeusz* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, t. 6: m, Kraków 2000, s. 5–8.
- Kaszczadamowa N., *Dziedzictwo fortepianowe Fryderyka Chopina we lwowskiej pedagogice muzycznej*, „Musica Galiciana” t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 217–224.
- Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008.

- Litwiniukowa B., *O księdzu Tadeuszu i muzyce*, „Cracovia Leopoldis” 2008, nr 2, s. 21–24.
- Lwów. *Ilustrowany przewodnik*, [koncepcja, red. naukowa i artystyczna, układ graficzny J. Biriulow, tłum. A. Otko], Lwów–Wrocław 2003.
- Mazepa L., *Poprzednicy Akademii Muzycznej we Lwowie*, „Musica Galiciana”, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2009, s. 9–31.
- Mazepa L., *Stroinki muzycznego minulo L'vova z neopublikovanogo*, L'viv 2001.
- Mazepa L., *Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918)*, „Musica Galiciana”, t. 1, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 81–102.
- Mazepa L., Mazepa T., *Śláh do Muzičnoi Akademii u L'vovi*, t. 1, L'viv 2003.
- Mazepa T., *Lwowskie towarzystwa muzyczne*, „Musica Galiciana”, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 43–65.
- Miketta J., *Szkolnictwo muzyczne w Polsce pod względem statystycznym i organizacyjnym*, „Muzyka” 1927, R. 4, nr 11, s. 522–528.
- Neuer A., *Szalił Paulina* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, t. 10: *sm–ś*, Kraków 2007, s. 223.
- Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim* [przeprowadził] K. Droba, Kraków 2011.
- Pacan J., *Koło Literacko-Artystyczne we Lwowie w latach 1880–1914*, „Musica Galiciana”, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 66–74.
- Skarbowski J., *Sylwetki pianistów polskich*, t. 2: *Od I.J. Paderewskiego do A. Wielhorskiego*, słowo wstępne A. Harasiewicz, Kraków 2002.
- Skarbowski J., *Pamięci Janiny Stojalowskiej*, „Widnokrąg” 1966, nr 16, s. 4.
- Sołtys M.E., *Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Sosińska-Micorek R., *O edukacji muzycznej kobiet doby polskiego preromantyzmu i romantyzmu*, „Forum Muzykologiczne” 2009: *Odwieczne pieśni w muzyce i w człowieku. Mieczysławowi Karłowiczowi w stulecie śmierci. Muzykologia i edukacja: przybliżanie muzyki, objaśnianie kultury*, red. J.K. Dadak-Kozicka, M. Jankowska, Warszawa 2009, s. 158–168.
- Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874.
- Studencki W., *Kornel Ujejski w świetle listów, przemówień i pamiątek*, Warszawa–Wrocław 1984.
- Tomczyk R., *Rusinki (Ukrainki) w austriackiej Galicji. Pomiędzy konserwatyżmem a radykalizmem*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, R. 27, z. 2: *Kobieta w kulturze politycznej świata*, red. R. Gałąj-Dempniak, D. Okoń, s. 89–111.
- Walawender A., *Dawne i dzisiejsze życie muzyczne w Rzeszowie*, „Nasz Dom Rzeszów” 2012, nr 6, s. 16–17.
- Walawender A., *Rzeszowscy chopiniści. Wspaniali pianiści – nauczyciele i ich uczniowie*, „Nasz Dom Rzeszów” 2010, nr 4, s. 14.
- Wasylewski S., *Panna Teodozja improwizuje!*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 13, s. VI–VII.
- Wiórkiewicz H., *Kolekcja Leopoldis Muzeum Niepodległości w Warszawie*, „Rocznik Lwowski” 1997–1998, red. nac. J. Wasylkowski, s. 289–324.
- Żarnowska A., *Czy przełom XIX i XX wieku otwierał kobietom przejścia ze sfery prywatnej do sfery publicznej? Rola barier obyczajowych*, „Rocznik Antropologii Historii” 2014, nr 2(7): *Historia i płéć*, s. 279–290.
- Żarnowska A., *Kobieta i rodzina w przestrzeni wielkomięskiej na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz, Warszawa 2013.

Źródła internetowe

<http://www.lwow.home.pl/wanda/kochanowskiego.html> [10.09.2017].

**FEMALE PIANISTS IN MUSIC EDUCATION OF LVIV FROM
THE MID-NINETEENTH CENTURY TO 1939**

Abstract

Lviv was an exceptionally well-developed centre of music education. The number of music schools conducting long-term or short-term didactic activities in Lviv between 1839 and 1939 totalled over 150, majority of which were managed by women. A large number of female artists active in music education, especially pianists, was, in a way, a consequence of social and moral situation of women at that time. The professional activity of women in the field of music at the end of the 19th and at the beginning of the 20th century was associated primarily with pedagogical activity, undertaken mainly in private schools or as home teachers. Working as a teacher, a woman was able to start a career in the field of intellectual work. This article is devoted to female pianists employed in the most notable music schools functioning in Lviv from the mid-nineteenth century to 1939. The author mainly deals with little-known or forgotten female artists, who are absent in Polish music literature.

Keywords: Lviv, Galicia – music, music schools, woman – history

DYRYGENTKI I CHÓRMISTRZYNE

Nadia Kukuza

Podkarpacki Uniwersytet Narodowy
im. Wasyla Stefanyka w Iwano-Frankiwsku

MUZYCZNA I TEATRALNA DZIAŁALNOŚĆ UKRAIŃSKICH AKTOREK W GALICJI NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Analizując repertuar świeckiego teatru ukraińskiego XIX wieku, Dmytro Antonowicz podkreśla jego nieodzowny składnik – element muzyczny, gdyż jak zaznacza muzykolog,

przedstawienie bez śpiewu nie cieszyło się powodzeniem u widzów [...] Śpiewowi i tańcom na scenie ukraińskiej poświęcono zbyt dużo miejsca, bo w pierwszej połowie XIX wieku taki rodzaj repertuaru wokalnego panował na scenach teatralnych w całej Europie [...] Ukończyć szkołę śpiewu, i to nie byle jaką, było obowiązkiem każdego szanującego się i wykształconego aktora¹.

W konsekwencji w okresie od drugiej połowy XIX do początku XX wieku działalność trup aktorskich w Galicji rozwijała się w muzyczno-dramatycznym kierunku i dlatego też „spektakle teatralne w tym czasie zawierały muzyczne *divertimenti* składające się z solowych, zespołowych, chóralnych oraz instrumentalnych numerów. Niemal każdy z artystów wykonywał partię solową, a grupowa charakterystyka bohaterów odbywała się w zespołach i chórach”². Dlatego zawód aktora wymagał wszechstronności polegającej na umiejętności jednoczesnego wykonywania partii zarówno dramatycznych, jak i wokalnych (operowych).

Wśród naukowców, którzy badali historię teatrów Galicji w okresie od połowy XIX do początku XX wieku, należy wyróżnić prace m.in. D. Antonowicza³, O. Bon-

¹ Д. Антонович, *Український театр* [w:] *Українська культура. Лекції*, red. Д. Антонович, Київ 1993, s. 71–72.

² Д. Заборовська, *З історії становлення оперного жанру в Західній Україні*, „Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка”, t. CC XXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 118–129.

³ Д. Антонович, *Український театр*, s. 443–473.

kowskiej⁴, R. Horaka⁵, D. Zaborowskiej⁶, P. Medwedyka⁷, R. Pyłypczuka⁸, W. Rewuckiego⁹, L. Romaniuk i M. Czerepanina¹⁰.

Materiały uwzględnione przy pisaniu artykułu to prasowe artykuły dziennikarskie wyznaczonego okresu, których nie możemy uznać za świadectwo zawodowej krytyki teatralnej. Ich autorami byli literaci, muzycy, dziennikarze, działacze społeczni, obserwatorzy życia kulturalno-społecznego. Dlatego też informacje na temat talentów wokalnych i gry scenicznej działaczek teatralnych Galicji możemy uzyskać tylko na podstawie opisanych fragmentów (udział w przedstawieniu, gra aktorska, rzadziej wykonania partii wokalnych).

Repertuar ukraińskojęzycznych zespołów teatralnych Galicji na afiszach pojawił się w drugiej połowie XIX wieku. Teatry galicyjskie były przede wszystkim promotorami dzieł ukraińskich dramatopisarzy z Naddnieprza, takich jak m.in. Iwan Kotlarewski (adaptacja I. Ozarkewicza *Natalki-Połtawki* na *Diwka na wydanniu* [Дівка на відданю], *Moskala-czariwnyka* [Москаль чарівник] na *Żownir-czariwnyk* [Жовнір-чарівник]) i G. Kwitki-Osnowianenka *Swatanie na Gonczariwci* [Сватання на Гончарівці] na *Swatanie, abo Żenych nawizeńuj* [Сватання або жених навіжениї]), chociaż niezaprzeczalny wpływ na formowanie repertuaru teatrów w jego dalszym rozwoju miały również popularne w tamtych czasach utwory przedstawicieli zachodnioeuropejskiej sztuki dramatycznej. Jednak rozwój ukraińskiego teatru posiadał wszelkie oznaki teatru synkretycznego „bez pewnych cech gatunkowych i stylistycznych”¹¹.

Analizę muzycznej i dramatycznej działalności aktorek sceny galicyjskiej zaczniemy od czasu założenia we Lwowie w 1864 roku teatru zawodowego towarzystwa „Ruśka Besida” [Руська Бесіда], który przyczynił się do podwyższenia artystycznego poziomu repertuarowego na scenie galicyjskiej.

Podstawą repertuaru podczas 60-letniego istnienia teatru był ukraiński dramat obyczajowy, wodewil, melodramat, operetka, opera, a także przekłady dramatów zachodnioeuropejskich. Wśród najważniejszych dzieł w muzycznym repertuarze teatru „Ruśkiej Besidy” znalazły się opery M. Łysenki, M. Arkasa,

⁴ О. Боньковська, *Львівський театр товариства „Українська бесіда” 1915–1924*, Львів 2003.

⁵ Р. Горак, *Іванна Біберович з Фалиша: артистка Руського Народного Театру*, „Просценіум: театрознавчий журнал” 2011, nr 2/3, s. 15–22.

⁶ Д. Заборовська, *З історії становлення...*, s. 118–129.

⁷ П. Медведик, *Катерина Рубчакова*, Київ 1989.

⁸ Р. Пилипчук, *Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.)*, red. С.О. Гулякін, wstęp О.Ю. Клековкін, Київ 2015.

⁹ В. Ревуцький, *В орбіті світового театру*, Київ–Харків–Нью-Йорк 1995.

¹⁰ Л. Романюк, М. Черепанин, *Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія*, Івано-Франківськ 2016.

¹¹ Р. Затварська, *Корифеї галицьких театрів*, Коломия 1997, s. 3.

D. Siczynskiego, ponadto opery: *Żydówka* J. Halévy'ego, *Madame Butterfly* G. Pucciniego, *Carmen* G. Bizeta, *Traviata* G. Verdiego, *Faust* C. Gounoda, *Opowieści Hoffmana* J. Offenbacha, *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego, *Sprzedana naręczona* B. Smetany, *Halka* S. Moniuszki i inne.

Wśród pierwszych aktorek teatru „Ruśkiej Besidy” w okresie dyrekcji Omelana Baczyńskiego, aktora, reżysera i przedsiębiorcy teatralnego, była primadonna Teofilia Baczyńska (1837–1906). Już podczas pierwszego przedstawiania otwierającego teatr aktorkę okrzyknięto nadzwyczaj uzdolnioną artystką. Wystąpiła ona w adaptacji powieści *Marusia* [Маруся] G. Kwitky-Osnowianenka (według D. Antonowicza, adaptacji dokonał Łukasz Gołębiowski, a tłumaczenia na język ukraiński – Pawlin Swencinski)¹². O sukcesie T. Baczyńskiej w roli Marusi pisała nie tylko ukraińska, ale i polska prasa. D. Antonowicz przytacza fragment cytatu z czasopisma „Przegląd” z 2 kwietnia 1864 roku, w którym

Pani Baczyńska przedstawiła typ młodej, niewinnej, prawdziwej i skromnej ukraińskiej wieśniaczki w sposób tak prawdziwy; w jej grze były wszystkie szczegóły, każdy ruch, każde słowo... Każda scena z zazdrością powinna patrzeć na ukraińską scenę, która może szczyć się taką artystką¹³.

Krytyk sztuki R. Pyłypczuk, analizując szczegółowo zachodnioeuropejski repertuar teatru „Ruśkiej Besidy” w części dotyczącej opery komicznej i operek, podkreśla krytyczne uwagi niektórych czasopism odnośnie do wykonania partii wokalnych aktorek. Dotyczy to w szczególności pięcioaktowej sztuki *Materynskie błogosłownia* [Материнське благословення], której autorów – według badań Pyłypczuka – nie wymieniono na afiszu, chociaż jak dalej wyjaśnia – był to utwór znanego w tamtym czasie dramaturga A.F. Dennerzy'ego oraz mniej znanego H. Lemoina z muzyką A. Jankowskiego¹⁴ (premiera odbyła się w 1865 roku w Przemyślu). Oto cytat z artykułu P. Swencinskiego w czasopiśmie „Niwa” dotyczący gry aktorki, która wystąpiła w roli Marii. Autor zaznacza, że gra aktorska jest nieco przesadzona, dając jednocześnie wskazówki co do techniki i charakteru wykonania pasaży, wierząc, że od tego zależy interpretacja roli:

Pani Baczyńska gra całkiem dobrze, ale wypadaloby dodać, że egzaltacja w głosie, śmiech lub płacz powinny być bardziej umiarkowane. Również byłoby lepiej, aby w ariach skala diatoniczna lub chromatyczna w dół przechodziła nie *legato*, lecz *staccato*, dzięki czemu poszczególne dźwięki lepiej by wybrzmiały, co dodałoby pieśni harmonii i uroku¹⁵.

W tym czasie publiczność galicyjska znajdowała się pod wpływem przede wszystkim zachodnioeuropejskich trendów, toteż w repertuarze teatru „Ruśkiej

¹² Д. Антонович, *Український театр*, s. 94.

¹³ *Ibidem*, s. 94–95.

¹⁴ Р. Пилипчук, *Український професійний театр...*, s. 399.

¹⁵ „Niwa” 1865, nr 10 (10 IV), s. 159.

Besidy” pojawia się nowe zjawisko teatru zachodnioeuropejskiego, jakim jest operetka. Tego typu przedstawienia wymagały „doświadczonych aktorsko i wokalnie sił, jakimi teatr jeszcze nie dysponował”¹⁶. W tym miejscu krytycy podkreślali również talent aktorski i wokalny T. Baczyńskiej (rola Marii). „Co się tyczy opery – w jej właściwym znaczeniu – należy jednak przyznać, że dzięki naszej pierwszorzędnej artystce T. Baczyńskiej ta komedioopera w najważniejszej – wokalne – części odniosła na naszej scenie całkowity sukces i ogólnie wywołała prawdziwe zadowolenie”¹⁷. Mowa o operze komicznej G. Donizettiego *Córka pułku* do libretta J.-H. Vernoy’a de Saint-Georges’a i J.-F. Bayard’a, której premiera odbyła się w październiku 1864 roku.

Recenzent nie pominął także wykonania partii wokalnych T. Baczyńskiej, która zachwyca publikę z każdym pojawieniem się na scenie, grą pełną życia i naturalnej lekkości na tyle, że lepszej wykonawczyni nie można znaleźć i na innych wielkich scenach. Jej śpiew, w szczególności wykonanie romansu w trzecim akcie, płynął z głębi serca i świadczył o wielkim entuzjazmie, na który stać tylko prawdziwą artystkę¹⁸.

W przedstawieniach ukraińskich trup teatralnych na terenie Galicji brali udział również polscy aktorzy, m.in. Aleksander Koncewicz, śpiewak operowy (bas-baryton). Jego godną partnerką w sztuce jednoaktowej *Zaczarowane skrzypce* J. Offenbacha była wspomniana T. Baczyńska (sztuka była atrakcją repertuaru w latach 1866–1867).

W operetce *Junacy* [*Flotte Bursche*] F. Suppé’go, przedstawiciela wiedeńskiej operetki, Baczyńska z powodzeniem odegrała rolę studenta Frinke. Właśnie to przedstawienie wybrała aktorka na swój benefis w Samborze (1866).

W 1867 roku teatr wystawia sztukę niemieckiego dramaturga P.A. Wolffa *Preciosa* z muzyką C.M. Webera, która gatunkowo należała do opery romantycznej XIX wieku. Baczyńska, grając główną rolę, „błyszczała swą niepowtarzalną grą i wyróżniała się śpiewem jednej, ale jakże pięknej arii”¹⁹.

Krytyk teatralny S. Czarnecki określa talent Baczyńskiej jako „*par excellence* z Bożej łaski, talent wszechstronny, obdarzona przez matkę naturę – postawą, urodą, pięknie brzmiącym głosem”²⁰. Polscy recenzenci porównywali ją z wielką aktorką dramatyczną Anielą Aszpergerową, która była ozdobą polskiej sceny teatralnej.

Zgodnie z chronologią wymienimy utalentowane aktorki teatru „Ruśkiej Besidy” na czele z aktorką dramatyczną Teofiliją Romanowicz, która kierowała

¹⁶ Р. Пилипчук, *Український професійний театр...*, s. 414.

¹⁷ „Слово” 1864, nr 84 (21 X/2 XI).

¹⁸ „Слово” 1864, nr 96 (2/14 XII).

¹⁹ „Русь” 1867, nr 31 (14 VII).

²⁰ С. Чарнецький, *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлина*, Львів 2014, s. 460.

instytucją przez 6 lat (1874–1880). W czasach jej kierownictwa publiczność była oczarowana scenicznym talentem jej siostry, Marii Romanowicz (1852–1930). Jej *emploi* to młode bohaterki dramatów, komedii i operetek. W artykule pt. *Nasze artystki teatralne* [*Наші театральні артистки*] S. Czarniecki podkreślał jej talent wokalny²¹.

Wśród aktorek teatru należy wyróżnić Iwanę Biberowicz (1861–1937), którą nazywano „primadonną sceny galicyjskiej”. Ona także obdarzona była przez naturę talentem scenicznym, posiadała znakomite umiejętności wokalne i taneczne.

Krytyk sztuki R. Horak zaznacza, że

w ciągu 16 lat swojej działalności artystycznej na scenie zawodowego teatru wędrownego ukraińskiego Towarzystwa „Ruśka Besida” nieustannie przyciągała uwagę zarówno ukraińskiej, jak i polskiej czy niemieckiej prasy, która nie szczędziła epitetów odnoszących się do zdolności [jak można sądzić, aktorskich i wokalnych – przyp. N.K.] artystki Iwanny Biberowicz, przy czym ograniczono się do pochwał ogólnych, nie zatrzymując się choćby na chwilę, by opisać, na czym polegał kunszt artystki i czym wywoływała takie wrażenie. Czy nie największą pochwałą dla Iwanny Biberowicz było to, że jej grę, co prawda wtedy, kiedy już zeszła ze sceny, porównywano do gry polskiej artystki dramatycznej Heleny Modrzejewskiej... Krytycy pisali o Iwannie Biberowicz, że jest jak „talent czystej wody”, „czystą prawdą na scenie”, „ozdobą każdej sceny stolicy”, a gra aktorska wydawała się im być „owiana jakimś nieznanym wabikiem”. Wszyscy widzieli jej wielki dramatyczny talent; jak każda wielka artystka nie „grała roli”, nie „udawała kogoś innego”, ale wcielała się w nią²².

Repertuar Biberowicz był niezwykle różnorodny. Grała role liryczne, dramatyczne i komediowe. Należy pamiętać, że pierwsze kroki na scenie aktorka stawiała dzięki pomocy słynnego M. Kropywnickiego, który przez bardzo krótki okres pracował w teatrze „Ruśka Besida” (1875) i który wychował dla sceny ukraińskiej plejadę utalentowanych młodych aktorów. Oczywiście to nie mogło nie pozostać bez wpływu na umiejętności aktorskie i wokalne Biberowicz, zwłaszcza na styl jej gry.

Do wybitnych postaci należy także Antonina Osypowiczowa (1855–1926), ukraińska aktorka dramatyczna i śpiewaczka (sopran) czeskiego pochodzenia, która występowała z polską trupą teatralną oraz w ukraińskich teatrach Galicji („Ruśka Besida”, w ukraińskim teatrze w Czerniowcach, w teatrze „Tarnopolskie Wieczory Teatralne” [Тернопільські Театральні Вечори] w Tarnopolu). Swoją talent wokalny aktorka po raz pierwszy objawiła w operetce *Żaky* (autor muzyki nieznaną). Partie solowe wykonywała m.in. w operetce *Baron cygański* Johanna Straussa (Cyganka Czipra) i w operze *Czornomorci* [Чорноморці] Łysenki (Iwga). Reżyser i aktor Wołodymyr Bławacki pisał o aktorce, że

była artystką z rodu wielkich mistrzów sceny, którzy bez studiów w szkole teatralnej, bez wcześniej zdobytego wykształcenia zawodowego osiągnęli szczyty scenicznej sztuki. Kiedy dziś wspominam

²¹ *Ibidem*, s. 458–462.

²² P. Горак, *Іванна Біберович...*, s. 16.

role sceniczne Osypowiczowej i staram się w fachowy sposób je przeanalizować, mimo woli ogarnia mnie podziw, jak w warunkach prowincjonalnej sceny, w otoczeniu podrzędnego zespołu, byle jakiego repertuaru, wiecznej wędrowni z miejsca na miejsce, bez pomocy wysoko wykwalifikowanego reżysera Osypowicz zawsze utrzymywała się na szczytach scenicznego kunsztu²³.

Wymieniając uznane aktorki i śpiewaczki Galicji przełomu wieków, należy wspomnieć Marię Fincer-Morozową (1873–1920, sopran), która pracowała w teatrze „Ruśkiej Besidy” w okresie od końca XIX do początku XX wieku. Wpisała się ona w historię sceny galicyjskiej wykonaniem roli Odarki (*Zaporożec za Dunajem* [Запорожець за Дунаєм]) Semena Hułaka-Artemowskiego) i Santuży (*Rycerskość wieśniacza* Pietra Mascagniego).

Galerię aktorek sceny ukraińskiej warto dopełnić postacią Mychajłyny Źarskiej (1891–1972), aktorki teatralnej i śpiewaczki (sopran), która przez krótki czas uczyła się śpiewu u ukraińskiego śpiewaka operowego, słynnego tenora O. Myszugi. Jej sceniczna biografia jest dość obszerna. Związana była z teatrami Naddnieprza i Galicji. Źarska wykonywała partie solowe w operach *Halka* S. Moniuszki (Zofia), *Baron cygański* J. Straussa (Arsena), *Cygańska miłość* F. Lehára (Julia).

W kontekście badań naukowych należy zwrócić uwagę na działalność dyrektora teatru „Ruśkiej Besidy” Josypa Stadnyka (lata 1894–1913, 1921–1924), który według aktorki Julii Szustakewicz „jako dyrektor teatru dał mieszkańcom Galicji to, czego pragnęli, wprowadzając oprócz sztuki dramatycznej, historycznej i obyczajowej lekką operetkę i operę klasyczną”. Aktorka uważa, że inteligencji galicyjskiej nie bardzo podobał się wprowadzony przez M. Sadowskiego (pracował w teatrze w 1905 roku) repertuar, w którym przeważały ukraińskie sztuki dramatyczne o tematyce historycznej i obyczajowej, a publiczność chciała mieć teatr nie tylko ukraiński, ale również i zachodnioeuropejski²⁴. Z tego względu Josyp Stadnyk wprowadził do repertuaru teatru „Ruśkiej Besidy” lekką operetkę i operę klasyczną.

Krytyk sztuki O. Bońkowska słusznie zwraca uwagę na jego „politykę repertuaru muzyczno-dramatycznego” na początku lat 20. XX wieku, „która utrzymywana była w ścisłych granicach gatunku”, co oznaczało, że „nie pozwalała na swobodne traktowanie poważnych dzieł operowych, starając się, jeśli to możliwe, zapraszać profesjonalnych śpiewaków”²⁵. W przedstawieniach operowych brały udział m.in. śpiewaczki F. Łopatyńska, M. Hrebinecka, O. Lubycz-Parachoniak, I. Turkewiczówna, M. Scharfenschtein. Ponadto zapraszał do udziału w przedstawieniach operowych śpiewaków z Europy Zachodniej.

J. Szustakewicz jako młoda aktorka wystąpiła w 1911 roku w operze *Faust* Ch. Gounoda w roli Marty u boku Edith de Lys (rola Małgorzaty) – gwiazdy wio-

²³ В. Ревуцький, *В орбіті...*, s. 96.

²⁴ Ю. Шустакевич, *Український театр в Америці (Спомин української артистки)*, <http://carpatho-russian-almanacs.org/UNA/UNA1944/UkrTheater.php> [15.09.2018].

²⁵ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 242.

dących teatrów operowych Europy, śpiewaczki Opery Królewskiej w Londynie. Szustakewicz rozpoczęła swoją działalność artystyczną w teatrze „Ruśka Besida” w 1907 roku. Jej sceniczną przyszłość przewidział Mykoła Sadowski, który usłyszał ją jeszcze jako 20-letnią dziewczynę wykonującą ludową pieśń galicyjską. W odniesieniu do dalszej działalności Szustakewycz należy dodać, że w 1921 roku w Domu Ukraińskim w Nowym Jorku przy teatrze dramatycznym zaczęła działać trupa operowa, na czele której stała mistrzyni. To właśnie dzięki jej staraniom zespół stał się propagatorem ukraińskiej sztuki operowej w Ameryce. Pierwszą wystawioną tam sztuką była opera *Zaporozec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego.

Za oceanem swoją działalność artystyczną kontynuowała również Maria Hrebinecka (1883–1971), aktorka i śpiewaczka (sopran liryczno-dramatyczny), absolwentka Szkoły Muzyczno-Dramatycznej im. M. Łysenki w Kijowie, która z polecenia O. Myszugi uczyła się śpiewu w Mediolanie (Włochy). W teatrze „Ruśkiej Besidy” aktorka pracowała tylko rok (1921–1922). Śpiewaczka wykonywała wiodące partie w operze *Kateryna* [*Катерина*] M. Arkasa. Jak zaznacza O. Bońkowska, przedstawienie nie pozostawiło recenzji, ale kunszt gry aktorów zniewalał, a „w szczególności aktorka Opery Kijowskiej Maria Hrebinecka. Według krytyków jeszcze nikt w teatrze «Ukraińskoi Besidy» (grudzień 1921 roku) nie śpiewał i nie grał roli Kateryny na tak wysokim poziomie”. W komentarzu do sztuki recenzent A. Hołowka uważał, że „teatr zyskał wybitny talent operowy, a w naturalnym, dźwięcznym sopranie śpiewaczki, niezwykle brzmiącym w wysokich i utrzymującym się w średnich i niskich tonach, wyczuwało się dobrą szkołę”²⁶. Odnośnie do wykonania partii Halki w operze *Halka* Stanisława Moniuszki Bońkowska zauważa powierzchowność recenzji, w których postać M. Hrebineckiej wymieniono na trzecim miejscu wśród wykonawców partii, choć jej grę dramatyczną uznano za najlepszą²⁷.

Także w przedstawieniach operowych „Ruśkiej Besidy” występowała śpiewaczka Maria Scharfenschtein (M. Steffułówna), która według W. Barwińskiego, kompozytora i krytyka muzycznego, partię Halki wykonała „z pełnym zrozumieniem i uczuciem”²⁸.

W recenzjach tego czasu wspomiana jest Iryna Turkewiczówna (I. Turkewicz), śpiewaczka operowa, którą zaproszono do „Ruśkiej Besidy” do wykonania partii Zoriki w operetce *Cygańska miłość* F. Lehára (luty 1922 roku). Zaznaczono, że „w dłuższych partiach solowych trzymała się krawędzi sceny. Być może artystka w całej operetce nie mogła pozbyć się nastroju nadanego we wstępnej arii Zoriki, nieco amorficznej, pozbawionej melodycznej «sprężyny», z pewnymi cechami zagubienia aż do bezwolności”²⁹. Krytycy zwracali również uwagę na

²⁶ *Ibidem*, s. 220.

²⁷ *Ibidem*, s. 228.

²⁸ В. Барвінський, *З театру*, „Громадський вісник” 1922, nr z 14 III.

²⁹ А. Владимірская, *Франц Легар*, Ленинград 1981, s. 85–86

nieodpowiednio dobraną barwę intonacji w dialogach dramatycznych z partnerami, chociaż z przedstawienia na przedstawienie przejścia ze śpiewu do tekstu dramatycznego u Turkewiczówny stawały się coraz lepsze, a jej kunszt wokalny otrzymał najwyższą z pochwał³⁰. Właśnie tutaj według oceny recenzentów można zauważyć mocne i słabe strony aktorki w takim gatunku muzycznym, jakim jest operetka. Być może miała na to wpływ jej działalność solowa i co za tym idzie – brak zespołowej praktyki gry w sztukach dramatycznych.

Udział zaproszonych śpiewaków bezsprzecznie podnosił poziom artystyczny przedstawień muzyczno-dramatycznych „Ruśkiej Besidy” (*Natalka-Połtawka* I. Kotlarewskiego, *Nicz pid Iwana Kupala* [*Нич під Івана Купала*], *Czornomorci* M. Staryckiego). Siły muzyczno-wokalne teatru zostały wzmocnione dzięki udziałowi w przedstawieniach Ołeksandry Lubyecz-Parachoniak. Aktorka wykonała rolę Kateryny w jednoaktowej operze *Kateryna* M. Arkasa, a jej osobowość artystyczna na tle innych śpiewaczek operowych – Filomeny Łopatyńskiej, Hałyny Orliwny, Ołeny Bancełewej – umiejscawiała ją w kręgu „znakomitych sił operowych”³¹.

Hałyna Orliwna (prawdziwe nazwisko Hałyna Mnewska [Галина Мневська], 1895–1955), bardziej znana jako pisarka (pseudonim literacki H. Biłyk), mając wykształcenie historyczne, jednocześnie rozpoczęła karierę aktorską na scenie „Młodego teatru” [Молодий театр] pod dyrekcją Hnata Jury w Winnicy, a w 1920 roku przyjechała do Lwowa na zaproszenie „Ruśkiej Besidy”. Dzięki talentowi literackiemu publikowała recenzje przedstawień teatralnych w czasopiśmie fachowym „Sztuka Teatralna” [Театральне мистецтво] (ukazywało się w latach 1922–1924). W odniesieniu do ról operowych Hałyna Orliwna wykonała partię Hanny w operze *Kateryna* Arkasa, ale fakt, że jej imię widnieje w spisie „wybitnych sił operowych”, nie do końca odpowiada rzeczywistości, ponieważ artystka grała przeważnie w sztukach dramatycznych reżyserowanych przez O. Zagarowa.

Ołena Bencal-Karpiak (1901–1990), śpiewaczka operetkowa (sopran), od dwunastego roku życia występowała na scenie, demonstrowała swój głos w oddzielnych partiach wokalnych, w okresie gimnazjum wykonywała role księżniczek w operach dla dzieci *Kot w butach* [*Кіт в сап'яницях*] (była to przypuszczalnie opera rosyjskiego kompozytora C. Cui) oraz *Princ krasunczyk i Princesa, cudowa krasunia* [*Принц-красунчик та Принцеса, чудова красуня*] (autor muzyki nie znany). Występowała we Lwowie w Teatrze Nowym i Ukraińskim Teatrze Niezależnym [Український Незалежний Театр] oraz trupie J. Stadnyka. Jeśli chodzi o charakterystykę śpiewu aktorki w przedstawieniach muzycznych, to w recenzjach z 1920 roku, gdzie oceniono operetkę komiczną *Poszyłysia w durni* [*Пошилися в дурні*] M. Kropywnickiego (Bencal zagrała rolę Oryszki) zaakcen-

³⁰ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 229–230.

³¹ *Ibidem*, s. 220.

towano, że właśnie ten gatunek jest „najbardziej odpowiedni” dla skali jej głosu³². Pomimo nie całkiem doskonałego wykonania przez Bencal partii hrabiny Ilony w *Cygańskiej miłości* F. Lehára (1922) uznano jej talent jako aktorki operetkowej, ponieważ „posiada w sobie potencjał nadający się do występów w operetkach przy profesjonalnej i dobrej nauce”³³. Rzecz w tym, że utalentowana aktorka nie posiadała wykształcenia wokalnego, a jej rozwój artystyczny przebiegał wyłącznie na scenach teatrów wędrownych.

O. Bencal wykonywała także partię Diany (*Orfeusz w piekle* J. Offenbacha), Arseny (*Baron cygański* J. Straussa), Szariki, Kseni (*Szarika* oraz *Huculka Ksenia* [Шарика, Гуцулка Ксеня] J. Barnycza), Kułyny (*Czornomorci* M. Łysenki, libretto M. Staryckiego) i Oksany (*Zaporożec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego).

Więcej uwagi warto poświęcić postaci Filomeny Łopatyńskiej (1873–1940) – aktorki i śpiewaczki (sopran), absolwentki lwowskiego Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Debiutowała w roli Oksany w operze *Noc wigilijna* [Різдва на ніч] M. Łysenki w teatrze „Ruśkiej Besidy” (1890), śpiewała na scenach operowych polskich i niemieckich teatrów we Lwowie i Czerniowcach, pracowała w trupie „Tarnopolskie Wieczory Teatralne” [Тернопільські Театральні Вечори], którą prowadził w Tarnopolu Łeś Kurbas, występowała z „Towarzystwem aktorów ukraińskich” [Товариство українських акторів] oraz w innych galicyjskich i bukowińskich trupach teatralnych, m.in. w „Ukraińskim teatrze ludowym im. Iwana Tobiłewicza” [Український народний театр імені Івана Тобілевича] w Stanisławowie. Josyp Stadnyk zapraszał Filomenę Łopatyńską do wykonania partii wokalnych w przedstawieniach operowych „Ruśkiej Besidy”. Jej najlepsze role i partie to: Oksana (*Zaporożec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego), Natałka, Oksana, Hanna (*Natałka-Połtawka, Noc wigilijna, Topielica* [Utoplana] M. Łysenki), Kateryna (*Kateryna* M. Arkasa), Roksolana (*Roksolana* D. Siczyskiego).

W prasie austriackiej i niemieckiej można znaleźć wykaz czasopism publikujących recenzje podkreślające talent wokalny Łopatyńskiej. Mowa o występach rusińskiego teatru („Ruśka Besida”) w Czerniowcach w 1908 roku, gdzie w tym czasie trupę „zasilają wykonawcy operowi lwowskiego Teatru Miejskiego F. Łopatyńska i tenor Andrij Gajek. Reżyser – pan dyrektor Stadnyk, dyrygent – pan M. Kossak”³⁴. O jej roli w *Fauście* Ch. Gunoda napisano: „Na słowa uznania bez dwóch zdań zasługuje pani Łopatyńska (Małgorzata). Ma bardzo miły,

³² *Ibidem*, s. 108.

³³ A.G. [Андрій Головка], *З вистави опери «Циганська любов» Ф. Легара*, „Вперед” 1922, nr z 14 II, s. 230.

³⁴ *Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX – поч. XX ст.)*. Хрестоматія. За матеріалами австрійської німецькомовної преси, оргас. і коментарз науkowy P. Лаврентій, tłum. В. Кам’янець, Львів 2017, s. 69.

dobrze uformowany głos o niebywalej skali³⁵. Doceniono również jej udział w *Halce* S. Moniuszki. O śpiewaczkę pisano w następujący sposób: „Na początku należy wyróżnić panią Łopatyńską (Halka), śpiewaczkę, która posiada niezrównany sopran i w sposób błyskotliwy potrafi go wykorzystać. Doskonała technika wykonania i naturalna kompletność głosu generują śpiew o rzadkiej czystości. Co więcej, jej dramatyczne wykonanie jest bezbłędne³⁶. Prasa uważała, że rola Halki jest ulubioną rolą Łopatyńskiej. Zrecenzowano również jej rolę w *Żydówce* J.F. Halévy’ego. Jak pisano: „Bezbłędna pod każdym względem, a nawet wręcz rozkoszną grę zaprezentowała nam pani Łopatyńska w głównej roli. Aktorka włada całym arsenalem, który daje jej możliwość przepięknego wykonania tej roli: srebrzyście dźwięczny i mile brzmiący głos, przemyślana gra i duży temperament³⁷. W *Cyganse Azie* [Циганка Аза] M. Staryckiego F. Łopatyńska (Aza) również „swą cudowną urodą zachwyciła bez wątpienia” widza³⁸.

Nieco krytycznie oceniła prasa kostium sceniczny F. Łopatyńskiej w roli Aidy w operze G. Verdiego pod tym samym tytułem wystawionej w teatrze niemieckim w Czerniowcach (1909): „wysokie umiejętności artystyczne pani Łopatyńskiej zrekompensowały w pełni brak historycznego kostiumu. Gra i mimika były w ciągłej harmonii z jej pięknym śpiewem, który w sposób bardzo plastyczny, jeżeli można to tak określić, wyrażał jej uczucia³⁹.

Krytycy, wypowiadając swój entuzjazm dla sztuki wokalne Łopatyńskiej w operach, niezbyt pochlebnie oceniali grę aktorską artystki w takim gatunku, jak operetka. Rolę Saffi w *Baronie cygańskim* (teatr niemiecki w Czerniowcach, 1909 rok) prasa opisuje tak: „Jednak w grze aktorka odeszła od, jak by to określić, tradycyjnego wizerunku tej postaci. Brakowało jej lekkości, operetkowej ruchliwości, dynamiczności. Jednak wydaje się, że dzięki walorom głosowym aktorka zdobyła wielką sympatię publiczności⁴⁰. Tak więc w lekkim gatunku operetki śpiewaczka czuła się mniej komfortowo niż w operze.

W teatrze „Ruśkiej Besidy” F. Łopatyńska występowała również w głównej partii opery *Madame Butterfly* G. Pucciniego (1909). Krytycy ponownie określili jej śpiew jako „przecudowny”, twierdząc, że śpiewaczka „ma wszystkie predyspozycje niezbędne do stworzenia tego wspaniałego i żywego obrazu. Ma wyjątkowo sympatyczny głos, który brzmi czysto i jest zbalansowany we wszystkich rejestrach, oraz godny podziwu talent dramatyczny⁴¹. Występy utalento-

³⁵ *Ibidem*, s. 73.

³⁶ *Ibidem*, s. 76.

³⁷ *Ibidem*, s. 79.

³⁸ *Ibidem*, s. 87.

³⁹ *Ibidem*, s. 96.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 117.

wanej aktorki-śpiewaczki otworzyły jej drogę do angażu w niemieckim teatrze w Czerniowcach. Sukces opery *Madame Butterfly* został nazwany przełomowym właśnie dzięki Łopatyńskiej, która „przekroczyła samą siebie takim dojrzalym i pełnym słodkiego liryzmu wykonaniem tej błyskotliwej roli. Reszcie aktorów było naprawdę trudno z nią się równać”⁴².

Po premierze opery *Roksolana* (kwiecień 1912 roku) D. Siczynskiego Łopatyńską zaliczono do talentów operowych, z którymi „teatr ukraiński jest w stanie debiutować na największych scenach”⁴³.

Niemalże jednocześnie w teatrze „Ruśka Besida” pracowały aktorki Kateryna Rubczakowa (Rubczak) i Sofia Stadnykowa (Stadnyk) (okres 1901–1913).

„Primadonna” teatru galicyjskiego – Kateryna Rubczakowa (1881–1919), aktorka wszechstronnie utalentowana, śpiewaczka (sopran) – większą część swojej artystycznej działalności poświęciła teatrowi „Ruśka Besida”. Pracowała też w teatrach kierowanych przez M. Bencalą, teatrach Czerniowiec i Lwowa, które dawały gościnne występy na Podolu, Bukowinie i w Galicji. Aktorskie szlify zdobyła w studium prowadzonym przez J. Stadnyka, a nad postawieniem głosu pracował z nią niestrudzenie brat, dyrygent Mychajło Kossak. Tylko przez rok (1901–1902) brała ona prywatne lekcje śpiewu u Zofii Kozłowskiej, polskiej pianistki, śpiewaczki, która oprócz wykształcenia muzycznego zdobytego w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego uczyła się śpiewu solowego u Fausty Crespi (Włochy). K. Rubczakowa zadebiutowała w 1897 roku partią Arseny w *Baronie cygańskim* J. Straussa, następnie wykonywała partię hrabiny w operetce *Gasparone* K. Millöckera oraz partię Oksany w operze *Zaporozec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego. Wystąpiła w 40 głównych partiach operowych i operetkowych, wśród nich były Eudoksja w *Żydówce* Halevy’ego, Micaëla w *Carmen* J. Bizeta, Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego, Cio-cio-san w *Madame Butterfly* G. Pucciniego, także trzy kobiece partie – Olimpi, Antonii, Giulietty – w *Opowieściach Hoffmana* J. Offenbacha. Rubczakowa śpiewała również w operach kompozytorów galicyjskich: w *Roksolanie* D. Siczynskiego, *Enej na mandriwci* [*Еней на мандрівці*] J. Łopatyńskiego i *Podhorianie* [*Підгоряни*] M. Werbyckiego. Wyróżniała się temperamentem i wdziękiem w partiach Arseny i Saffi w *Baronie cygańskim* J. Straussa, Marusi, Oksany i Świerszczówny w *Czornomorciach* M. Łysenki, Eurydyki w *Orfeuszu w piekle* J. Offenbacha, Zoriki w *Cygańskiej miłości* oraz Ewie F. Lehára. Z recenzji przedstawionych w pracy historyka sztuki P. Medweduka dowiadujemy się, że głos K. Rubczakowej był „dźwięczny i silny w górnych partiach”, „potrafi nadać indywidualne cechy każdej zagranej roli”, przy prawidłowym frazowaniu „jest w stanie z powodzeniem stworzyć szeroką gamę odcieni w zakresie dynamiki i modelowania gło-

⁴² *Ibidem*, s. 124.

⁴³ *Ibidem*, s. 137.

sem”, przy czym śpiew w połączeniu z grą aktorską „tworzą piękną artystyczną całość”, a wszystko to jest efektem „muzykalności i sumiennej pracy”⁴⁴.

W 1914 roku Kateryna Rubczakowa w Czortkowie śpiewała wraz z zaproszonym tenorem z Teatru w Mediolanie – Tino Borellim. Wykonywała też utwory wokalne podczas koncertów, jubileuszy, różnego rodzaju uroczystości oraz wydarzeń kulturalnych i towarzyskich.

W recenzjach spektakli „Ruśkiej Besidy” krytycy porównywali głos S. Stadnyk i K. Rubczakowej, podkreślając siłę brzmienia tej ostatniej: S. Stadnykowa przyciągała uwagę swoim głosem, choć nie takim silnym jak u K. Rubczakowej, ale delikatnym i dobrze postawionym. Mowa o sztuce *Oj nie chody Hryciu* [*Ой, не ходи Грицю*] M. Staryckiego (1919)⁴⁵.

Sofia Stadnykowa (Stadnyk) (1886–1959), aktorka, śpiewaczka (sopran), na początku XX wieku występowała również w teatrze „Ruśka Besida”, w zespołach J. Stadnyka. Uczyła się śpiewu u Wilhelma Flama-Płomieńskiego we Lwowie i u śpiewaczki operowej Ołeny Murawiowej w Kijowie.

Należy zwrócić uwagę na ważny element kunsztu aktorskiego S. Stadnyk, jakim była twórcza intuicja przejawiająca się w „wycuciu gatunku”. W spektaklu *Pieśni w łyciach* [*Пісні в лицях*] wyreżyserowanym przez M. Hubczaka, który S. Czarnecki przedstawił jako „rząd zastygłych na moment obrazów”⁴⁶, aktorka stworzyła „serię obrazków, które wprost nadawały się do błyskawicznych zdjęć..., ale były też dłuższe chwile, kiedy Stadnyk wyglądała niczym malowana, jak ze snu”⁴⁷.

Kompozytor i krytyk muzyczny Wasyl Barwiński wyróżnił S. Stadnyk za wykonanie partii Wakchanki w jednoaktowej operze M. Łysenki *Nokturn* [*Ноктюрн*] w instrumentalnym opracowaniu S. Ludkiewicza, które „sprawiło bardzo korzystne wrażenie”⁴⁸. W tym właśnie przedstawieniu w roli Świerszcza wystąpiła Ołena Holicynska, którą krytycy wyróżnili za grę aktorską. W ramach niniejszego artykułu przypomnijmy tę aktorkę, która pracowała w teatrze „Ruśkiej Besidy” na początku lat 20. przez 3 lata.

Ołena (Lena) Holicynska (1899–1978) była absolwentką Szkoły Muzyczno-Dramatycznej im. M. Łysenki w Kijowie, a przez cały okres artystycznej działalności grała w operach klasycznych, m.in. J. Straussa, F. Lehára, operetkach kompozytorów austriackich – Leo Falla *Róża Stambułu* i Roberta Stolza *Mädi* (Stanisławów, lata 30.). Aktorkę, podobnie jak F. Łopatyńską, zaproszono do

⁴⁴ П. Медведик, *Катерина Рубчакова*, s. 67–77.

⁴⁵ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 73.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 77.

⁴⁷ С. Чарнецький, *3 театру*, „Вперед” 1919, nr z 19 X.

⁴⁸ В. Барвінський, *3 театру* (*Лисенковий «Ноктюрн» і «пан Сотник» Козаченка*), „Громадський вісник” 1922, nr z 8 IV.

„Ukraińskiego teatru ludowego im. Iwana Tobiłowicza” (Stanisławów), gdzie zagrała charytatywnie w sztuce *Miłość* [*Liebe*] Antona Wildgansa, co „zaowocowało sukcesem tej sztuki”⁴⁹.

Wracając do postaci S. Stadnyk, jej wysoce profesjonalna gra aktorska i warunki głosowe zostały przez krytyków scharakteryzowane następująco: „w wysokich rejestrach [głos – przyp. red.] biały i ostry”, „głosowe i pamięciowe opanowanie partii, odwaga i pewność aktorskiego gestu, staranność w doborze kostiumów scenicznych i piękny wygląd”⁵⁰. Austriacka prasa odnotowuje także „niezaprzeczalnie ogromny talent”, „doskonałą grę w najdrobniejszych szczegółach i dźwięczny, elastyczny głos” oraz „zniewalającą wszechstronność, która z jednakową wirtuozerią wykorzystywana jest zarówno w gatunkach poważnych, jak i komicznych”⁵¹.

W repertuarze wokalnym zdobyła popularność również inna wybitna aktorka i śpiewaczka (sopran) Olga Łewycka (1879–1925), wykształcona w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie u S. Niewiadomskiego. W zespołach J. Stadnyka i K. Rubczakowej wykonywała m.in. rolę Hanny (*Kateryna* M. Arkasa), Natałki (*Natałka-Połtawka* M. Łysenki), Hanny (*Pidhoriany* M. Werbyckiego) i Marty (*Faust* Ch. Gounoda).

Znaną artystką „Ruśkiej Besidy” była także Kateryna Pyłypenko (1890–?), śpiewaczka i aktorka (*emploi* subretki). Występowała również w „Strzeleckim teatrze” [Стрілецький театр] oraz w teatrze prowadzonym przez M. Onufraka w Stanisławowie. Śpiewała m.in. partię Zofii w *Halce* S. Moniuszki oraz tytułową partię w operze *Carmen* J. Bizeta.

Osobnej uwagi wymaga także działalność Jarosławy Rubczakówny (1900–1980), córki K. Rubczakowej i I. Rubczaka, która poszła w ślady swoich rodziców. Znała była jako aktorka, śpiewaczka (sopran), recytatorka i reżyser teatralny. Po śmierci matki stała się wiodącą aktorką teatru „Ruśka Besida” (1922–1925). Występowała w charakterze śpiewaczki oraz recytatorki na koncertach towarzystwa muzycznego „Bojan”, prowadziła kółka amatorskie w Samborze i Stanisławowie. Przebywając na emigracji, wyreżyserowała operę *Kateryna* M. Arkasa (1965). W. Rewucki podkreślał, że „szczególnie Nadia Rubczakówna pokazała swój talent sceniczny odziedziczony po matce, wybitnej aktorce Katerynie Rubczakowej”⁵².

Na scenach terenu Galicji w okresie od drugiej połowy XIX do początku XX wieku dominowały takie gatunki muzyczne, jak spektakle muzyczno-

⁴⁹ Л. Романюк, М. Черепанин, *Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, Івано-Франківськ 2016, s. 313.

⁵⁰ О. Боньковська, *Львівський театр...*, s. 237–239.

⁵¹ *Українська сцена...*, s. 154.

⁵² В. Ревуцький, *В орбіті...*, s. 104–105.

-dramatyczne, wodewile, operetki, a następnie opery. W związku z tym, że dramatyczny kunszt aktorek teatru galicyjskiego wymagał profesjonalnego opanowania sztuki wokalu, dobrze postawionego głosu, polegającego na naturalnym połączeniu śpiewu wokalnego i mówionego, warsztatu i techniki wykonawczej, aktorki teatrów galicyjskich musiały dysponować zarówno umiejętnościami w zakresie gry aktorskiej, jak i doskonałymi warunkami głosowymi, czyli musiały być sceniczenie wszechstronne.

Analiza artystycznych biografii aktorek wskazuje, że większość z nich dzięki swojemu artystycznemu i muzycznemu talentowi zdobyła wykształcenie wokalne podczas praktyki scenicznej (m.in. T. Baczyńska, T. Biberowicz, A. Osypowiczowa) lub pobierając prywatne lekcje śpiewu (np. M. Żarska, K. Rubczakowa, S. Stadnykowa).

Zawodowe aktorki-śpiewaczki występujące w omawianym okresie na scenach teatrów muzyczno-dramatycznych w Galicji były zapraszane do inscenizacji niektórych operetek i oper (m.in. F. Łopatyńska, M. Hrebinecka, O. Lubycz-Parachoniak, I. Turkewiczówna, M. Scharfenshtein). Można stwierdzić, że zawodowe śpiewaczki nie zawsze prezentowały właściwy poziom gry aktorskiej i odwrotnie – artystki dramatyczne z różnych powodów nie zawsze radziły sobie z partiami wokalnymi. Jednak za sprawą szerokich wymagań repertuarowych teatrów Galicji aktorki stawały się bardziej elastyczne i otwarte na nowe trendy i kierunki, jakie zostały zapoczątkowane przez teatr u progu XX wieku. W kontekście badań należy też zwrócić uwagę na fakt, iż mimo trudnych warunków, w jakich powstawał ukraiński teatr w Galicji, wszechstronny talent aktorek, ich oddanie w służbie sceny przyczyniły się do pomyślnej realizacji najlepszych muzyczno-dramatycznych dzieł ukraińskich i zachodnioeuropejskich autorów.

Bibliografia

- A.Г. [Андрій Головка], *З вистави опери «Циганська любов» Ф. Легара*, „Вперед” 1922, nr z 14 II.
- Антонович Д., *Український театр* [w:] *Українська культура. Лекції*, red. Д. Антонович, Київ 1993, s. 443–473.
- Барвінський В., *З театру*, „Громадський вісник” 1922, nr z 14 III.
- Боньковська О., *Львівський театр товариства „Українська бесіда” 1915–1924*, Львів 2003.
- Владимирская А., *Франц Легар*, Ленинград 1981.
- Горак Р., *Іванна Біберович з Фалиша: артистка Руського Народного Театру*, „Просценіум: театрознавчий журнал” 2011, nr 2/3, s. 15–22.
- Заборовська Д., *З історії становлення оперного жанру в Західній Україні*, „Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка”, t. CC XXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 118–129.
- Затварська Р., *Корифеї галицьких театрів*, Коломия 1997.
- Медведик П., *Катерина Рубчакова*, Київ 1989.

„Нива” 1865, nr 10.

Пилипчук Р., *Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.)*, red. С.О. Гулякін, wstęp О.Ю. Клековкін, Київ 2015.

Ревуцький В., *В орбіті світового театру*, Київ–Харків–Нью–Йорк 1995.

Романюк Л., Черепанин М., *Музичне і театральне життя Станіслава (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія*, Івано-Франківськ 2016.

„Русь” 1867, nr 31.

„Слово” 1864, nr 84, nr 96.

Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX – поч. XX ст.). Хрестоматія. За матеріалами австрійської німецькомовної преси, оргас. і komentarz naukowy Р. Лаврентій, tłum. В. Кам’янець, Львів 2017.

Чарнецький С., *З театру*, „Вперед” 1919, nr z 19 X.

Чарнецький С., *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлина*, Львів 2014.

Шустикавич Ю., *Український театр в Америці (Спомин української артистки)*, <http://carpatho-russian-almanacs.org/UNA/UNA1944/UkrTheater.php> [15.09.2018].

MUSICAL AND THEATRICAL ACTIVITY OF UKRAINIAN ACTRESS IN GALICIA AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Abstract

The research concerns the stage performance of the actors of the Galicia theatrical troupes in the late 19th and early 20th centuries. In particular, it was made attempt to distinguish the musical aspect of their activity in performances, to determine the level of vocal skill in conjunction with acting. This is due to the synthetic repertoire of this period. The theater was not limited to dramatic performances (with singing) and light genres (vaudeville, operetta), but began to represent such a complex musical and dramatic genre as an opera. Consequently, the acting profession demanded versatility, which consists of the equal ability to play dramatic role professionally, as well as to perform a vocal part.

Keywords: universality, vocal skills, acting, operetta, opera

Teresa Mazepa

Uniwersytet Rzeszowski

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M.W. Łysenki

LWOWSKIE REMINISCENCJE ANDY KITSCHMAN

Chciałam zostać kompozytorem poważnej muzyki i poważnym dyrygentem – zostałam „Kitschmanką”, „Andą” na scenkach kabaretowych od 1915 roku... Była wojna, musiałam zarabiać na życie, a w kabarecie dobrze płacono. Byłam aktorką, śpiewaczką, kompozytorem, akompaniatorem, kierownikiem muzycznym. Sama sobie pisałam teksty i śpiewałam. Publiczność polubiła mnie i moje piosenki. Stałam się szybko znana, potrzebna, uwielbiana, a nawet rozpieszczana...

– tak oto opisywała siebie samą Anda Kitschman (prawdziwe nazwisko – Kitschman [Kitschmann, Kiczman], Anne Maria, 1. voto Windheim, 2. voto Weiner) we wspomnieniach Marty Stebnickiej z 2004 roku¹.

Utalentowana, piękna, ekscentryczna, niegdyś podziwiana, pierwsza wielka gwiazda polskiej rozrywki – obecnie niewiele osób słyszało i pamięta o jej błyskotliwej twórczej przeszłości. I nie pomoże tu nawet fakt, że Dariusz Michalski w swojej monumentalnej *Historii polskiej muzyki rozrywkowej* umieścił szkic biograficzny o tej artystce na pierwszym miejscu. W okresie międzywojennym jej nazwisko wzbudzało sensację w świecie muzycznym Wiednia, Warszawy, Lwowa, Katowic, Krakowa. Samowystarczalna artystycznie w świecie, w którym o wszystkim decydowali mężczyźni, doskonale wykształcona, muzycznie obdarowana, utalentowana śpiewaczka, pieśniarka, pianistka, aktorka, reżyserka przedstawień, administratorka licznych teatrów i kabaretów, nauczycielka czegoś, co dziś nazywa się „piosenką aktorską”², członkini zespołów wokalnych, pierwsza polska dyrygentka, kompozytorka, autorka ponad 2 tysięcy piosenek, wśród których znajdujemy takie szlagiery, jak *Lwowianka*, *Pojadę na spacer w Aleje*, *Anda*, *Kniaginiuszka*, *Tata da raka*... – była prawdziwym ewenementem i kolorowym ptakiem swojej epoki. Pisała dla największych: Poli Negri, Hanki Ordonówny, Miry Zimińskiej, Ludwika Sempolińskiego i wielu innych. Urodzona w Wiedniu, związana ze Lwowem,

¹ M. Stebnicka, *Cóż to za hece!*, „Dziennik Polski” 2004, nr 265 (12 XI), s. 30, 32.

² Jedną z jej najświetniejszych wychowanek jest Marta Stebnicka – polska aktorka, reżyserka teatralna, pieśniarka, pedagog.

Warszawą, Katowicami, Krakowem, zostawiła niezapomniany ślad w muzycznej kulturze tych miast.

Informacje o niej są bardzo niespójne i różnią się w zależności od źródła. Co jednak o niej wiemy z pewnością? Otóż prawdą jest, że Anda Kitschman urodziła się w rodzinie artystów 9 grudnia 1895 roku w Wiedniu (sama Kitschmanka we wspomnieniach Marty Stebnickiej kokieteryjnie zaprzeczała temu faktowi: „Urodzona we Lwowie. Kiedy? Dawno. Nie bądźmy zbyt dokładni”³).

Ojciec, Adolf Kitschman (Kitschmann, Kiczman) (1854–1917), absolwent Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, był znanym w teatralnym środowisku Lwowa aktorem, śpiewakiem o szerokiej skali głosu, tłumaczem librett, reżyserem popularnych oper wystawianych w lwowskim Teatrze Miejskim. Wsławił się również jako autor tekstów poetyckich zabawnych piosenek, był reżyserem komediowego teatru wędrownego, który występował w Galicji Wschodniej. Przetłumaczył na język polski kilkaset (!) librett operowych i operetkowych, przeważnie z niemieckiego. Był autorem libretta do opery *Barbara Radziwiłłówna* z muzyką Henryka Jareckiego oraz do opery *Rzeczypospolita Babińska* Mieczysława Sołtysa. Pisywał również utwory humorystyczne, parodie znanych poetów, które publikował w lwowskim czasopiśmie „Śmigus” pod pseudonimem „Przyjaciół”, w których bawił i rozśmieszał czytelników stosowaniem gwary lwowsko-żydowskiej⁴. O stylistyce tych utworów daje pojęcie fragment ballady *Semitezianka*:

Jakiż to puret z przystojnym bakiem?
Jaka przy niego ta kały?
Tak popod łokić, wieczór, poćmakiem
Chodzy sy razem na Wały⁵.

O matce Andy, Elżbiecie Jakubowskiej-Kitschman, wiemy znacznie mniej. Jak twierdziła Anda: „Mamusieńka śpiewa[ła] w operze i operetce lwowskiej”⁶.

Lecz Kitschman mijala się z prawdą – przed urodzeniem córki Elżbieta Jakubowska-Kitschman próbowała zrobić karierę śpiewaczki operowej i operetkowej, ale była angażowana wyłącznie w teatrach prowincjonalnych⁷. Widocznie marzenie matki o wielkiej scenie operowej głęboko utkwilo w pamięci córki, tworząc legendę rodzinną. Mając takie zaplecze rodzinne, a szczególnie zaś zachętę ze strony ojca, decyduje się Anda na podjęcie edukacji muzycznej w Wiedniu.

³ M. Stebnicka, *Cóż to za hece...*, s. 30.

⁴ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765–1965, red. S. Dąbrowski i in., Warszawa 1973, s. 298–299.

⁵ K. Masłoń, *Lwowianka! Lwowianka! Lwowianka!*, „Rzeczypospolita” 2011, nr 87 (14 IV), <http://archiwum.rp.pl/artukul/1040345-Lwowianka!-Lwowianka!-Lwowianka!.html>.

⁶ M. Stebnicka, *Cóż to za hece...*, s. 32.

⁷ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1, s. 299.

W 1911 roku z wyróżnieniem, otrzymując złoty medal, kończy Cesarsko-Królewską Akademię Muzyczną w Wiedniu, zdobywając wykształcenie jako pianistka, śpiewaczka i dyrygentka. Jako wokalistka na zakończenie studiów debiutuje na scenie wiedeńskiej *Traviatą* – i z kretesem przepada. „Publiczność płacze... ze śmiechu. Tak, to była kłapa kompletna! Ten wybuch śmiechu będzie mi towarzyszył całe życie, tylko w innych okolicznościach”⁸ – wspominała.

Jednak fiasko na scenie teatralnej jako solistki nie zniechęciło artystki. „Chciałam zostać kompozytorką muzyki poważnej. Odebrałam solidne wykształcenie muzyczne. Po wiedeńskich studiach miałam prawo mieć takie ambicje”⁹ – będąca z natury przywódczynią i zapaśnikiem, tak opisywała Anda Kitschman swe młodzińcze oczekiwania i nadzieje.

Tak więc w 1912 roku we Lwowie zadebiutowała ona jako kompozytorka operetki *Paź złotowłosa* oraz dyrygentka. Debiut dyrygencki na scenie Teatru Miejskiego we Lwowie odbył się 10 listopada 1912 roku¹⁰, gdy pod jej batutą wystawiono premierę operetki, dzieła o miernym autoramencie artystycznym, węgierskiego kompozytora Victora Jacobiego *Jarmark [targ] na żony*. Nie zważając na słabość utworu, recenzent, jak i publiczność byli zachwyceni i zaintrygowani nowym kobiecym *emploi*, porównując ją z szacownymi i szanowanymi dyrygentami sceny lwowskiej czasów przeszłych:

Ach! Jest! Przy pulpicie kapelmistrzowskim, przy którym zasiadali niegdyś spokojny Jarecki, nerwowy Czelański, obojętny Słomkowski, zimny Elszyk, elegancki Spetrino, wyniosły Stermicz, Wagneroman Ribera i wiele innych, zasiadła wczoraj niewiasta! Zamiast filuternie spadającego loczka Wolfsthala, modna fryzura z pracowni Stoińskiego (ul. Karola Ludwika 1), w miejsce surowych, pretoriańskich rysów Lehrera uśmiechnięty wesoło buziak z cwikiem na filuternym nosku. Sam wygląd kapelmistrzynie usposabia pogodnie i życzliwie, a cóż dopiero, gdy po silnym stuknięciu pałeczką poznajemy jej energię, a po gwałtownych ruchach jej temperament godny zazdrości. Wielu wczoraj było takich, co woleli patrzeć na dyrygentkę niż na scenę, bo na scenie nie było nic nowego, ani humoru ani życia, a przy pulpicie wszystko: nowość, humor i życie. [...] Widocznego talentu i muzykalności dyrygentki pa[n]ny Kitschmanównej szkoda na taki utwór [...] Sądźmy, że w jakimkolwiek dziele n.p. Offenbacha temperament wrodzony i werwa panny Kitschman znalazłyby daleko więcej pola do popisu¹¹.

Niezwykły talent i muzykalność Andy Kitschman przyczyniły się do tego, iż w tymże roku miniaturę baletową jej autorstwa pt. *Mazurek* wystawiono w Teatrze Nowości w Warszawie (teatr operetkowy stawiany na równi z wiedeńską i paryską sceną). Zaufał jej bowiem dyrektor teatru Ludwik Śliwiński. Zaufał do tego

⁸ M. Stebnicka, *Cóż to za hece...*, s. 30.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ W niektórych źródłach (*Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2: 1900–1980, red. Z. Wilski i in., Warszawa 1994, s. 309) błędnie podaje się datę dyrygenckiego debiutu A. Kitschmann – 8 VIII 1913, premierę pantomimy baletowej z Polą Negri *Sumurun* w Warszawie.

¹¹ E. Walter, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 256 (7 XI), s. 4.

stopnia, iż pozwolił jej 8 sierpnia 1913 roku poprowadzić w roli dyrygentki pantomimę baletową *Sumurum* Fryderyka Freksa z panną Apolonią Chałupiec – późniejszą słynną Polą Negri. Występ ten objawi światu aktorkę-tancerkę jako przyszłą legendę sceny. Jak wspominała Kitschmanka, premiera odbyła się nie bez skandalu obyczajowego – dużą orkiestrę w ogromnym, a w dodatku bardzo prestiżowym teatrze, jakim były ówczesne Nowości za dyrekcji Józefa Śliwińskiego, poprowadziła „kobita”! (widocznie warszawska publiczność była bardziej konserwatywna niż lwowska): „Skandal! Zgorszenie! Za pulpitem dyrygenckim operetki warszawskiej kapelmeister w spódnicy! Baba!”¹² – tak oto opisywała jej sensacyjny występ któraś z warszawskich gazet. Wydaje się jednak, że jeśli i pisano w tonie alarmistycznym, że oto pada męski bastion, jakim była „poważna” dyrygentura – to zapewne z przymrużeniem oka, odnotowując pojawienie się kobiety-dyrygentki jako znak rozpoczynającej się właśnie w zachodniej kulturze wielkiej obyczajowej przemiany.

Znajomość z Polą Negri przekształci się wkrótce w przyjaźń i zaowocuje również nowym dziełem Andy Kitschman – pantomimą baletową *Afrodyta* skomponowaną specjalnie dla aktorki. Uczyla ją też śpiewu. Jak wspominała Kitschmanka, Pola Negri była niezwykle sympatyczną osobą, niezwykle pracowitą i utalentowaną aktorką, która posiadała przejmujący, wibrujący głos, bardzo interesująco interpretującą tekst.

Współpraca z Teatrem Nowości będzie trwać aż do 1918 roku. Jej nazwisko jako dyrygentki będzie zdobiło afisze na równi z gwiazdą teatru Lucyną Messal. Na jego scenie Kitschman z powodzeniem będzie dyrygować operetkami *Jarmark na żony* Victora Jacobiego, *Florabella* Charles’a Cuvilliera, *Figliarne kobiety* Maxa Gabriela. W 1915 roku Anda Kitschman pojawiła się na scenie koncertowej jako pianistka z wielkim programem składającym się w całości z utworów Fryderyka Chopina. Pracuje też jako korepetytor w Teatrze Wielkim w Warszawie, tłumaczy teksty oper, operetek, podróżuje po prowincji¹³, organizuje wokalne zespoły kameralne w Katowicach, od nowa nawiązuje współpracę z Teatrem Miejskim (Wielkim) we Lwowie¹⁴.

A od 1916 roku, w trudnych czasach zawieruchy wojennej, w poszukiwaniu pracy rozpoczyna swoją karierę jako piosenkarka i aktorka na scenach popularnych kabaretów Warszawy – „Miraż” (założony w 1915 roku), „Czarny Kot” (założony w 1917 roku), „Argus” (założony w 1916 roku). Był to bowiem czas bujnego rozkwitu w Polsce widowisk teatralnych, począwszy od teatru dramatycznego, opery i operetki, aż po najnowszy i najmodniejszy wówczas gatunek

¹² M. Stebnicka, *Cóż to za hece...*, s. 30.

¹³ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2, s. 309.

¹⁴ L.T. Błaszczyk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964, s. 130; *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2, s. 309.

– kabaret. Był to również okres narodzin wielkich gwiazd, legend lekkiej muzy, które swoją karierę sceniczną rozpoczynały na deskach kabaretu – Hanki Ordonówny, Eugeniusza Bodo, Miry Ziemińskiej, Zuli Pogorzelskiej, Ludwika Sempolińskiego, Marka Windheima (pierwszego męża A. Kitschman¹⁵) oraz wielu innych. To właśnie na tych scenach zaczynały się zawodowe życiorysy wielkich gwiazd – piosenkarzy, śpiewaków operowych, tancerzy, monologistów¹⁶, muzyków. Dla kabaretów pisały najbłyszczące pióra – Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Marian Hemar. Polski kabaret łączył w sobie wpływy francuskie, austriackie i niemieckie, tworząc właściwy tylko sobie polski gatunek sceniczny. Z Francji zaczerpnięto piosenkę, od kabaretów niemieckich i austriackich – skecz, od Rosjan – refleksję, poetyckość, a także umiejętność budowania nastroju.

Początkowo programy kabaretów były bardzo różne – składały się i z produkcji solowych: recytacji, monologów, pieśni i piosenek, i zespołowych numerów choreograficznych. Jak wspominał Tadeusz Żeromski, tematyka utworów literackich była bardzo różnorodna, a niekiedy nawet „hultajskim bigosem, składającym się ze szlachetnych resztek i ciężkostrawnych odpadków literackich, pływających w podejrzanym i bardzo pikantnym sosie”¹⁷.

Znakomite teksty J. Tuwima ukrywającego się pod licznymi pseudonimami – J. Wim, Peer, Brzost, Roch Pekiński – i wybitnego satyryka Władysława Jusa sąsiadowały z przebojami typu „Bom ja Stefańska, kobieta szampańska, co lubi trullla-trullla-trullla...”¹⁸. Świetne tancerki występowały obok panienek w czerwonym przyodziewku, utwory o aktualnym zabarwieniu politycznym, charakterze aluzyjnym brzmiały w tym samym programie co liczne frywolne, liryczne i rodzajowe piosenki, które zasiły w czasie późniejszym repertuar ulicy warszawskiej – *Czarna Mańka*, *Szumiały mu echa kawiarni...*, *Tirli tirli*, *Anda* oraz wiele innych.

Jak wspominała Anda Kitschman, karierę w kabarecie rozpoczęła swoją najsłynniejszą piosenką *Aleje...* Śpiewała ją, akompaniując sobie, po raz pierwszy

¹⁵ Marek Windheim (1894, Warszawa – 1960, Nowy Jork) – śpiewak o dużym, pięknym głosie, tenor-buffo. Kształcił się w śpiewie solowym we Lwowie i tam rozpoczął pracę w teatrach rewiiowych, m.in. w teatrze Bagatela. Od 1918 roku występował też w warszawskich teatrach rewiiowych, w „Czarnym Kocie”, „Bagateli”, „Stańczyku”, w „Perskim Oku” razem z żoną Andą Kitschmann. Od 1926 roku przebywał w Stanach Zjednoczonych, gdzie występował w Metropolitan Opera House w Nowym Jorku, w San Francisco i Detroit. W latach 1937–1948 występował w rolach komiczno-charakterystycznych w 53 filmach, m.in.: *Something to Sing About* (1937), *Play Girl* (1941), *Gospoda świąteczna* (1942), *Hi Diddle Diddle* (1943) i *Najlepsze lata naszego życia* (1946). Prowadził działalność pedagogiczną. Anda Kitschman pojedzie za nim do Ameryki. Da parę koncertów i – mimo sukcesu – wróci do Polski. M. Szydłowska, *Marek Windheim – zapomniany tenor Metropolitan Opera*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 9.

¹⁶ Monologista – recytator lub autor monologów.

¹⁷ T. Żeromski, *On revient toujours...* [w:] *Dymek z papierosa*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 324.

¹⁸ *Ibidem*.

właśnie w kabarecie „Miraż” 9 listopada 1916 roku¹⁹. To był jeden z jej największych szlagierów porywających publiczność. Podobno był to opis prawdziwej przygody, romansu autorki zapisany w piosence. Później, przez wszystkie lata wstępowania w kabaretach, na każdym koncercie, w każdym mieście publiczność żądała właśnie odśpiewania tej piosenki:

Pojadę na spacer w Aleje
Dorożką na gumach *first class*
A rajer na głowie się chwieje
i mkną chwile, jak z bicz trasał...

Ludwik Sempoliński tak pisał o jej występach kabaretowych w „Mirażu”:
„Anda Kitschmann, porywająca widowni temperamentem pieśniarka i kompozytorka wielu szlagierów [...] które sama śpiewała i grała”²⁰.

Miała szczęście Anda Kitschman poznać i współpracować w tym czasie ze znanymi i cenionymi artystami działającymi w warszawskich kabaretach – kompozytorami Jerzym Petersburskim, Bolesławem Przybyszewskim (synem Stanisława), Zygmuntem Wiehlerem, Mieczysławem Kozar-Słobodzińskim, śpiewaczkami i aktorkami Józefiną Bielską, Walerią Dobosz-Markowską, Saint-Clair, Madzierówną, Marią Strońską, Marią Sokolicz-Wroczyńską, Zarębianką, aktorami i śpiewakami – Leonem Wyrwiczem, Edmundem Gasińskim, Romualdem Gierasiońskim, Wincentym Rapackim (synem), Marianem Domosławskim, Tadeuszem Olszą, Markiem Windheimem, Januszem Sarneckim, Marianem Tatar-kiewiczem, Michałem Zniczem, Aleksandrem Zelwerowiczem. Były to indywidualności każda w swoim rodzaju, a zespoły, które tworzyli, były na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Interpretowali szeroki wachlarz sztuki scenicznej i zdobyli wielkie uznanie zarówno w prasie, jak i wśród publiczności. Praca wśród tak wymagających i utalentowanych kompozytorów, aktorów, śpiewaków, dramaturgów z pewnością wpłynęła na twórczość i talent Kitschmanówny.

Lecz chyba nie za bardzo lubiła tę swoją sławę kabaretową, tak ją podsumowując:

„Miraż”, „Czarny Kot”, „Argus” to kabarety, w których grałam i śpiewałam od 1915 do 1918 roku. Mówiono w Warszawie, że mam kilkanaście fachów, a moje piosenki stawały się szlagierami. Choć na mój widok szeptano: „Kitschmannka” i „achy”, i „ochy”, wiedziałam, że poniekąd chodzi o szalowy kapelus, który akurat miałam na głowie, albo skandalizujące plotki o mnie. A Warszawa lubiła to, oj, lubiła. A to mi nie odpowiadało²¹.

Możliwe, że właśnie ta plotkarska atmosfera, jak również ambicje i poszukiwanie nowych wyzwań skłoniły ją do opuszczenia w 1918 roku Warszawy.

¹⁹ L. Sempoliński, *Moje wspomnienia kabaretowe* [w:] *Dymek z papierosa*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 296.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. Stebnicka, *Cóż to za hece...*, s. 32.

Udała się wraz z grupą trzech „dezerterów” z warszawskich kabaretów – śpiewakiem Markiem Windheimem, piosenkarzem-humorystą Wacławem Kalicińskim i recytatorem Sewerynem Michałowskim – do miasta swoich rodziców – Lwowa, odnajdując tam żyzny grunt dla twórczości i działalności kabaretowej, wdzięczną publiczność, która doceniła jej talent i wysiłki.

Lwów, miasto niezwykle muzykalne i kulturalne, nieco snobistyczne, pamiętające o swojej pozycji miasta stołecznego, szczyściło się swoją sceną operową, działalnością koncertową towarzystw muzycznych, Filharmonii lwowskiej, której żywot trwał krótko, lecz nader intensywnie. Ceniła społeczność lwowska sobie również cięty humor, dowcip, żart i satyrę. To tu bowiem, we Lwowie i jego okolicach, trysnęło ożywcze źródło humoru i komizmu, jakim była twórczość Aleksandra Fredry, tu powstała cała plejada humorystyczno-satyrycznych czasopism, jakich nie znały inne ośrodki w Polsce pod zaborami. „Śmieszki”, „Szcutki”, „Śmigusy”, „Wesołe kurierki”, „Żarty”, a w okresie międzywojennym „Pociąg”, „Kabarety”, „Chochół”, „Wesoła fala” – świadczą o nieskończonej potrzebie humoru ludu lwowskiego i galicyjskiego. Temperament lwowski przejawiał się także w chęci śpiewu i muzykowania, zamiłowaniach artystyczno-literackich. Przed I wojną światową coraz większym powodzeniem cieszyły się rewie, teatrzyki ogrodowe i kabarety. Tu i ówdzie w restauracjach, podmiejskich ogródkach, kawiarniach i nazywanych z wiedeńska tingel-tanglach posiadających niewielki scenki występowali tzw. humorzyści, którzy recytowali, czytali śmieszne i aktualne polityczne monologi, odgrywali scenki komediowe, wykonywali piosenki łatwo przyswajalne przez publiczność – wszystko to w jednej osobie. Różny prezentowali oni poziom – niektórzy nie byli artystami wysokiego kunsztu ani nie posiadali umiejętności wokalnych, potrafili jednak zorganizować zabawę, porwać publiczność do śpiewu, śmiechu, zachęcić do spontanicznego komponowania, wspólnego żartu. Z tych najlepszych warto wspomnieć o Bronisławie Bronowskim, Ludwikowskim (Ludwik Halski, ojciec Czesława Halskiego – kompozytora, spikera, jednego z najważniejszych artystów Wesołej Lwowskiej Fali), Józefie Staruszkiewiczu.

Do restauracji i winiarni słynnego restauratora Naftuły-Topfera „Pod Trzema Koronami” (współcześnie ulica Szewska) przed I wojną światową schodzili się przedstawiciele świata muzyki, krytycy, malarze, aktorzy, poeci – cała śmietanka artystyczna Lwowa. W otoczeniu atrakcyjnych muz, których zawsze dostarczały teatr i opera, bywali tam m.in. słynny lwowski kompozytor Jan Gall, dyrygent śpiewackiego towarzystwa muzycznego „Echo”, krytyk Stanisław Womela, pisarze Stanisław Przybyszewski i Stanisław Wasylewski, poeci Jan Pietrzycki, Jan Kasproicz, kompozytor, pedagog Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, znany krytyk muzyczny Stanisław Niewiadomski, pianista, kompozytor, śpiewak, konferansjer Henryk Zbierzchowski, Zygmunt Wasylewski,

ukraińscy artyści i pisarze Wołodymyr Samijlenko, Iwan Trusz, Wasyl Stefanyk, Iwan Franko. Co wieczór prezentowano tam własne pomysły, układano wiersze i kuplety. Kawiarnia Sznajdra, położona u zbiegu ulicy Akademickiej (obecnie aleja T. Szewczenki) i Chorążczyzny (obecnie ulica Czajkowskiego), była miejscem spotkań cyganerii artystycznej – pisarzy, malarzy, dziennikarzy i aktorów, m.in. Leopolda Staffa, Ludwika Solskiego, Tadeusza Pawlikowskiego, Jerzego Żuławskiego, Jana Kasprowicza. Pito, grano w bilard, dyskutowano, śpiewano, nawet urządzano lekcje i wykłady. Nie wykluczono, że właśnie tam wpadła na pomysł napisania *Moralności Pani Dulskiej* Gabriela Zapolska, siedząc przy oknie wychodzącym na reprezentacyjną ulicę Akademicką²².

Dość późno w porównaniu np. do Krakowa, w którym w 1905 roku stworzono kabaret „Zielony Balonik”²³, bo aż w 1911 roku pojawił się w stolicy Galicji pierwszy stały teatr małych form, kabaret z prawdziwego zdarzenia. Henryk Zbierzchowski, spędziwszy kilka miesięcy 1910 roku w Paryżu, po powrocie do Lwowa 23 marca 1911 roku uruchomił kabaret pod nazwą *Nadsценка Literacko-artystyczna „Ul”*, który mieścił się w restauracji przy ulicy Kopernika 3. Występował on cztery razy w tygodniu, zmieniając program co miesiąc. Zasadą kabaretu „Ul” było upowszechnienie małych form estradowych w wykonaniu dobrych aktorów, którzy tym oto sposobem zdobywali szlif komediowy. Na scenie „Ula” występowali popularni i znani ze sceny teatru lwowskiego aktorzy: dowcipny i elokwentny Filip Kuligowski, autor monologów o pseudonimie *Kiwdul Talajner* – późniejszy komik warszawski Ludwik Lawiński (właśc. *L. Latajner*, *L. Latajner-Lawiński*), piosenkarz *Solnicki*, późniejszy wybitny śpiewak operowy *Franciszek Freszel*, śpiewak-gitarzysta *Marian Rentgen* (którego w Warszawie posądzano o romans z *Andą Kitschman*, z którą współpracował w „*Mirażu*”), teksty i kuplety tworzył *Jerzy Bandrowski* pisujący do „*Słowa Polskiego*” ostre i celne wierszyki na tematy dnia. *Żywot „Ula”* nie trwał długo, przeszedł on jednak do historii jako kabaret, który zaszczerpił tę sztukę we Lwowie głęboko i nieodwracalnie. Po jego zamknięciu aż do przybycia *Andy Kitschman* nie miał Lwów żadnego poważniejszego przybytku lekkiej muzy. Istniały wprawdzie zróżnicowane kabarety – „*Bania*”, „*Chochlik*”, „*Renaissance*”, „*Parisiana*”, „*Hades*”, „*Bi-ba-bo*”, „*Wiatrak*”, „*Wesoła Jama*” – ale nie dorównywały one poziomem „*Ulowi*”.

Po przybyciu do Lwowa *Andzie Kitschman* i jej kompanom bardzo się przydało ich bogate i różnorodne doświadczenie zdobyte na wielkich i małych scenach Warszawy i prowincji, założyli bowiem kabaret „*Czwórka*” – jako że cztery

²² T. Krzyżewski, *Księga humoru lwowskiego*, Warszawa 1995, s. 184–188.

²³ Ale i u podstaw istnienia krakowskiego kabaretu zaznaczyła się inicjatywa osób związanych ze Lwowem – występy krakowskiego kabaretu odbywały się bowiem w Kawiarni Lwowskiej *Jana Michalika*, który przybył ze Lwowa.

osoby go założyły, prowadziły i były jego zespołem aktorskim²⁴, przemianowany 18 października 1919 roku w teatr literacko-artystyczny grający głównie we Lwowie i na prowincji. Marek Windheim i Seweryn Michałowski byli kierownikami artystycznymi, Anda Kitschman – muzycznym. Marian Tarłowski został w kabarecie dyrektorem administracyjnym. Niekiedy występowali z nimi gościnnie lwowscy i warszawscy aktorzy, jak np. Romuald Gierasiński, Michał Halicz, Leon Letowski, Henryk Małkowski, Marian Domoślawski, Jerzy Rygier, Jan Szkudelski, Zbigniew Orwicz, Bronisław Bronowski, Helena Gębicka, Aniela Miłska, Nina Niovilla, Janina Szymulska. Dekoracje tworzył dla nich profesor Krupski. Kabaret występował najpierw w śródmieściu, na jednej z bocznych ulic, na scenie dancingu „Bagatela”, także okazjonalnie w restauracji „Metropol”. Zaś 6 listopada 1919 roku już jako teatr literacko-artystyczny zadebiutowali na scenie teatru „Rozmaitości”, który wynajmował wielką salę ukraińskiego Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki (obecnie budynek państwowego Liceum Muzycznego im. S. Ludkiewicza, ulica Szaszkewycza 5).

„Czwórka”, jak wspominała Anda Kitschman, była kabaretem w „dobrym gatunku”. Jej program, który zmieniał się prawie co tydzień, składał się z występów solowych, piosenek – które Anda Kitschman komponowała i wykonywała, skeczy, tragifarsy, komedii jednoaktowych, których autorami tekstów byli uczestnicy kabaretu oraz Julian Tuwim, Zygmunt Mas-Majerski, H. Mięta, Aleksander Włast. Niejednokrotnie numery rewii były pobudowane na zdarzeniach autentycznych, odzwierciedlając realia polityczne, gospodarcze lub obyczajowe. Wystawiano również operetki, których autorką muzyki i tekstów była Anda Kitschman. Wielką popularność wśród publiczności zdobyły tzw. rewie szopkowe, w których czworo wykonawców odtwarzało nieraz kilkadziesiąt charakterystycznych postaci, tańcząc, śpiewając, recytując dialogi i monologi²⁵.

Niestety, wiosną 1920 roku kabaret przestał istnieć. Anda Kitschman znalazła się w nowej roli życiowej, dodając do swoich talentów talent menedżerski – zaczęła bowiem pracę w dziale propagandy Małopolskich Oddziałów Armii Ochotniczej, kierując Teatrem żołnierskim we Lwowie²⁶. Będąc osobą bardzo ambitną, samokrytyczną i wymagającą, pragnie również się rozwijać i doskonalić zawodowo – rozpoczyna więc prywatne studia śpiewu klasycznego u słynnego we Lwowie pedagoga śpiewu Wilhelma Flama-Płomieńskiego²⁷. Był on znany

²⁴ A. Kitschmann, *Garść wspomnień lwowskich* [w:] *Dymek z papierosa*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 347.

²⁵ „Chwila” 1919, nr 289 (3 XI), s. 4; nr 322 (6 XII), s. 4; nr 338 (22 XII), s. 4.

²⁶ *Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Warszawa 1938, s. 339.

²⁷ Wilhelm Flam-Płomieński (ok. 1890 [?] – przed 1936), śpiewak, pedagog. Był członkiem Żydowskiego Chóru Akademickiego „Kinor” we Lwowie pod dyrekcją Jana Galla. Prowadził szkołę śpiewu solowego tamże oraz własną prywatną szkołę. Niedługo po premierze opery W.A. Mozarta we Lwowie przeniósł się do Berlina, gdzie zyskał opinię wybitnego nauczyciela

z doskonałej metodyki wokalne, wykształcił szereg wybitnych śpiewaków. Obok początkujących adeptów sztuki kształcili się u niego także najznakomitsi artyści-śpiewacy z Leo Slezakiem na czele. Zajęcia dość szybko zaowocują udanymi wystąpieniami w roli solistki. 24 czerwca 1921 roku Anda Kitschman wraz z Markiem Widheimem oraz szeregiem uczniów i uczennic Flama-Płomieńskiego po raz pierwszy wystąpi w koncercie zbiorowym w sali Polskiego Towarzystwa Muzycznego²⁸ we Lwowie, zaś 12 listopada 1921 roku zadebiutuje ona w głównej partii w operze Giacomo Pucciniego *Tosca* w lwowskim Teatrze Wielkim (dawny Miejski)²⁹. Weźmie również udział w słynnej premierze *Czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta – pierwszym wykonaniu tej opery w języku polskim 21 czerwca 1923 roku. Opera została wystawiona jako przedstawienie szkolne pod muzycznym kierownictwem dyrygenta Teatru Wielkiego we Lwowie Józefa Lehrera, w inscenizacji specjalnie w tym celu sprowadzonego z Berlina reżysera Maksymiliana Morrisa, kilkakrotnie z olbrzymim powodzeniem powtórzona. W przedstawieniu tym udział brali oprócz Andy Kitschman i jej męża Marka Windheima (który także był uczniem Flama-Płomieńskiego) A. Feller, H. Horner, M. Horowicz, B. Karpowa, J. Kronik, E. Sturmówna, E. Wischnowitzówna³⁰.

Od 1922 roku Anda regularnie udziela się jako dyrygentka i śpiewaczka, koncertuje, występuje z teatralnymi produkcjami w Krakowie i Stanisławowie, angażuje się w działalność Muzycznego Towarzystwa Żydowskiego „Juwal” we Lwowie. 31 marca 1924 roku na koncercie symfonicznym pod batutą Natana Hermelina wykonano *IV Symfonię* Gustava Mahlera z partią sopranu solo, której tekst przetłumaczyła z języka niemieckiego Anda Kitschman³¹. W ówczesnej prasie zachowały się wzmianki o jej współpracy z różnymi zespołami kabaretowymi na scenach Domu Ludowego [Народний Дім], „Rewietą”, „Casino de Paris”, „Bagatela”, reaktywowanym 6 września 1921 roku „Ulem”, na scenie którego zadebiutował Marian Hemar. W latach 1925–1926 została kierownikiem muzycznym nowo utworzonego przez Józefa Mayena lwowskiego teatru artystyczno-literackiego małych form „Semafor”, występującego na scenie „Bagateli”. Wraz z nią tworzyli go Józef Mayen – kierownik artystyczny, Stanisław Majkowski – kierownik literacki oraz Jerzy Walden – reżyser. Repertuar obejmował inscenizowane autorskie pieśni i piosenki, polskie piosenki ludowe, komedie Jeana Baptiste’a Moliera, dramaty Georga Kaisera, przeróbki nowel Jacka Londona, a nawet inscenizacje dzieł

śpiewu. Po kilku latach przeprowadził się do Buenos Aires i został korepetytorem solistów w tamtejszej operze. Zmarł w drodze do Europy.

²⁸ „Dziennik Ludowy” 1921, nr 148, s. 4.

²⁹ „Dziennik Ludowy” 1921, nr 265, s. 4.

³⁰ A. Plohn, Muzyka we Lwowie i Żydzi, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf [11.10.2017].

³¹ „Chwila” 1924, nr 180 (30 III), s. 4.

Rabindranatha Tagora. Jak wspominała Anda Kitschman, „zamierzenia teatru były bardzo śmiałe, poziom artystyczny wysoki”³².

Teatr cieszył się uznaniem prasy i publiczności, ale żywot jego był niedługi. Po kilku miesiącach przestał istnieć, symbolicznie zamykając również epokę kabaretów we Lwowie i okres lwowski w życiu Andy Kitschman.

Od końca lat 20. Kitschmanka mieszkała w Katowicach, Warszawie, Krakowie, współpracując z różnymi kabaretami, zarządzając zespołami wokalnymi, tworząc operetki, muzykę do spektakli dramatycznych. Jej piosenki ukazują się drukiem w wiodących europejskich wydawnictwach. W latach 30. XX wieku udziela się w programach Lwowskiego Radia.

Urodzona w Wiedniu, zakończyła swą ziemską podróż w Krakowie. Utalentowana córka lwowskich artystów stała się wyjątkową postacią muzycznego świata międzywojennej Polski. Ulubienica publiczności i krytyków, gwiazda akademickich i estradowych scen Warszawy i Lwowa, odważnie walczyła ze stereotypami swego czasu odnośnie do miejsca kobiety w sztuce, śmiało wkraczała w sfery działalności zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn, zmieniała, opanowywała i łączyła bardzo różne dziedziny twórczej działalności, zdobywając ogólne uznanie i ukazując światu niezliczone strony swojego bogatego talentu.

Bibliografia

- Błaszczyk L.T., *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.
 „Chwila” 1919, nr 289, nr 322, nr 338; 1924, nr 180.
Czy wiesz kto to jest?, t. 1, red. S. Łoza, Warszawa 1983.
 „Dziennik Ludowy” 1921, nr 148, nr 265.
 Kitschmann A., *Garść wspomnień lwowskich* [w:] *Dymek z papierosa*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959.
 Krzyżewski T., *Księga humoru lwowskiego*, Warszawa 1995.
 Masłoń K., *Lwowianka! Lwowianka! Lwowianka!*, „Rzeczpospolita” 2011, nr 87, <http://archiwum.rp.pl/artykul/1040345-Lwowianka!-Lwowianka!-Lwowianka!.html>.
 Plohn A., *Muzyka we Lwowie i Żydzi*, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf [11.10.2017].
 Sempoliński L., *Moje wspomnienia kabaretowe* [w:] *Dymek z papierosa*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959.
Słownik biograficzny teatru polskiego, t. 1: 1765–1965, red. S. Dąbrowski i in., Warszawa 1973.
Słownik biograficzny teatru polskiego, t. 2: 1900–1980, red. Z. Wilski i in., Warszawa 1994.
 Stebnicka M., *Cóż to za hece!*, „Dziennik Polski” 2004, nr 265.
 Szydłowska M., *Marek Windheim – zapomniany tenor Metropolitan Opera*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 9.
 Walter E., *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 256.
 Żeromski T., *On revient toujours...* [w:] *Dymek z papierosa*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959.

³² A. Kitschmann, *Garść wspomnień...*, s. 352.

LVIV REMINISCENCES OF ANDA KITSCHMAN

Abstract

Self-sufficient in the world, where men decided on everything, well-educated, musically gifted, a singer, a pianist, an actress, director of plays, administrator of many theaters and cabarets, teacher of what is now called „author’s song”, a member of vocal ensembles, the first Polish female conductor, composer, songwriter – these are just some of the unique talents of the bright artistic phenomenon – Anda Kitschman. Talented, fascinating, the first great star of the Polish entertainment genre – unfortunately forgotten today. In the interwar period her name caused a sensation in the musical world of Vienna, Warsaw, Lviv, Katowice, Krakow. She was a true phenomenon and a colorful bird of her time. Born in Vienna, connected with Lviv, Warsaw, Katowice, Krakow she left an unforgettable trace in musical culture of these cities.

Keywords: Anda Kitschman, cabaret, artistic and literary theater, Warsaw, Lviv, conductor, composer, singer, song

Roman Dzundza

Podkarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka
w Iwano-Frankiwsku

FEMINIZACJA UKRAIŃSKIEJ KULTURY CHÓRALNEJ W GALICJI WSCHODNIEJ OD KOŃCA XIX WIEKU DO 1939 ROKU

Druga połowa XIX wieku była okresem zmian feministycznych, które miały na celu odzyskanie praw kobiet w społeczeństwie. Zgodnie z austriackim kodeksem cywilnym, który obowiązywał od 1811 roku, kobieta była traktowana jako „ubezwłasnowolniona” i „słaba”, wymagała opieki mężczyzny, który powinien był „zastąpić ją we wszystkich sprawach”¹. Taka opieka, sprawowana szczególnie przez ojca nad córką, w praktyce była bardzo silna. Pełnoletniość zgodnie z prawem austriackim osiągnano w wieku 24 lat, dlatego czasem jedynym sposobem na pozbycie się władzy rodzicielskiej było małżeństwo. Przypomnijmy chociażby historię pierwszej miłości Iwana Franki – Olgi Roszkiewicz, która poślubiła Wołodymyra Ozarkewicza, traktując to małżeństwo „w szczególności również jako pozbycie się kontroli rodzicielskiej”². Z kolei **Jewhenija Barwińska** (Lubowicz, 1854–1913), uważana za jedną z pierwszych ukraińskich dyrygentek chóralnych, opisywała w liście do matki, jak podczas wizyty jeden z gości, przyjaciel męża, stwierdził, że ma ona spore zdolności malarskie. Barwińska odpowiedziała, „że nie ma obecnie czasu zajmować się [malarstwem – przyp. R.D.], ponieważ teraz «żywe portrety tworzę, za kilka miesięcy ukończę trzeci», sugerując przyjscie na świat trzeciego dziecka, które wkrótce miało się urodzić”³.

Aktywizacja ruchu feministycznego w Galicji miała miejsce na przełomie XIX i XX wieku, chociaż nie stała się natychmiast zauważalna. W środowisku ukraińskiej inteligencji kobiety były przede wszystkim zaangażowane w „twórczość, politykę, rozwój i upowszechnianie kultury”⁴. Było to nowe zjawisko spo-

¹ І. Черчович, *Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини залму XIX–XX століть* [w:] *Українські жінки у горнілі модернізації*, red. О. Кісь. Харків 2017, s. 34.

² *Ibidem*, s. 33–34.

³ *Ibidem*, s. 37.

⁴ *Ibidem*, s. 33.

łeczne, bowiem dotychczas główną sferą samorealizacji kobiet była rodzina, zaś rozwój talentu lub zawodowych ambicji kobiety w znacznej mierze był uzależniony od jej pozycji, statusu społecznego i wykształcenia.

Feminizacja ukraińskiej kultury chóralnej w Galicji była ściśle związana przede wszystkim z rozwojem Towarzystwa Śpiewaczego „Bojan” [Боян]. To właśnie dzięki powstaniu tej instytucji w 1890 roku dokonał się ważny przełom w życiu artystycznym Galicji. Pomysł stworzenia towarzystwa zrodził się na jednym ze spotkań „Ruśkiej Besidy” [Руська Бесіда] we Lwowie, podczas którego postanowiono stworzyć Towarzystwo Śpiewacze „Bojan”. 25 stycznia 1881 roku jego Komitet (Zarząd) został skompletowany, a w jego składzie, obok mężczyźni – Wołodomyra Szuchewicza, Stepana Fedaka i Anatola Wachnianina – znalazła się również Jewhenija Barwińska, członkini Towarzystwa i dyrygentka chóralna. Już na początku lutego 1891 roku w siedzibie towarzystwa „Ruśka Besida” rozpoczęto pierwsze próby lwowskiego „Bojana” według następującego rozkładu: „próby chóru żeńskiego [odbywają się – przyp. R.D.] we wtorki, a mieszanego – we czwartki”⁵.

Mąż Jewhenii Barwińskiej – Ołeksandr, ukraiński polityk i poseł do Sejmu Galicyjskiego i parlamentu austriackiego w Wiedniu, „z nieskrywaną dumą pisał o działaniach żony Jewhenii w ukraińskich stowarzyszeniach kulturalnych i edukacyjnych, gdzie jej wykształcenie muzyczne znalazło zastosowanie”⁶.

Działalność Jewhenii Barwińskiej miała w badanym okresie znaczący wpływ na rozwój kultury muzycznej Galicji Wschodniej. Była ona nie tylko dyrygentką chóralną, śpiewaczką oraz działaczką społeczno-kulturalną, lecz również aktywnym uczestnikiem „podróży artystycznych” (charytatywnych oraz edukacyjnych występów gościnnych) organizowanych przez takie ukraińskie instytucje społeczno-kulturalne, edukacyjne oraz teatralne, jak „Bractwo Akademickie” [Академічне братство], „Ruśka Besida” i „Proswita” [Просвіта]⁷. Za swój udział w różnych wydarzeniach muzycznych organizowanych przez ukraińskie stowarzyszenia kulturalne została doceniona i nazwana „słowikiem podolskim”⁸ oraz „oddaną swej sprawie działaczką, przywódczynią”⁹. Towarzystwo „Ruśka Besida” w Tarnopolu (małżeństwo Barwińskich mieszkało w Tarnopolu do 1888 roku) od 1884 roku organizowało koncerty, bowiem „miało [Towarzystwo – przyp. R.D.] wystarczające możliwości, by stworzyć chór męski i mieszaný, seks-

⁵ Л.Р. Ханік, *Історія хорового товариства «Боян»*, Львів 1999, s. 10.

⁶ І. Черчович, *Емансипаційні ідеї...*, s. 47.

⁷ І. Гринчук, *Роль родини Барвінських у діяльності Тернопільської «Просвіти»* [w:] *Василь Барвінський і сучасна українська музична культура*, red. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німілович, Дрогобич 2012, s. 94.

⁸ *Ibidem*, s. 95.

⁹ *Ibidem*.

tet smyczkowy, orkiestrę oraz pozyskać do udziału takie solistki, jak Jewhenija Barwińska i siostry Kruszelnickie¹⁰. Materiałów o działalności chóralnej Jewhenii Barwińskiej pozostało niewiele, lecz wiadomo, iż w założonym i kierowanym przez nią chórze śpiewała Salomea Kruszelnicka¹¹, przyszła wybitna śpiewaczka, oraz jej dwie siostry¹².

Utalentowana dyrygentka brała udział również w tworzeniu Statutu Towarzystwa Śpiewaczego „Bojan”¹³ we Lwowie. Prawdopodobnie dlatego w punkcie 13 Statutu obok dwóch głównych dyrygentów chóru figurował także zapis „dyrygentka”, zaś w punkcie 18.4 określono jej obowiązki – „przygotowuje i naucza chór żeński”¹⁴.

Jewhenija Barwińska była matką i pierwszą nauczycielką kompozytora Wasyla Barwińskiego. W swoim *Sekstecie* dedykowanym pamięci Mykoły Łysenki piątą wariację zatytułowaną *Dumka* kompozytor poświęcił pamięci „niezapomnianej Matki Jewhenii”¹⁵. Kompozytor napisał ten utwór tuż po śmierci matki i jak sam wspominał:

w trakcie pisania tej *Dumki* dużo o niej myślałem i przejąłem się tak bardzo, że aż popłakałem się ze wzruszenia. Właśnie w tej wariacji chciałem umieścić drugą dedykację (ze względu na to, że ta *Dumka* przywołuje wydarzenia związane z moją matką)¹⁶.

Życiowe scenariusze, w których kobieta odnosiła sukcesy zawodowe, były rzadkością. Przykładem realizacji własnych ambicji i dumy narodowej była kariera śpiewaczki Salomei Kruszelnickiej, dla której małżeństwo pozostawało na drugim planie w jej życiu. W liście do Mychajła Pawłyka z 2 czerwca 1894 roku czytamy:

Powiedziałam Ci kiedyś, że teraz nie mogę i nie chcę myśleć o małżeństwie, i w zasadzie nie chcę być przeszkodą dla nikogo, bo i sama nie potrzebuję przeszkód. Wręcz przeciwnie, muszę mieć spokój, aby móc pracować i tworzyć, i to taki spokój, abym mogła oddać swoją duszę artyzmowi¹⁷.

Ówczesna sytuacja społeczno-polityczna stała się m.in. katalizatorem „uświadomienia ukraińskim elitom potrzeby «wyprowadzania» kobiet ze ścian «domu

¹⁰ М.В. Черепанин, *Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, Київ 1997, s. 78.

¹¹ С. Павлишин, *Василь Барвінський*, Київ 1990, s. 6.

¹² *Історія української музики*, t. 2: *Друга половина XIX ст.*, red. Т. П. Булат і in., Київ 1989, s. 355.

¹³ Wśród innych kobiet-założycielek były Hermina Szuchewicz, Maria Nahirna i Ołesia Bażanska-Ozarkewicz.

¹⁴ Л.Р. Ханик, *Історія...*, s. 7.

¹⁵ *Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 210.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ І. Червович, *Емансипаційні ідеї...*, s. 38.

i rodziny», gdzie je aktywnie konserwował ówczesny tradycjonalizm¹⁸. Kobieta, szczególnie w środowisku ukraińskiej inteligencji, była faktycznie nieobecna tak „w życiu publicznym, jak i we własnym programie rozwoju narodowego”¹⁹. Koncepcja „pracy organicznej” zaprezentowana w 1870 roku przez ukraińskiego polityka-narodowca, działacza społeczno-kulturalnego, publicystę i pisarza Wołodymyra Barwińskiego stworzyła podwaliny „emancypacji narodowej”, w której kobiety „powinny być odpowiedzialne za ducha narodowego w rodzinie i «napełniać patriotyzmem serca» swoich dzieci – przyszłych budowniczych niezależnego państwa ukraińskiego”²⁰.

Od czasów założenia, czyli od 1903 roku, do roku 1935 w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Mykoły Łysenki we Lwowie pracowała **Olena Jasenicka-Wołoszyn** [Олена Ясеницька-Волошин] (1882–1980) – pianistka, pedagog, dyrygentka, która z pełnym oddaniem poświęcała się sprawom uczelni, „niejednokrotnie brała na siebie (w zależności od potrzeb) różne obowiązki: nauczała śpiewu solowego, kierowała chórem, kółkiem operowym, była niezastąpioną akompaniatką. W niższych klasach Instytutu wychowała wielu uczniów-pianistów”²¹. Wraz z przyjściem władzy radzieckiej w 1939 roku Olena Jasenicka-Wołoszyn wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych, gdzie prowadziła lekcje gry na fortepianie aż do 84. roku życia.

W Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki we Lwowie studiowała jeszcze jedna przyszła dyrygentka – **Zofia Lewicka-Zamora** [Софія Левицька-Замора] (1886–1979). Jak opowiadała jej wnuczka, pianistka i muzykolog Natalia Kaszkadamowa, wszyscy znali ją jako Zonię Lewicką. Do 1924 roku Zofia Lewicka-Zamora była nauczycielką w Stanisławowie, a także występowała na koncertach, podczas których wykonywała najnowsze utwory różnych kompozytorów, m.in. Stanisława Ludkiewicza. Związany z Galicją ukraiński pedagog, kompozytor, dyrygent i literaturoznawca Osyp Zaleski (1892–1984) w swoich wspomnieniach zanotował, że Zofia Lewicka-Zamora prowadziła „dobry chór”²² w seminarium sióstr bazylianek, „którym kierowała w różnych okresach”²³. Po wyjeździe Lewickiej-Zamory do Połtawy w 1922 roku jej miejsce zajęła „Hala Łagodzińska, która po ukończeniu studiów muzycznych w Wiedniu wróciła do Galicji”²⁴. Należy dodać, że Lewicka-Zamora wraz z mężem przeniosła się z Poł-

¹⁸ *Ibidem*, s. 43.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ О. Барвінський, *Наши народни хобы и потреби. (Замѣтки Подолянина)*, „Дѣло” [„Діло”] 1881, nr 59 (29 VII), s. 1–2.

²¹ *Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка*, Львів 2003, s. 17.

²² *Альманах Станиславівської землі: Зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини*, t. 1, red. Б. Кравців, Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен 1975, s. 554.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 556.

tawy do Charkowa, gdzie „kierowała chórami, kółkami teatralnymi, a następnie została aresztowana i wysłana do Kazachstanu. Po powrocie w 1946 roku do Galicji (Kołomyja) wkrótce przeniosła się do Lwowa”²⁵.

Wyzwania emancypacyjne kobiet konserwatywna większość często postrzegała jako naruszenie najświętszych wartości – małżeństwa i rodziny. Być może dlatego zdobywanie wiedzy przez kobiety oparte było raczej na wychowaniu religijnym niż na kwestii rozległej erudycji. Dlatego logiczne jest, że pierwszymi opiekunkami ukraińskich placówek oświatowych dla kobiet w Galicji były siostry zakonne (najczęściej siostry bazylianki). Nawet później: „wraz z nadejściem świeckich instytucji edukacyjnych priorytetem było religijne ukierunkowanie edukacji kobiet”²⁶. We Lwowie nie było gimnazjum żeńskiego aż do 1902 roku, kiedy otwarto „pierwsze prywatne polskie gimnazjum żeńskie im. Juliusza Słowackiego”²⁷.

Od czasów założenia przez Natalię Kobryńską [Наталія Кобринська] w Stanisławowie w 1884 roku „Towarzystwa Ruskich Kobiet”²⁸ [Товариство руських жінок, Товариство українських жінок], które „pierwotnie za cel stawiało krzewienie wiedzy wśród kobiet ukraińskich poprzez publikację literatury”²⁹, nurt emancypacji kobiet ukraińskich Galicji Wschodniej znacznie wzrósł. Dziewczęta ukraińskie chciały studiować na uniwersytetach, ale w tym celu konieczne było ukończenie gimnazjum. W 1906 roku otwarto we Lwowie pierwsze prywatne gimnazjum ukraińskie sióstr bazylianek dla dziewcząt (funkcjonowało w latach 1906–1939), w którego organizację początkowo był zaangażowany „Klub Rusinek we Lwowie” [Клуб русинок у Львові], a następnie nauczyciele ukraińskiego gimnazjum akademickiego na czele z jej pierwszym dyrektorem (1906–1913), profesorem doktorem ks. Spyrydonem Karchutem³⁰ [Спиридон Кархут] (1867–1931). Pierwszy nabór do gimnazjum składał się wyłącznie z córek księży grekokatolickich, „zaś córek wieśniaków i mieszczan nie było jeszcze ani jednej”³¹. Program nauczania zawierał również zajęcia ze śpiewu. „Chórem kierowała jedna

²⁵ Cytat pochodzi z listu elektronicznego (wiadomości e-mail) od Natalii Kaszkadamowej z 11 listopada 2017 roku.

²⁶ І. Черчович, *Емансипаційні ідеї...*, s. 45.

²⁷ *Пропам'ятна книга гімназії сестер василіянок у Львові*. Український архів т. XXII, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1980, s. 20. Pierwszy we Lwowie zakład i pensjonat dla dziewcząt założyła w 1851 roku Felicja Wasilewska. Natomiast pierwszą we Lwowie prywatną szkołą średnią dla dziewcząt było otwarte w 1899 roku 6-letnie Prywatne Gimnazjum Żeńskie im. Zofii Strzałkowskiej (z prawem publiczności). Gimnazjum Żeńskie im. J. Słowackiego jako pierwsze uzyskało w roku 1909/1910 prawo do przeprowadzania egzaminów maturalnych.

²⁸ Ukraińcy Galicji Wschodniej w XIX wieku byli często nazywani Rusinami.

²⁹ І. Черчович, *Емансипаційні ідеї...*, s. 48.

³⁰ Sekretarzem był profesor doktor Ostap Makaruszka, a jego żona Eugenia była sekretarką „Klubu Rusinek”.

³¹ *Пропам'ятна книга...*, s. 21.

z zakonnice, a następnie **Stepania Nadraga** [Степанія Надрага]³², która w latach 1928–1939 przygotowywała koncerty uczennic³³.

Oprócz gimnazjum siostry bazylianki prowadziły też przy klasztorze sióstr bazylianek (ulica Zyblikiewicza, obecnie ulica Iwana Franki 54) internat – Instytut dla dziewcząt. Liczba uczennic Instytutu wahała się pomiędzy 40 a 45. Oprócz innych przedmiotów zakonnica Maria Kopystianska [Марія Копистянська] uczyła gry na fortepianie, a także śpiewu cerkiewnego i chóralnego. W latach 1936–1937 dyrygentem chóru instytutu był „znany z prowadzenia własnego chóru Dmytro Kotko”³⁴. Później chórem tym kierowały „**Jewhenija Kuryłowicz**”³⁵ [Євгенія Курилович] obecnie Czapeliska [Чапельська] i **Irena Selezinka** [Ірина Селезінка] Czuma [Чума]³⁶. W różnych okresach dyrygentami chóru byli profesor Mychajło Gajworoński [Михайло Гайворонський] (do 1923 roku)³⁷, w latach 1920–1926 – Roman Prokopowycz-Orhenko³⁸ [Роман Прокопович-Орленко] (1883–1962), a potem Mykoła Matijew-Melnik³⁹ [Микола Матієв-Мельник] (1929). Chór brał udział w wieczorach poświęconych Tarasowi Szewczence i różnego rodzaju koncertach okolicznościowych o charakterze narodowo-patriotycznym. Zachowały się informacje o koncercie na cześć „powrotu z zesłania w głąb Rosji Metropolity Kira Andrzeja Szeptyckiego”⁴⁰, który odbył się 15 września 1917 roku. W programie koncertu znalazły się „dobrze przygotowane chóry pieśni ludowych”⁴¹.

Jedna z uczennic gimnazjum sióstr bazylianek we Lwowie, Domna Hupało-Jasinczuk [Домна Гупало-Ясінчук] opisuje salę, w której odbywały się próby chóru. Klasa miała wielką scenę i była „salą popisową”⁴², w której odbywały się koncerty, przedstawienia i zabawy. Inna gimnazjalistka – **Natalia Leontowicz-Baszuk** [Наталія Леонтович-Башук] (1918–1995) „także „dyrygowała chórem”⁴³. W swoich wspomnieniach zatytułowanych *Klucz* opisuje, jak pewnego razu w piwnicy (bez wiedzy profesorów) same przygotowały jedno ze świąt

³² *Ibidem*, s. 237.

³³ *Ibidem*, s. 91.

³⁴ *Ibidem*, s. 33.

³⁵ Jewhenija Kuryłowicz-Czapelska ukończyła Lwowskie Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego (wcześniej Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego) na wydziale gry fortepianowej w 1933 roku. W latach 1937–1939 była dyrygentką chóru u sióstr bazylianek we Lwowie. Pracowała później jako dyrygentka i nauczycielka muzyki w Nowym Jorku, a następnie w Filadelfii.

³⁶ *Пропамятна книга...*, s. 237.

³⁷ *Ibidem*, s. 176.

³⁸ *Ibidem*, s. 237.

³⁹ *Ibidem*, s. 176.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 240.

⁴¹ *Ibidem*, s. 240–241.

⁴² *Ibidem*, s. 261.

⁴³ *Ibidem*, s. 293.

narodowych (przeważnie były to święta „1 listopada”, „22 stycznia” lub „rocznica Krut”⁴⁴). W jednej z prób uczestniczył znany ukraiński dyrygent chóralny Dmytro Kotko i „załamując ręce, zaciskając uszy, zaczął poprawiać wykonanie pieśni *Zadzwonimy razem bracia* [*Задзвенімо разом браття*], którą śpiewaliśmy w tempie «powolnego foksa» (od tego czasu wszystkie piosenki wykonuję szybko!)”⁴⁵. Natalia Leontowicz-Baszuk była publicystką i działaczką społeczną. Później opuściła Galicję, udając się najpierw do Czech, potem do Niemiec, a następnie do Kanady. Pracowała z ukraińskim teatrem dziecięcym, a jej wspomnienia o wydarzeniach na Zaolziu zatytułowane *Na ziemi granicznej* [*На межовій землі*] zostały pośmiertnie wydane pod pseudonimem Nata Łenko w 1999 roku w Kijowie.

Feministyczne zmiany w Galicji są ściśle powiązane z działalnością literatek – Natalii Kobryńskiej [Наталія Кобринська] i Ulany Krawczenko [Уляна Кравченко] (1860–1947). W lutym 1930 roku przy Oddziale „Ukraińskiego Studentckiego Związku” [Український Студентський Союз] zostaje utworzone „Koło Ukraińskiej Kobięcej Młodzieży” [Гурток Української Жіночої Молоді] pod patronatem U. Krawczenko. W 1931 roku koło dołączyło do Oddziału „Związku Ukrainek” [Союз Українок], którego głównym zadaniem była praca kulturalno-oświatowa wśród młodych kobiet ukraińskich. W ramach koła działał chór żeński, o którym zachowały się dwie krótkie wzmianki. Jedna z nich należy do działaczki społecznej, aktywistki Płastu (Пласт to ukraiński odpowiednik harcerstwa), redaktorki czasopisma „Almanach Ziemi Stanisławowskiej” [Альманах Станіславівської землі] – Oksany Łemeh-Łuckiej [Оксана Лемех-Луцька] (1913–2011): „Zawsze z dumą wspominam żeński chór pod dyrekcją **Irki Sulymy** [Ірка Сулима, wyróżnienie R.D.]. Pamiętam koncerty poświęcone Ł. Ukraine, O. Kobyłańskiej i patronce Ulanie Krawczenko”⁴⁶. Druga wzmianka odnosi się do Darii Wojczuk [Дарія Бойчук], która pisze że „dyrygentami chóru koła im. Ulany Krawczenko była również Lidia Karatnicka [Лідія Каратницька]⁴⁷ i prof. Iwan Nedilski [Іван Недільський]⁴⁸, dyrektor Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki i kompozytor”⁴⁹.

⁴⁴ Rocznicą bitwy pod Krutami.

⁴⁵ *Пропам'ятна книга...*, s. 293–294.

⁴⁶ *Альманах Станіславівської землі: Зб. матеріалів до історії Станіслава і Станіславівщини*, t. 1, red. B. Krawców, Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен 1975, s. 436.

⁴⁷ Lidia Kruszelnicka z domu Karatnicka (1915–2009) – aktorka, śpiewaczka (sopran), reżyser, działaczka teatralna. Nagrodzona orderem księżnej Olgi III stopnia (2007) W 2006 roku została wydana książka Waleria Hajdabury pt. *Летючий корабель Лідії Крушельницької* poświęcona jej twórczości.

⁴⁸ Iwan Nedilski kierował filią Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki w Stanisławowie.

⁴⁹ *Альманах Станіславівської землі: Зб. матеріалів до історії Станіслава і Станіславівщини*, t. 1, red. B. Krawców, Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен 1975, s. 436.

*Oskrzydlona pieśnią*⁵⁰ – właśnie pod takim tytułem wydano w 2009 roku książkę Zenowija Bybluka poświęconą losom **Anny Zenowii Herasymowicz-Kohut** [Анна-Зеновія Герасимович-Когут] (1899–1989), która była dyrygentką różnych chórów. Swoje wykształcenie Anna Kohut zdobyła na uniwersytecie w Pradze na kierunku filologicznym na początku lat 20. XX wieku. Tam też śpiewała w chórze akademickim Ukraińskiego Wysokiego Pedagogicznego Instytutu im. Mychajła Drahomanowa (Український високий педагогічний інститут імені Михайла Драгоманова), „w którym było dużo wychowanków ukraińskiej kapeli republikańskiej”⁵¹. Kierownikiem tego zespołu był „Ruczaniwski [Ричаневський], a później – Płatonida Fturowska-Rogalewicz [Платоніда Фтуровська-Рогалевич]”⁵². W okresie pobytu w Pradze Anna Kohut poznała utwory Borysa Kudryka, Mykoły Leontowicza, Kyryła Stecenki i Ołeksandra Koszycia. Po powrocie do wsi Terpyliwci (w pobliżu Tarnopola) opracowywała poznane utwory ze swoim chórem.

Anna Kohut była inicjatorką utworzenia Domu Ludowego w swojej miejscowości w 1927 roku, a później organizowała chór mieszany, z którym z powodzeniem występowała. Po przeprowadzce do Kosowa w roku 1935 (gdzie mieszkała przez 7 lat) Kohut prowadziła chór przy cerkwi Klasztornej [Монастирська церква], a także kierowała Kosowskim Chórem Żeńskim oraz męskim chórem „Trembita” (chór został wybrany w 1942 roku do finału Krajowego Konkursu Chórów poświęconego 100. rocznicy urodzin Mykoły Łysenki we Lwowie), który w 1943 roku przestał istnieć.

W kolejnych latach „małżeństwo Kohutów prowadziło działalność konspiracyjną”⁵³. Mąż Fedir zginął w 1945 roku, Annę zaś aresztowano w 1953 roku i zesłano do łagrów w Mordowii. Jeszcze będąc w podziemiu, wydała pod pseudonimem Jura Dzwinczuk zbiór pieśni patriotycznych pt. *Śpiewa dumkę Czornohora* [Співає думку Чорногора]. Po powrocie do wsi Terpyliwci w 1960 roku Anna Kohut organizuje chór, z którym występuje w rejonie i obwodzie. Tym chórem kierowała praktycznie do swojej śmierci w 1989 roku.

Jeszcze jedną przedstawicielką kobiet-dyrygentek początku XX wieku jest **Agafia Stepianiak**⁵⁴ [Агафія Степаняк] (1907–1985). Jej mężem był Marian Stepianiak [Мар’ян Степаняк] (1910–1992), dyrygent peczeniżyńskiego chóru, który w 1942 roku zajął II miejsce we wspomnianym wyżej Krajowym Konkur-

⁵⁰ З.І. Библюк, *Окрилена піснею. До 110-річчя від дня народження Анни Герасимович-Когут*, Косів 2009, s. 80.

⁵¹ *Ibidem*, s. 8.

⁵² *Ibidem*. Tutaj błąd w pisowni nazwiska – ma być Płatonida Szczurowska-Rosinewicz.

⁵³ *Ibidem*, s. 25.

⁵⁴ Informację do artykułu o swojej matce A. Stepianiak udostępniła Ołeksandra Stepianiak-Turianska (1940–2018), wybitna badaczka twórczości D. Siczynskiego z Iwano-Frankiwska.

sie Chórów we Lwowie. Jego rodzice Mikołaj i Maria byli założycielami „Szkoły Ojczyściej” [Рідна Школа] w Peczeniżynie (w pobliżu Kołomyi).

Agafia Stepaniak ukończyła Seminarium Pedagogiczne w Kołomyi, gdzie równocześnie studiowała grę na skrzypcach u profesora Romana Rubingera. Stepaniak grała rolę Świerszcza w operze *Nokturn* [Ноктюрн] Mykoły Łysenki, a także pracowała w „Szkołe Ojczyściej” w Peczeniżynie, począwszy od 1927 roku. Przygotowywała ćwiczenia ruchowe dla uczniów szkoły i programy uroczystości, np. Dni Szewczenki, prowadziła chór dziecięcy oraz grała w kwartecie skrzypcowym i orkiestrze.

Kolejną przedstawicielką dyrygentek chóralnych była **Iwanna Łapuk** [Іванна Теодорівна Ляпук] (1915–1995). Ukończyła Seminarium żeńskie w Stanisławowie w 1935 roku, studiowała również śpiew u znanego kompozytora i dyrygenta Jarosława Barnycza. Od 1937 roku przez kolejne 3 lata kierowała chórmi żeńskim oraz mieszanym we wsi Mikytyńce koło Stanisławowa. Profesor Hanna Karaś przytacza ciekawą historię spisaną ze wspomnień Iwanny Łapuk:

Idąc piechotą przez most na próbie [...] z dzielnicy Majzle, ona [Łapuk – przyp. R.D.] musiała pokazać zawartość torebki polskiemu żandarmowi. A ponieważ nie miała tam nic oprócz nut, to trzeba było je okazać. Wśród partytur znalazł się hymn *Jeszcze nie umarła Ukraina* [Ще не вмерла Україна] Mychajła Werbyckiego, ale bez słów. «Nie podpisywałam ich specjalnie – wspominała Łapuk – bo żandarm mógłby przeczytać i mnie aresztować, a na nutach i tak się nie znał». W ten oto sposób młoda patriotka, ryzykując więzieniem, propagowała wśród mieszkańców wsi muzykę ukraińską, podnosząc świadomość narodową. Jej tragiczna śmierć w przeddzień jej 80. urodzin przerwała nie tylko nić jej życia, lecz także naszą łączność z przedwojennym pokoleniem dyrygentów chóralnych⁵⁵.

Za swoją patriotyczną, proukraińską postawę Iwanna Łapuk została aresztowana w 1949 roku i zesłana na Syberię.

Kobiety-dyrygentki od końca XIX do początku XX wieku były nieprzeciętnymi osobowościami, posiadały zazwyczaj wykształcenie wyższe, często również specjalistyczne przygotowanie muzyczne. W chórach działających w wyżej wymienionym okresie kobiety często wspierały mężczyzn-dyrygentów w prowadzeniu chórów, mając za zadanie naukę partii głosowych oraz pracę z chórem żeńskim. Nieznane są źródła wskazujące, że ukraińskie kobiety dyrygowały podczas okolicznościowych koncertów w pierwszym dwudziestolecu XX wieku, ponieważ ich nazwisk nie zamieszczano na afiszach i nie wspomniano ich także w prasie tego okresu (chyba że występowały jako solistki, jak np. Jewhenija Barwińska). Ukraińska kobieta-dyrygentka była odosobnionym zjawiskiem w historycznych realiach końca XIX wieku wynikającym ze społecznych uwarunkowań,

⁵⁵ Г. Карась, *Від упорядника [w:] «Первоцвіт»: з пісню у нове тисячоліття: зб. творів із репертуару народного аматорського хору «Первоцвіт» Народного Дому села Микитинці, присвячений 100-річчю смерті Д. Січинського та 110-й річниці заснування колективу*, red. Г. Карась, Івано-Франківськ 2009, s. 4.

ponieważ w okresie „do Bojana”, tj. do utworzenia Towarzystwa Śpiewaczego „Bojan” w 1891 roku, dyrygenci chórów byli wyłącznie mężczyznami.

Feminizacja ukraińskiej kultury chóralnej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku jest historycznie ugruntowanym rezultatem uświadomienia sobie przez kobiety swoich praw i możliwości w realizacji własnego potencjału twórczego, a nie tylko wyłącznego angażowania się w sprawy rodziny. Pozytywne znaczenie ruchu emancypacyjnego polegało też na tym, że Ukrainki z Galicji, które wcześniej pozostawały poza aktywnością społeczną, stopniowo przekonywały się o znaczeniu takiej działalności, angażowały się w zakładanie organizacji charytatywnych, patriotycznych i kulturalno-oświatowych.

Podsumowując wyżej wymienione fakty, możemy śmiało mówić o genderowych zmianach, które miały miejsce pod koniec XIX i w początkach XX wieku, przejawiających się w feminizacji ukraińskiej kultury chóralnej Galicji. W badaniu przedstawiono historię procesów emancypacyjnych kobiet na przykładzie życia i działalności pierwszych ukraińskich kobiet-dyrygentek: Jewhenii Barwińskiej, Ołeny Jasenickiej-Wołoszyn, Jewhenii Kuryłowicz, Iryny Selezinki, Natalii Leontowicz-Baszuk, Iryny Sułymy, Lidii Karatnickiej, Zofii Lewickiej-Zamory, Agafii Stapaniak, Iwany Łapuk i Anny Herasymowicz-Kohut. Dla autora ważnym zadaniem było także przeanalizowanie niezbadanego dotychczas w historii ukraińskiej kultury chóralnej pojęcia i fenomenu „kobieta-dyrygent” oraz przesłanek jego powstania jako zjawiska w sferze społeczno-zawodowej. Ta część historii dopiero się przed nami ujawnia i wierzymy, że w przyszłości zostanie ona zbadana znacznie dokładniej.

Bibliografia

- Альманах Станиславівської землі: зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини*, т. 1, red. Б. Кравців, Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен 1975.
- Барвінський О., *Наши народни хибы и потреби. (Замѣтки Подолянина)*, „Дѣло” [„Діло”] 1881, nr 59 (29 VII), s. 1–2.
- Библюк З.І., *Окрилена піснюю. До 110-річчя від дня народження Анни Герасимович-Козут*, Косів 2009.
- Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004.
- Гринчук Г., *Роль родини Барвінських у діяльності Тернопільської «Просвіти»* [w:] *Василь Барвінський і сучасна українська музична культура*, red. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилевич, Дрогобич 2012.
- Історія української музики*, т. 2: *Друга половина XIX ст.*, red. Т. П. Булат і in., Київ 1989.
- Карась Г., *Від упорядника [w:] «Первоцвіт»: з піснюю у нове тисячоліття: зб. творів із репертуару народного аматорського хору «Первоцвіт» Народного Дому села Микитинці, присвячений 100-річчю смерті Д. Січинського та 110-й річниці заснування колективу*, red. Г. Карась, Івано-Франківськ 2009.

- Павлишин С., *Василь Барвінський*, Київ 1990.
- Про пам'ятна книга гімназії сестер василянок у Львові*. Український архів т. XXII, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1980.
- Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка*, Львів 2003.
- Ханик Л.Р., *Історія хорового товариства «Боян»*, Львів 1999.
- Черепанин М.В., *Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, Київ 1997.
- Черчович І., *Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини залму XIX–XX століть [w:] Українські жінки у горнилі модернізації*, ред. О. Кісь, Харків 2017.

FEMINIZATION OF THE UKRAINIAN CHORAL CULTURE IN EASTERN GALICIA FROM THE END OF THE 19TH CENTURY TO 1939

Abstract

The research illustrates life and work of female conductors, who were pioneers in this field: Yevheniya Barvinska, Olena Yasenytska-Voloshyn, Yevheniya Kurylovych, Iryna Selezinka, Nataliya Leontovych-Bashuk, Iryna Sulyma, Lidiya Karatnytska, Sofiya Levvytska-Zamora, Stepaniya Nadruga, Agafiya Stepaniak, Ivanna Lapuk and Anna Herasymovych-Kohut. The study also indicates some peculiarities of gender tendencies at the end of 19th and the beginning of the 20th century, which were manifested by feminization of the Ukrainian choral culture in Galicia.

Keywords: choral culture in Galicia, feminization of Ukrainian choral culture, conductors, female conductors, gender

**ROLA KOBIET W DZIEDZINIE
KOMPOZYCJI ORAZ PUBLICYSTYKI
I KRYTYKI MUZYCZNEJ**

Violetta Dutczak

Podkarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka
w Iwano-Frankiwsku

KOBIECE INSPIRACJE W TWÓRCZOŚCI DENYSA SICZYNSKIEGO

W twórczości muzycznej najciekawsza i najbardziej istotna dla badaczy jest sfera wpływów zewnętrznych, które determinują proces komponowania lub wykonania. Taką sferą jest najbliższe otoczenie artysty (rodzina, przyjaciele, żona, dzieci). Ogromny wpływ ma też środowisko zawodowe, a nawet życie codzienne. Bezpośredni wpływ na twórczość muzyczną artysty mają również podróże, pasje, natchnienie czerpane z innych gatunków sztuki (zwłaszcza literatury, teatru, malarstwa itp.).

Denys Siczynski (1865–1909) – pierwszy wykształcony muzycznie ukraiński kompozytor Galicji, nauczyciel i dyrygent, działacz społeczny, edytor, założyciel wydawnictwa, szkoły muzycznej, licznych chórów na terenie Stanisławowa i okolic. Stanisław Ludkiewicz nazwał go „wielkim talentem”, „pierwszym muzycznym «wolnym» malarzem”, „zawodowym kompozytorem i męczennikiem” w dziedzinie sztuki muzycznej Galicji na przełomie XIX i XX wieku, artystą, dla którego zawód muzyka stał się sposobem na życie i twórczość¹.

Kompozytor najchętniej wyrażał siebie w gatunkach liryki wokalne i muzyki chóralnej. Szczególne osiągnięcia Denys Siczynski odniósł w gatunku pieśni solowej, w którym organicznie połączył brzmienie ukraińskiej pieśni ludowej (dumki) oraz sentymentalne, salonowe motywy starogalicyjnych pieśni-romansów. W pieśniach solowych Siczynskiego obserwujemy syntezę ludowej melodyki ze śpiewnością i arystokratyczną elegancją, szczerą i bezpośrednią wypowiedzi w wyrażaniu dramatycznych, a niekiedy i tragicznych emocji, które zawarte są w poezji Heinricha Heinego (*Był u mnie ukochany kraj rodzinny*), Mariana Gawalewicza (*Babie lato*, tłum. *Бабине літо*), Bohdana Łepkiego (*Finale*), Iwana Franki (*Як почувеш вночі*, tłum. *Gdy usłyszysz w nocy*), Lesi Ukrainki (*Не співайте мані сеї пісні*, tłum. *Nie śpiewajcie mi tej pieśni*) oraz innych.

Wśród utworów chóralnych Denysa Siczynskiego znajdują się miniatury, kantaty, opracowania pieśni ludowych. Podobnie jak w pieśniach solowych, utwory

¹ С. Людкевич, *Денис Січинський. У 20-ті роковини з дня смерті* [w:] *idem, Дослідження і статті*, Київ 1973, s. 73–76.

na chór przesiąknięte są nastrojem tragizmu. W pewnej mierze rodzaj przeżycia i ogólny nastrój utworów zostały podyktowane charakterem wyrazowym tekstów poetyckich wybranych przez kompozytora, m.in. *Минули літа молодії* (*Przeminęły młode lata*) i *Лічу в неволі* (*Lecę w niewoli*) Tarasa Szewczenki, *Худьга гнітить* (*Nuda gniecie*) Mykoły Woronoho, *Даремне, ніче* (*Nadaremnie, pieśń*), *Пісне моя* (*Pieśni moja*) i *Непереглядною юрбою* (*Nieprzebranym tłumem*) Iwana Franki.

W twórczości wokalne Denysa Siczynskiego obecny jest również nurt liryczno-patriotyczny reprezentowany przez pieśni „siczowe”² oraz marsze, utwory, które zdobyły dużą popularność, np. *Дума про Нечая* (*Duma o Nieczaju*) – słowa ludowe, *Чом, чом, чом, земле моя* (*Czemu, czemu, czemu, ziemi moja*) – słowa Kostiantyny Małyckiej, *He nopa* (*Jeszcze nie pora*) – słowa Iwana Franki. Do tej grupy utworów należy też historyczna trzyaktowa opera *Roksolana* [*Роксоляна*] skomponowana do libretta Iryny Łucyk oraz Stepana Czarnieckiego. Jak podkreśla Stefania Pawłyszyn, „nie zważając na to, że muzyka opery jest nierówna pod względem muzycznym, urzeka ona swoją melodyjnością, która korzeniami sięga pieśni ukraińskiej oraz romansu”³.

Warstwa literacka twórczości wokalne Denysa Siczynskiego jest ważnym materiałem do analizy nie tylko poetyckich preferencji i gustów estetycznych kompozytora, ale także odzwierciedla jego stany emocjonalne i nastroje. Jego utwory mają charakter autobiograficzny, nasycone są nastrojem tęsknoty, poczuciem samotności, które kształtowały jego romantyczną naturę i światopogląd, szczególnie symboliczne nasycenie jego muzycznej liryki, za co krytycy nazwali go „Baudelaire’em muzyki ukraińskiej”. Stanisław Ludkiewicz uważał, że „w tych uczuciach mrocznego, beznadziejnego smutku, w wybuchach duchowego bólu i braku wiary Siczynski jest bezkonkurencyjny i stworzył [...] perły naszej muzycznej literatury”⁴.

Inspiracje – z łac. *inspiratio* (natchnienie, zapal twórczy), w sensie religijnym – nadprzyrodzone, relacje Boga z ludźmi, kiedy on napełnia ich swoim duchem; w sensie psychologicznym – pojawienie się wewnętrznej wizji, która objawia się nagle, bez świadomego wysiłku, szczególnie w twórczości artystycznej, którą w sposób klasyczny przedstawił Fryderyk Nietzsche w swoim dziele autobiograficznym *Ecce homo*, a także w swojej pracy *Tako rzecze Zaratustra*. Szczególnie podkreślał on:

² Pieśni „siczowe” – pieśni stworzone w środowisku wojskowej formacji Legionu Ukraińskich Strzelców Siczowych [Українські Січові Стрільці] w okresie 1914–1918 (marszowo-bojowe, żałobne, miłosne oraz żartobliwe), także gatunek muzyczny oraz poetycki opisujący dzieje siczowych strzelców.

³ С. Павлишин, *Денис Січинський. Из серії «Творчі портрети українських композиторів»*, Київ 1980, s. 40.

⁴ С. Людкевич, *Денис Січинський...*, s. 73–76.

Słyszysz się, nie szukając, bierzesz się, nie pytając, kto daje; myśl wystrzela jak błyskawica, z koniecznością, w formie bez wahania, – nie miałem nigdy wyboru. Zachwyty, którego napięcie wyzwalano się niekiedy w strumieniu łez, – w którym krok poniewolnie już to jak burza gna, już to powolny się staje; zupełna nieprzytomność przy ścisłej świadomości subtelnych drżeń i dreszczów, aż do kończyny stóp; głębia szczęścia, w którym to, co najboleśniej i najposępniejszemu, nie działa jako przeciwieństwo, lecz jako coś uwarunkowanego, wywołanego, jako konieczna barwa wśród takiego nadmiaru światła; instynkt stosunków rytmicznych, przesklepiający dalekie przestrzenie form – długość, potrzeba dalekonosnego rytmu jest nieledwo miarą potęgi natchnienia, rodzajem wyrównania względem ucisku i napięcia... Wszystko dzieje się w najwyższym stopniu poniewolnie, lecz jakby w wichurze uczucia wolności, bezwarunkowości, mocy, boskości...⁵

Każdy artysta przeżywa takie okresy twórczej inspiracji, które są spowodowane wieloma czynnikami, zarówno osobistymi, jak i społecznymi (politycznymi). W efekcie powstają utwory nacechowane stanem emocji, przemyśleniami, które później przejawiają się zarówno w ich wykonaniu, jak i w odbiorze przez słuchacza. Borys Teplow pisał, że „z uczucia zaczyna się odbiór duchowy sztuki, przez nie ono powinno przejść, bez niego jest ona niemożliwa, ale tylko nim ona nie ogranicza się”⁶. Wszakże największy potencjał mają dzieła artystyczne, w których komponenty zmysłowo-emocjonalny i intelektualno-racjonalny oddziałują wzajemnie na siebie i wchodzi z sobą w interakcje, odzwierciedlając jedno z głównych praw dialektyki (jedność i walkę przeciwieństw), analogicznie do par obiektywnych i subiektywnych, logicznych i psychologicznych itp. Dlatego badając twórczość artysty, a zwłaszcza kompozytora, mimo wnikliwej analizy cech stylistycznych, zasad formotwórczych itp. ważne jest uchwycenie emocjonalnych mechanizmów oddziaływania inspirowanych różnymi zdarzeniami, co pozostawia autobiograficzne odbicie we wszystkich jej aspektach.

Twórczość Denysa Siczynskiego, pierwszego ukraińskiego artysty Galicji, który wybrał drogę profesjonalnej działalności kompozytorskiej, wciąż przyciąga uwagę badaczy właśnie przez potrzebę zbadania bezpośrednich wpływów, inspiracji w procesie powstawania jego dzieł, scharakteryzowania ich gatunku, cech stylistycznych i tematyki.

Wśród takich inspiracji śmiało można mówić o „kobiecy” wątku w twórczości kompozytora, który można prześledzić w trzech wyraźnych obszarach:

- jego osobistych stosunków z kobietami,
- zwrócenia się ku poezji kobiecej w kompozycjach muzycznych,
- wyboru tematów kobiecych i problematyki twórczości w ogóle.

⁵ Ф. Ніцше, *Ecce homo*, Харків 1911, s. 88–89. Tłumaczenie polskie za: F. Nitzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, tłum. L. Staff, Warszawa–Kraków 1912, s. 89–90.

⁶ В. Блудова, *Природа и структура художественного восприятия. Эстетические этюды*, t. 4, Москва 1977, s. 134.

Wszystkie trzy obszary można nazwać refleksyjnymi⁷, ponieważ w sposób organiczny wcielają się w dobrze znany trzelementowy model osobowości wypracowany przez Zygmunta Freuda. Reprezentują one elementy refleksji, po pierwsze, jako odbicie ukrytego „ono” (*alter ego*), a po drugie, jako odbicie „ja” (*ego*) autora, subiektywne i autobiograficzne, i po trzecie, jako „nad-ja” (*superego*), odtworzenie nieświadomości i tabu. Pierwszy obszar jest wypełniony najwyższym poziomem zmysłowości i emocjonalności. Drugi – odzwierciedla logicznie wyważoną postawę kompozytora wobec wyboru tekstów, co odpowiadałoby emocjonalnej potrzebie wyrażania ekspresji muzycznej. A trzeci obszar – ukazuje bardziej przemyślane i racjonalne podejście do przedstawiania wiecznych tematów i obrazów.

Zgodnie z teorią Carla Junga przejawy zbiorowej podświadomości archetypy mające swoje pary płciowe – *anima* i *animus*, które odpowiadają właściwościom charakteru osobowości – pomagają zachować równowagę, balans między męskim i żeńskim pierwiastkiem nie tylko w granicach stereotypów behawioralnych, ale także w działalności twórczej.

Romantyczne relacje uczuciowe Denysa Siczynskiego z kobietami były integralną częścią jego zawodowego i twórczego życia (jako pedagoga i dyrygenta), bezsprzecznie wpływały na wybór tematów i charakter wyrazowy jego utworów muzycznych. Ważne informacje z biografii kompozytora na ten temat zachowały się w jego epistolarnej spuściźnie.

Świadczące o poważnych zamiarach twórcy listy pisane do Jewhenii Dumy-Narozniakowej, którą określał „najdroższą przyjaciółką”, zachęciły ją do zdobycia wiedzy muzycznej. Natomiast odrzucona propozycja małżeństwa przerwała ich korespondencję, a kompozytor jeszcze jakiś czas prowadził listowny dialog z jej starszą siostrą.

Zachowała się również długa korespondencja kompozytora z ukraińską pisarką Wołodymyrą Żukowecką (Wilszanecką). Denys Siczynski nazywał ją „najszczerszą przyjaciółką”, „drogą panną Włodzią”. Często wspominał wydarzenia ze swojego życia, które świadczą o miłości kompozytora, jego marzycielskiej naturze, dobroci i otwartości serca. Stan zakochania przyniósł Siczynskiemu wrażliwość i głębię duchowych przeżyć. Jego uczucia zawsze były czyste, szlachetne i wysoce duchowe. Opisując swoją ostatnią miłość do 19-letniej Lesi Dziubówny z Bereżan, kompozytor uświadamiał sobie nie tylko różnicę wiekową pomiędzy nimi, ale i swoją odpowiedzialność, bo już wtedy wiedział o swojej ciężkiej, śmiertelnej chorobie.

Jednak to uczucia dodawały mu sił, aby tworzyć i żyć. Kompozytor wskazuje na to, opisując swoją pracę nad operą *Roksolana*: „Powiedziałem świętą prawdę. Potrafię pracować twórczo, kiedy – Kocham!”⁸.

⁷ Л. Шаповалова, *Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*, Харьков 2007, ss. 292.

⁸ Л. Романюк, М. Черепанин, *Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, Івано-Франківськ 2016, s. 377.

Oto kilka cytatów z listów kompozytora, które świadczą o jego wyjątkowo emocjonalnej naturze, wrażliwym charakterze, warunkowości, a czasem i uzależnieniu od stanu zakochania, co bezpośrednio wpływało na wybór tematyki utworów, ich formy, dramaturgii.

Pytacie, czy my – muzycy – piszemy wyłącznie o swoich indywidualnych odczuciach? Nie! Ważną rolę u nas odgrywa obserwacja: co obserwujemy, to na swój sposób odczuwamy i ubieramy w dźwięki⁹.

Proszę, niech Pani coś jeszcze napisze [do Wołodymiry Wilszaneckiej – przyp. V.D.], ale w czym byłaby liryka, ale taka, żeby chwyciła za nerwy!!! Ja napiszę muzykę, ale musi być rzecz niedługa, ale forma wykończona¹⁰

Byłem człowiekiem bez żadnych obowiązków, żyłem z dnia na dzień, ale nie pytałem, co będzie kiedyś! Ale ten zielony maj mimo woli skłania mnie do myśli, że tylko w przyrodzie po wiosnie przychodzi lato.... itd., ale nie u ludzi! I dobrze pisał M. Gawalewicz w swoim wierszyku *Babie lato*, do którego dorobiłem muzykę,
To, co umarło w piersiach,
Ta wiosna już nie zbudzi,
Nie zmartwychwstaną już marzenia kochane...¹¹

W 1888 roku pewna osoba mieszkała w Kołomyi, [...] była to moja pierwsza miłość. Była bardzo muzyczna, dlatego też komponowałem dla niej na instrument, na którym grała mnóstwo utworów, które zebrały się w końcu w poważną księżkę. Te moje pierwsze kompozycje takie dobre, jakich nigdy w życiu już nie napisałem...¹²

Nie było najmniejszych względów, ale ludzkie języki pracowały ze zdwojoną energią! Uciekałem, choć serce wyrывało się! Uciekałem światu poza oczy!¹³

Zakochałem się szalenie!!! Tak tylko ja i podobni do mnie ludzie mogą się zakochać! Zakochałem się u schyłku mojego życia, bo w wieku 41 lat! To czysty, – chociaż nie mniej bolesny skandal, sam się tego wstydzę!... O wzajemności i marzyć mi nie wolno, a dziewczyna nigdy nie dowie się ode mnie o moim uczuciu, tym bardziej cierpieć będę! A ponieważ dla mężczyzny z moimi – jak sieć pajęcza cienkimi nerwami, z moim sposobem myślenia, w dodatku będącym w moich latach, taka miłość jest bardzo niebezpieczna i zabija duszę i ciało...¹⁴

Czuję, że jest Pani jedyną osobą na świecie, przed którą mogę się swobodnie ze wszystkiego wypowiadać... [do W. Wilszaneckiej]¹⁵.

Całe nasze życie to musi być mniej lub bardziej koncertowo odegrana komedia !!!¹⁶

⁹ *Ibidem*, s. 381.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 383.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 393.

¹⁴ *Ibidem*, s. 376–377.

¹⁵ *Ibidem*, s. 388.

¹⁶ *Ibidem*.

Tak emocjonalna dusza kompozytora skłoniła go do bardzo wnikliwego podejścia w wyborze poezji. I nieprzypadkowo wiele liryczno-dramatycznych pieśni Siczynskiego powstało do wierszy poetów jemu współczesnych, co odzwierciedlało rezonans odczuć artystów.

Twórczość Denysa Siczynskiego rozwijała się w ścisłym związku z procesami odnowy życia społecznego w Galicji i z rozwojem muzyki w szczególności. Właśnie w tym czasie na „scenę” literacką wchodzi znakomite postacie – Olga Kobyłańska, Łesia Ukrainka, Ulana Krawczenko i inne. Ich społeczna i osobista liryka nie mogła pozostawić kompozytorów obojętnymi. W twórczości Siczynskiego można znaleźć pieśni solowe do wierszy Łesii Ukrainki – *He snivajcie meni ceї pisni (Nie śpiewajcie mi tej pieśni)*, Ulany Krawczenko – *Кілько дум ту переснилось (Ile myśli tu przyśniło się)*, Włodzi Żukowieckiej – *Я тебе люблю (Ja ciebie Kocham)* i pieśni, do których słowa napisała Konstiantyna Małycka – *Чом, чом, чом, земле моя (Czemu, czemu, czemu, ziemio moja)*, *На волі (Na wolności)*, *Січ в походи (Sicz w pochodzie)*, *Марш руських дітей (Marsz ruskich dzieci)*. Każda z tych poetek, których teksty wykorzystywał w swojej twórczości Denys Siczynski, była przedstawicielką postępowego środowiska kobiecego Galicji i Wołynia. Były to autorki, których twórczość nie była przejawem manieryzmu czy sentymentalizmu, a wręcz przeciwnie – miała wyraźny charakter narodowy, czytelną patriotyczną postawę. Znaczące jest to, że te pieśni solowe i pieśni chóralne Siczynskiego ujawniają osobiwą melodyjność, uwypuklają detale dotyczące treści tekstu poetyckiego, a jednocześnie czytelny, dramatyczny plan odzwierciedlający jego treść psychologiczną.

Jak zauważa Jarema Jakubiak, Denys Siczynski „należał do romansowego typu kompozytorów”, dlatego uwydatnianie słowa „nie należało do jego obowiązków. Przeważa ogólny nastrój, a niesynchroniczność poezji z tekstem muzycznym zostaje zepchnięta na marginesy”¹⁷. Denys Siczynski, podobnie jak większość jego poprzedników, rzadko posługuje się śpiewem melizmatycznym (według Jakubiaka – wokalizacją sylab), który jest bardziej charakterystyczny dla muzycznej tradycji Naddnieprza. Natomiast każda sylaba tekstu w jego pieśniach solowych odpowiada muzycznej intonacji, co dodaje dramatycznego wyrazu w wyrażaniu stanów emocjonalnych.

Głównymi motywami tekstów pieśni solowych Siczynskiego są tematy nieodwzajemnionej miłości, udręki, współczucia dla pokrzywdzonych, tęsknoty i rozpacz, poszukiwania ideału, wiecznej wędrówki. Wiele z tych motywów w twórczości artysty ma charakter autobiograficzny, co znalazło swoje odzwierciedlenie w jego kompozycjach. Tematyka pieśni solowych oddaje również dyna-

¹⁷ Я. Якуб'як, *Микола Лисенко і Станіслав Людкевич*, Львів 2003, s. 183.

mikę rozwoju wewnętrznego świata kompozytora. Przy czym to liryka jest główną treścią utworów Siczynskiego, w których odzwierciedlona zostaje szeroka paleta emocjonalna jego uczuć, niepokój, duchowa wrażliwość, ostra reakcja na konserwatyzm społeczeństwa, które nie chce i nie może zrozumieć twórczego świata artysty.

Jeden z wiodących tematów wokalne twórczości Siczynskiego to temat samotności, który wypływa z konfliktu z otaczającym go środowiskiem. To łączy go z dorobkiem kompozytorów epoki romantyzmu – Schubertem i Schumannem.

Do wczesnego okresu twórczości Siczynskiego należy pieśń solowa *Кілько дум ты переснилось (Ile myśli tu przyśniło się)* do słów Ulany Krawczenko, w której przejawia się jego talent liryka i niedoścignionego melodysty. Ulana Krawczenko (pseudonim literacki Julii Schneider, 1869–1947) pochodziła z rodziny zukrainizowanych Niemców, była wnuczką greckokatolickiego księdza. Ukończyła Seminarium Nauczycielskie we Lwowie, pracowała jako nauczycielka w szkołach ziemi lwowskiej. Była bliską znajomą Iwana Franki, który wywarł wpływ na jej poezję. Julia Schneider była pierwszą ukraińską kobietą-poetką w Galicji, która opublikowała własną książkę *Prima Vera* (1885), a później zdobyła sporą popularność wśród czytelników. Obok liryki osobistej jej poezja zawierała motywy społeczno-polityczne i patriotyczne, była pełna apeli do współczesnych kobiet o ich aktywne uczestnictwo w życiu społecznym. W przedmowie do jej zbioru poezji *На новий шлях (Na nową drogę)* z 1891 roku, opublikowanej już pod pseudonimem Ulana Krawczenko, napisano:

Ona pierwsza postawiła kobiecie przed oczyma wyższy ideał życia: nie wygody i niczym niezakłócony spokój w codziennym życiu, ale pracę nad podniesieniem siebie do godności wolnego człowieka, który ma prawo decydować o swoim losie i losie swego narodu na równi z mężczyzną¹⁸.

Prawdopodobnie wydanie tego tomiku wierszy zwróciło uwagę kompozytora na twórczość poetki.

Pieśń solowa *Кілько дум тут переснилось (Ile myśli tu przyśniło się)* powstała w 1891 roku i została wydana w 1908 roku w *Альбомі пісень (Albumie pieśni)* Denysa Siczynskiego. Jego forma – mieszana – łączy w sobie formę trzyczęściową i zwrotkowo-wariacyjną, ma progresywny, dramatyczny rozwój. Wiersz charakteryzuje się otwartym i szczerym charakterem, podkreśla jedność bytowania człowieka i przyrody, człowieka i Boga. Gatunek pieśni solowej – monolog, w którym wyrażana jest prośba do Wszechmogącego Ojca i subtelne odczucia stanów emocjonalnych, które przepelniają duszę.

Pieśń *Не співайте мені сеї пісні (Nie śpiewajcie mi tej pieśni)* do słów Łesi Ukrainki to jedna z najlepszych pieśni solowych Denysa Siczynskiego. Należy

¹⁸ П. Волянський, *Передне слівце* [w:] У. Кравченко, *На новий шлях*, Коломия 1928, s. 7–11.

ona do ostatniego okresu twórczości kompozytora. Pieśń ta jest niestety jedynym zwrotem kompozytora ku poezji wybitnej ukraińskiej poetki Łesi Ukrainki (1871–1913). Jej spuścizna literacka stała się wzorcem niezwykle intensywnej wyrazowo kobiecej twórczości, która pod względem swoich walorów poetyckich nie ustępowała najlepszym utworom ukraińskich klasyków literatury w wielu gatunkach. Nic dziwnego, że w poezji Łesi Ukrainki badacze akcentowali „intelekt, poetycką intuicję, głęboką delikatność kobiecej psychiki, silną wolę twórczą”, umiejętność powiązania „wiecznych problemów ludzkiego ducha” i „ogólnoludzkich tragicznych konfliktów” z epizodami w życiu jednostki¹⁹.

Poezja i twórczość dramatyczna Łesi Ukrainki koncentrowała się na tematyce refleksyjnej, społecznej i przyrodniczej. Równorzędnie z wysokim patosem i patriotyzmem liryki społecznej liryka intymna poetki jest bardzo przejmująca i przepelniona bólem duszy. Wynikało to z ciężkiej choroby (gruźlicy), która odcisnęła swe piętno na charakterze twórczości poetki. Dlatego nieprzypadkowo Denys Siczynski zwraca się ku jej poezji. Skomponowany przez niego romans *He snivaïtse meni ceï nichni* (1901) był szczególnie bliski artyście w sferze odczuwania wewnętrznego spustoszenia spowodowanego nieodwzajemnioną miłością. W ostatnich latach życia był bowiem nieuleczalnie chory i uświadamiał sobie bliskość śmierci. Tekst poetycki romansu jest opisem emocji, odczuć osamotnionej kobiety, jej wycofania się ze świata, ukrytej przed obcymi oczami tęsknoty oraz smutku. W tej pieśni kompozytor adekwatnie do tekstu zastosował dwuczęściową formę ze wstępem. Umiarkowane tempo (*Andante*) uzupełniają agogiczne zmiany, tonacja główna (d-moll) dopełnia się durowym początkiem drugiej części (F-dur) z delikatną grą barw połączoną ze zmianami rejestru. Metrum 2/4 jest wypełnione drobnymi wartościami rytmicznymi, które nasycają utwór wewnętrznym dramatyзмом, stymulując ruch ku kulminacji.

Na początku 1908 roku kompozytor, będąc już ciężko chory, napisał pieśń *Я тебе люблю* (*Ja ciebie Kocham*) do słów Wołodymyry Wilszaneckiej przepełnionej miłosnym zachwytem. Wołodymyra Żukowecka (pseudonim literacki Wilszanecka, 1871–1940) – galicyjska pisarka dla dzieci, ukończyła lwowskie seminarium nauczycielskie i uniwersytet, przez długi czas pracowała jako nauczycielka w Kołomyi. Autorka wierszy, bajek dla dzieci, powieści, sztuk teatralnych i opowiadań z życia środowiska nauczycielskiego i inteligencji. Pięć strof wiersza o namiętej miłości ukazuje jeden dominujący charakter utworu – silne miłosne uczucie, które czasem graniczy z obsesją. Sprzyjają temu powtarzane w refrenie słowa „Kocham cię”, które niczym ramki obrazu otaczają każdą strofę i odpowiednio każdą z trzech części pieśni. Wzburzony wstęp instrumentalny (*Molto agitato*) zostaje powtórzony w partii wokalne pierwszej

¹⁹ М. Зеров, *Від Куліша до Винниченка*, Київ 1929, <http://sites.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Zerov-Vid-Kulisha.pdf>, s. 95 [12.05.2017].

części (f-moll) zbudowanej z wykorzystaniem pochodów sekwencyjnych. Kontrastująca część środkowa pieśni (Des-dur) jest zdecydowanie krótsza i bardziej liryczna (*Andante cantabile*). Repryza stanowi zakończenie akcji dramatycznej, która doprowadza do wyrazistej i patetycznej kulminacji podkreślającej sens nieodwzajemnionej miłości, co w tym czasie było bardzo bliskie przeżyciom kompozytora. Partia fortepianu o gęstej fakturze podkreśla wyraz muzyczny utworu. Już W. Wytwycki zauważał problemy wokalne pieśni – nieobecność w strukturze utworu logicznych pauz-cezur²⁰, co stwarza trudności wykonawcze, ale kompozytor zapewne chciał w ten sposób przekazać energię nieokiełznanej miłości.

W konsekwencji główne „kobiece” teksty pieśni solowych Siczynskiego ujawniają z jednej strony jego ogólną skłonność ku monologicznej formie wypowiedzi autorek, które były wybitnymi postaciami epoki kompozytora, a z drugiej – ich treść odpowiadała wydarzeniom z pewnych okresów życia osobistego twórcy.

Wiele wierszy Kostiantyny Małyckiej zdobyło dużą popularność właśnie dzięki muzyce Denysa Siczynskiego. Kostiantyna Małycka (1872–1947) – ukraińska pisarka, pedagog, działaczka towarzystw kulturalno-oświatowych w Galicji. Tworzyła pod pseudonimami literackimi Wira Łebedowa, Czajka Dnistrowa. Urodziła się w rodzinie greckokatolickiego księdza. Szkołę podstawową ukończyła w Stanisławowie [Iwano-Frankiwnsk], seminarium nauczycielskie – we Lwowie. Nauczała w szkołach ludowych w niewielkich miasteczkach Galicji, brała aktywny udział w życiu społeczno-politycznym, zakładała chóry, czytelnie „Proswity” [Просвіта] i innych stowarzyszeń, pracowała w pedagogicznych towarzystwach „Ridna Szkoła” [Рідна школа], „Ukraińskie krajowe towarzystwo opieki dzieci i ochrony nad młodzieżą” [Українське крайове товариство охорони дітей і опіки над молоддю] i innych. Kostiantyna Małycka najbardziej znana jest jako pisarka literatury dziecięcej, autorka poezji, opowiadań i scenariuszy oraz pieśni strzelców siczowych.

Równocześnie z pieśniami strzelców siczowych do wierszy Kostiantyny Małyckiej największą popularność zdobył utwór *Чом, чом, чом, земле моя* (*Czemu, czemu, czemu, ziemi moja*) z muzyką Siczynskiego. Patriotyzm wyrażony w wierszu nie jest przesycony patosem, lecz szczery, napełniony prawdziwą miłością do rodzinnego kraju i ojczyzny. Pieśń charakteryzuje się zwięzłością melodyczną, homofoniczną harmoniką, a powtarzające się wersy w tekście słownym kompozytor podkreśla zmianami melodycznymi w celu uniknięcia monotonii. Pieśń stała się rodzajem ody do ojczystej ziemi, była powszechnie śpiewana, przez długi czas była uważana za pieśń ludową.

²⁰ В. Витвицький, *Старогалицька сольна пісня ХІХ століття*, wstęp i oprac. В. Пилипович, tłum. Л. Лехник, Перемишль 2004, ss. 158.

U podstaw twórczości wokalne Denysa Siczynskiego stoi romantyczny światopogląd, który zdeteterminował wybór określonych środków muzycznego wyrazu oraz szczegółową psychologizację obrazów muzycznych. W melodyce Siczynskiego odczuwalne są tradycje starogalicyskiej pieśni-romansu oraz pokrewieństwo z galicyjską dumką. W zakresie melodyki i harmoniki kompozytor wzorował się na tradycji późnych romantyków: skomplikowana logika rozwoju harmonicznego, alteracje akordów, stosowanie zwiększonych i zmniejszonych trójdźwięków, stopniowy rozwój linii melodycznej partii solowej w kierunku górnego rejestru aż do kulminacji.

Wykorzystując w pieśniach formy dwu- i trzyczęściowe typowe dla pieśni, kompozytor maksymalnie przesycił materiał muzyczny dramaturgią i ekspresyjnymi elementami, doprowadzając do głównej kulminacji w finale, co stanowi niejako prawidłowość w utworach Siczynskiego.

Reasumując, twórczość Denysa Siczynskiego obejmuje głównie gatunki liryki wokalne i muzyki chóralnej, w mniejszym stopniu operowej i instrumentalnej. Tematyka „kobieca” rozumiana jest i przedstawiana przez kompozytora w kontekście romantycznym – obraz kobiety jako obiektu miłości, obraz matki, ojczyzny. Przy wyborze poezji dla swoich utworów chóralnych i solowych bardziej koncentrował się na tekstach odzwierciedlających problematykę nieodwzajemnionej miłości, uczucia smutku, żalu, beznadziei, rozpacz. Wybierał liryczną poezję przedstawicieli europejskiego romantyzmu (Heine, Gawalewicz, Szewczenko) i modernizmu (Wilszanecka, Krawczenko, Łepkij, Rydl, Franko, Ukrainka). Poezja tych autorów zawierała treść emocjonalną odpowiadającą problemom życiowym kompozytora, dlatego odnaleźć w nich można autobiograficzne analogie.

W twórczości operowej Denysa Siczynskiego mamy wyraźny przykład wykorzystania tematyki kobiecej – pierwszą w Galicji ukraińską operę historyczną, której główną bohaterką jest postać Roksolany. Jej fabuła mieści w sobie różne wątki kobiecej tematyki: jest tu temat miłości – utraconej i zdobytej, temat rozterek emocjonalnych pomiędzy miłością a zobowiązaniem, nostalgii, tęsknoty za ojczyzną.

Twórczość Denysa Siczynskiego była w dużej mierze inspirowana osobistymi relacjami z kobietami i kobiecą tematyką w ogóle. Charakterystyczne dla przełomu XIX i XX wieku zainteresowanie psychologią osobowości człowieka (co najwyraźniej odzwierciedlają badania Freuda z zakresu psychoanalizy) znajduje swoje odbicie w tematyce i charakterze późnoromantycznych utworów, w szczególności w twórczości Siczynskiego nacechowanej smutkiem, poczuciem beznadziei, żalu i niepokoju. Zwrot Siczynskiego w kierunku poezji kobiecej ujawnia pojawienie się w społeczeństwie tego okresu interesujących wierszy młodych i utalentowanych poetek, które nie mogły pozostać niezauważone przez kompozytora.

Bibliografia

- Блудова В., *Природа и структура художественного восприятия. Эстетические этюды*, т. 4, Москва 1977.
- Витвицький В., *Старогалицька сольна пісня XIX століття, вступ та упорядкування Володимира Пилиповича, переклад Любомира Лехника, wstęp i oprac. В. Пилипович, tłum. Л. Лехник, Перемишль 2004.*
- Зеров М., *Від Куліша до Винниченка*, Київ 1929, <http://sites.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Zerov-Vid-Kulisha.pdf> [12.05.2017].
- Кравченко У., *На новий шлях*, Коломия 1928.
- Людкевич С., *Денис Січинський. У 20-ті роковини з дня смерті [w:] idem, Дослідження і статті*, Київ 1973.
- Павлишин С., *Денис Січинський. Из серії «Творчі портрети українських композиторів»*, Київ 1980.
- Ніцше Ф., *Ecce homo*, Харків 2013.
- Nitzsche F., *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, tłum. L. Staff, Warszawa–Kraków 1912.
- Романюк Л., Черепанин М., *Музичне і театральне життя Станіслава (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, Івано-Франківськ 2016.
- Шаповалова Л., *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*, Харьков 2007.
- Якубьяк Я., *Микола Лисенко і Станіслав Людкевич*, Львів 2003.

FEMALE INSPIRATIONS IN DENYS SICHYNSKY'S WORKS

Abstract

This article deals with the works of D. Sichynsky in the context of time, gender, social and cultural domains through the prism of analysis of 3 interconnected spheres: role of women in his life and specifics of his personal relations with them, female poetry choice, and female themes of his compositions. In particular, relationship between D. Sichynsky and Y. Duma-Narozhniakova is being analyzed. The character of the works written by U. Kravchenko, L. Ukrainka, V. Vilshanetska and K. Malyska is also being discussed.

Keywords: Denys Sichynsky, female inspiration of creativity, composer's work, female poetry, female images

Oksana Bobeczko

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

OSOBOWOŚĆ ARTYSTYCZNA BANDURZYSTKI OŁESI ŁEWADNEJ W KONTEKŚCIE TRANSFORMACJI TRADYCJI WYKONAWCZEJ I PEDAGOGICZNEJ W SZTUCE KOBZARSKIEJ

Sztuka gry na bandurze, która jest integralną i znaczącą częścią ukraińskiej przestrzeni kulturowej, ma swoją historię trwającą kilka stuleci (tradycja kobzarska zaczyna się w XV wieku). Problem asymetrii płci dotyczący przekazania bandury w ręce kobiet stał się jedną z ważniejszych tendencji dopiero w XX wieku (do tego czasu kobzarstwo było przywilejem mężczyzn, co odpowiadało stereotypowym wyobrażeniom o roli mężczyzny i kobiety). Z początkiem ubiegłego wieku w sztuce gry na bandurze zaszły znaczące zmiany, których istotą było przezwyciężenie stereotypowego myślenia odnośnie do męskiego i żeńskiego wykonawstwa, a także swobodna perspektywa osobowości niezależnie od płci, samodzielne wybieranie kierunku rozwoju twórczego i modelu zachowań. Pojawiła się możliwość realizacji swoich zdolności skupiająca się przede wszystkim na indywidualnych cechach osobowości.

Dzisiejsza integralność artystyczna oraz doskonałość tandemu kobieta i bandura nie budzi wątpliwości i udowadnia perspektywiczność tej twórczej więzi. Jednak osiągnięcia te w dziedzinie kobzarstwa, z jakich można być dumnym na obecnym etapie, byłyby niemożliwe bez pierwszych bandurzystek, do których należała Olesia Łewadna. Aktualność tej pracy badawczej wynika z potrzeby podkreślenia osobowości artystycznej bandurzystki w kontekście zmian, które nastąpiły w sztuce kobzarskiej podczas długiej i kontrowersyjnej drogi „ukobiecenia” bandury.

Rozpatrywane zagadnienie ujawniało jedynie fragmentaryczne informacje o Olesii Łewadnej. Dlatego celem obecnych badań jest prześledzenie drogi artystycznej jednej z pierwszych bandurzystek Ukrainy w kontekście transformacji tradycji wykonawczej i dydaktycznej w sztuce bandurowej.

Kobzar czy bandurzysta od niepamiętnych czasów był nie tylko ludowym pieśniarzem, profesjonalnym poetą, kompozytorem i wykonawcą, ale także buntownikiem przeciwko zniewoleniu, uczestnikiem wydarzeń wyzwoleniczych,

wyrazicielem sprawiedliwości ludowej oraz bezsprzecznie mężczyzną, bo według zasad kobzarskich kobza i bandura do końca XIX wieku były uważane za instrumenty męskie. O wyjątkowym traktowaniu, a także religijności organizacji cechowych kobzarzy i lirników mogą świadczyć nazwy, które były wykorzystywane przez kobzarzy: „pan-otec” (podświadome porównywanie postaci nauczyciela do księdza, jednoznacznie płci męskiej), „egzamin-pozwolenie” nadający prawo bycia kobzarem (błogosławienie ucznia „panem-otcem”), „język łebijski” (osobliwy rodzaj komunikacji tylko dla „wyświęconych”, inaczej mianowanych, kobzarzy-mężczyzn).

Ważna w kontekście niniejszego opracowania jest wzmianka Kateryny Hruszewskiej w publikacji *Українські думи лудове* na temat funkcjonowania szkół, do których uczęszczały wyłącznie dziewczęta. Badaczka zaznacza, że nie opanowywały one gry na instrumentach muzycznych, a ich głównym zadaniem było studiowanie modlitw i pieśni religijnych, zrozumienie „ustnego objaśnienia stworzenia świata, grzechu pierworodnego i przybycie Zbawiciela”¹. Co ciekawe, ich nauczycielami były również wyłącznie kobiety, tzw. starsze panie-nauczycielki lub panie-matki².

Warto zauważyć, że „kobzarstwo tradycyjne od dawnych czasów uważało kobzę czy bandurę za «instrument święty», a ludowych śpiewaków-kobzarzy – za «Bożych ludzi», którym nie przystoi dawać do rąk kobiecych «instrumentów świętych»”³. Nie inaczej niż jako wysłańców bożych, którzy przypominają ludziom o wartościach duchowych i zbawieniu przez szczerą wiarę w Boga, często wyobrażali sobie siebie kobzarze. Wspomnienia i przekazy o tym, że kobza została stworzona przez Wszechmogącego, a kobzar jest pośrednikiem między Panem a ludźmi i chroni ten tandem przed tradycyjnymi pieśniarzami, zawarte są w zapisach etnograficznych Lwa Żemczużnikowa, Mykoły Łysenki, Porfirija Martynowicza i innych⁴.

Wspomniane warunki, w których permanentnie rozwijało się kobzarstwo, mogły mieć wpływ na stworzenie surowych reguł kobzarskich, zgodnie z którymi takie instrumenty, jak kobza i bandura, były uważane za wyłącznie męskie. Wiele pokoleń wykonawców dotrzymywało tej tradycji.

Dawniej uważano, że dotyk kobiety może zepsuć brzmienie kobzy lub liry, przez co taki instrument nie mógł zapewnić pieśniarzowi godnego zarobku⁵. Jednym ze źródeł uprzedzeń w stosunku do kobiet w kobzarstwie był powszechny pogląd dotyczący grzesznej natury kobiet, sięgający czasów upadku Ewy, której

¹ К. Грушевська, *Українські народні думи*, т. 1, Київ 2004, s. 74.

² О. Ваврик, *Кобзарські школи в Україні*, Тернопіль 2006, s. 53.

³ Б. Жеплинський, *Коротка історія кобзарства в Україні*, Львів 2000, s. 38.

⁴ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 102.

⁵ К. Черемський, *Шлях звичаю*, Харків 2002, s. 74.

wina uzasadniała szczególne wymagania stawiane kobietom. Wszakże praktycznie wszystkie religie świata w swej istocie zawierają elementy antytezy męskiego i żeńskiego początku i przeważnie ukazują patriarchalny model stworzenia świata, oddając kluczową i konstruktywną rolę właśnie płci męskiej.

To właśnie chrześcijańska doktryna ustanawia hierarchię stosunków pomiędzy płciami z charakterystyczną męską dominacją. W podstawowych tekstach doktryny chrześcijańskiej pojawia się początek negatywnego stosunku do ziemskiej kobiety. Poznając swoją płć, Ewa złamała główny wymóg – bezwarunkową pokorę, która daje podstawy niektórym badaczom do stwierdzenia, że pierwsza kobieta (a więc i wszystkie kobiety) została przeklęta i ukarana właśnie za przejaw nadmiernej (w porównaniu z męczyzną) aktywności i inicjatywy⁶.

Te postulaty znalazły swoje odzwierciedlenie w tradycjach i obrzędach kobzarskich.

Uważa się, że formowanie kobiety wyemancypowanej, w tym kobiety-bandurzystki, miało również wielkie znaczenie dla „zderzenia egalitarnej świadomości z biblijnymi podstawami wtórnego istnienia samej kobiecej egzystencji i Boskiej konsekracji podporządkowania słabej płci”⁷. Ta tzw. wtórność miała miejsce niemal we wszystkich sferach życia kobiet.

Taki stan rzeczy stał się jedną z przyczyn pojawienia się w sztuce bandurowej stereotypu dotyczącego niezgodności pojęć „kobieta” i „bandura”, który trwał wiele stuleci, wszakże „przenikając praktycznie przez wszystkie sfery istotnej aktywności etnosu, stereotypy kobiecości/męskości są ukorzenionym kompleksem wyobrażeń”⁸. Należy jednak zauważyć, że stereotypy mogą zawierać zarówno fałszywe wyobrażenia, jak i tezy prawdziwe. Badaczka Oksana Kiś zaznacza, że „jedną z definiowanych cech związku przyczynowego jest jego czasowa stabilność (rezystentność) – zdolność utrzymania się w świadomości wielu pokoleń nośników kultury etnicznej. Inną charakterystyczną cechą jest sztywność, czyli nieelastyczność, zależność od wcześniej uformowanych obrazów i przeciwstawienie innowacji”⁹. Ważna w zachowaniu stereotypów jest również wybiórczość odbioru informacji, a także uczuciowe zabarwienie stereotypu. Naukowcy badający temat stereotypów etnokulturowych pod względem historycznym napotykały pewne trudności, ponieważ w tym przypadku trudno jest przeprowadzić eksperyment sprawdzający i uzasadnić wnioski. Jednak w kulturze każdego narodu mimo wszystko istnieją źródła, które zawierają w sobie składową podobną pod wieloma

⁶ O. Kiś, *Етнічні гендерні стереотипи та джерела їх конструювання* [w:] *Український жіночий рух: здобутки і проблеми*: збір праг наукових, Дрогобич 2002, s. 33.

⁷ В. Агеєва, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2003, s. 161.

⁸ O. Kiś, *Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах* [w:] *Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею*, Вип. 5–6, Івано-Франківськ 2001, s. 89.

⁹ *Ibidem*, s. 88.

względami do stereotypów. W tym przypadku chodzi o folklor i ustną twórczość ludową.

Ihor Maciejewski podkreśla wyjątkowość formy kobiecego uprawiania muzyki – zespołowego (chóralnego) śpiewu – w przeciwieństwie do męskiej (budowa instrumentów i gra na instrumencie) jako konsekwencję dominującego w pierwotnym porządku różnicowania głównych rodzajów pracy: rolnictwa (kobiety) i myśliwstwa (mężczyźni). Ponadto zgodnie z jego obserwacjami instrumentalne zawodowstwo jest zjawiskiem czysto męskim pośród słowiańskich, bałtyckich, ugrofińskich i innych narodów Europy w odróżnieniu od narodów Wschodu, gdzie prawo szariatu rozróżnia sferę komunikacji na męską i żeńską i w konsekwencji funkcjonowanie kobiecego wykonawstwa instrumentalnego¹⁰. Oprócz tego „zawodowiec musi często i na długo zostawiać rodzinę, co jest mniej naturalne dla kobiety – opiekunki ogniska domowego, a ciągłe bywanie na zabawach, weselach, ulicy, w szynku – jest bardziej naturalne dla mężczyzn”¹¹.

Tak więc stereotypy i uprzedzenia w stosunku do kobiet-bandurzystek mają podłoże historyczne, powiązane z właściwym dla kultury kobzarskiej systemem wartości. W procesie badania tej kwestii należy pamiętać, że taka sytuacja jest rezultatem długiego pod względem kulturowo-historycznym rozwoju sztuki kobzarskiej, która była kształtowana przez wiele stuleci.

Sztuka kobzarska od początku swojego istnienia miała solidne tradycje, chociaż rozwijała się nierównomiernie. Okresy postępów przechodziły w etapy otwartej stagnacji, ale charakterystyczną i niezmienną cechą było dotrzymywanie przez kobzarzy ustalonych zwyczajów, a wśród nich – dominacji męskiego wykonawstwa. Wraz ze zmianą stosunków społecznych oraz rozwojem zjawisk kulturowych i artystycznych pod koniec XIX wieku, kiedy kobza i bandura były instrumentami przypisanymi ślepych muzykom wędrownym, zaczyna się proces zwrotny. Stopniowo słabną surowe kobzarskie kanony, wśród wykonawców pojawiają się widzący muzycy i kobiety-bandurzystki. Sztukę kobzarstwa niewidomych pieśniarzy zaczynają podejmować wybitni przedstawiciele inteligencji ukraińskiej, uważając bandurę za jeden z symboli narodu. Na początku XX wieku niewidomi kobzarze i lirnicy, często nielegalnie lub za przyzwoleniem starszyzny, zaczęli przekazywać swoje umiejętności i wiedzę widzącym. Mężczyźni-bandurzyści zostawali nauczycielami ówczesnych bandurzystek (czasami ojcowie przekazywali swoje umiejętności córkom). Widzących uczniów kształcili znani kobzarze: Ostap Weresaj, Iwan Krawczenko-Kriukowski, Fedir Chołodny, Petro Drewczenko. Takie przypadki nauczania widzących przez niewidomych (co było naruszeniem kobzarskiego kanonu) były surowo karane i odbywały się

¹⁰ И. Мацеевский, *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*, Алматы 2007, s. 140–143.

¹¹ *Ibidem*, s. 142.

wyłącznie za zgodą samych mistrzów cechów śpiewackich. Wraz z upływem czasu pojawienie się wśród kobzarzy widzących muzyków, a nawet kobiet (co dawniej było niezgodne z kanonami kobzarsko-lirnickimi) sygnalizuje osłabienie i obumieranie ustalonych tradycji¹². Można przypuszczać, że takie odejście od tradycji kobzarskiej było jednym z pierwszych kroków, dzięki którym już na początku XX wieku kobiety bardzo przybliżyły się do narodowego instrumentu muzycznego.

Należy jednak podkreślić, że pojedyncze i epizodyczne wzmianki o kobietach-bandurzystkach, często bez imienia i nazwiska, pojawiają się już w XVI–XVIII wieku. Spotykamy je w pracach badawczych Hnata Chotkewicza. Po raz pierwszy w opublikowanej literaturze naukowej stwierdza on, że bandura w rękach kobiet to nie nowość, bo już w XVI–XVII wieku na Ukrainie oprócz mężczyzn-bandurzystów było wiele kobiet, które grały na bandurach¹³. Również Wasyl Jemeć zaznaczył, że „w okresie kozactwa kobza była ogólnie używana. Na kobzie grały nawet dziewczęta”¹⁴.

Na przełomie XIX i XX wieku zaczynają pojawiać się pierwsze nazwiska kobiet-bandurzystek, wśród których należy wymienić: Nastię Sotniczenko (uczenica Wasyla Jemcia), Dokię Darnopych (uczenica W. Jemcia), Łesię Barwinok, Hannę Biłohub-Wernyhir, Marharytę Bono-Misewicz, Hałynę Hordijenko, Myroslawę Hrebeniuk-Darmanczuk, Ołeksandrę Kuźmenko, Ołesię Łewadną (uczenica Hnata Chotkewicza), Jewdokię Łemisz, Nastię Lidowską, Jewdokię Parchomenko, Marię Szewczenko, Antoninę Hołub (prawnuczka Ostapa Weresaja). Właśnie one były jednymi z pierwszych kobiet, które przyczyniły się do zaistnienia bandury w szerokiej przestrzeni koncertowej, wnosząc znaczący wkład w rozwój sztuki kobzarskiej i rozpoczynając nową tradycję – żeńskiego wykonawstwa bandurowego¹⁵.

Ważną rolę w popularyzacji bandury jako instrumentu koncertowego odegrał wybitny muzyk, teoretyk i pedagog Hnat Chotkewicz (1877–1938), który stał się twórcą szkoły gry na bandurze (w wersji pisemnej) i pionierem profesjonalnego, koncertowego wykonawstwa bandurowego. Znaczącym wydarzeniem dla rozwoju kobzarstwa był XII Zjazd Archeologiczny, który z inicjatywy Chotkewicza odbył się w 1902 roku w Charkowie, otrzymując status międzynarodowego forum naukowego. XII Zjazd Archeologiczny oraz zorganizowany przez Chotkewicza w ramach Zjazdu koncert odniosły wielki sukces i stały się kolejnym impulsem

¹² М. Підгорбунський, *Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» [autoreferat rozprawy doktorskiej], Київ 2004, s. 12.

¹³ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 99.

¹⁴ В. Смець, *Кобза та кобзарі*, бібліограф. додат. З. Кузеля, Київ 1993, s. 32.

¹⁵ О. Бобечко, *Перші жінки-бандуристки України*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. Чайковського”. Серія „Мистецтвознавство” 2006, nr 1(16), s. 8.

do zaangażowania w sztukę kobzarską wielu nowych wykonawców, nie tylko niewidomych, ale i widzących, nie tylko mężczyzn, ale i kobiet.

Organizowane po zjeździe w Połtawie koncerty wykonawców ludowych „na tyle zafascynowały mieszkańców miasta, że urząd ziemski połtawskiej guberni podtrzymał propozycję XII Zjazdu Archeologicznego, aby utworzyć «szkołę dla niewidomych muzyków»” i na 39. posiedzeniu zebrania ziemskiego przedstawił projekt uchwały „o utworzeniu w guberni jednej szkoły dla niewidomych 14–15-letnich młodzieńców [...] oprócz przedmiotów ogólnokształcących, gry i śpiewu repertuaru tradycyjnego, niewidomym muzykom miano zaszcześcić dowolne rzemiosło”¹⁶.

Ten przypadek daje nam możliwość stwierdzenia, że na początku XX wieku szkoła nadal funkcjonowała wyłącznie dla chłopców.

Następnym krokiem w kierunku pozyskania w szeregi sztuki gry na bandurze wielu nowych zwolenników (niezależnie od płci) było otwarcie w 1904 roku Szkoły Dramatyczno-Muzycznej M. Łysenki w Kijowie, w której swoją działalność pedagogiczną rozpoczął w 1908 roku I. Kuczuhura-Kuczerenko i kierował klasą gry na bandurze. Niestety nowo powstały kierunek nie funkcjonował zbyt długo (zaledwie 2 lata), ale stał się pierwszą próbą zainicjowania profesjonalnej edukacji gry na bandurze. Należy jednak podkreślić, że wśród studentów tego kierunku nie było dziewcząt.

Zorganizowanie na początku ubiegłego stulecia przez Hnata Chotkewicza, Wasyla Jemcia, Mykołę Złobincewa (Domontowicza), Wiktora Owczynnykova teoretyczno-praktycznych kursów gry na bandurze, ich aprobata przez elitę artystyczną i ich publiczna dostępność, a także stopniowe ulepszanie instrumentu na tle masowego zainteresowania ówczesnym ukraińskim śpiewem ludowym stały się jeszcze jedną okazją dla wszystkich – w tym także kobiet – którzy chcieli zbliżyć się do bandury i opanować grę na niej.

Jednak punktem zwrotnym w sprawie wykonawstwa i profesjonalizacji edukacji gry na bandurze było utworzenie w 1926 roku w Charkowskim Muzyczno-Dramatycznym Instytucie klasy bandury, na czele której stanął Hnat Chotkewicz, który opracował kompleksowy system nauczania gry na bandurze obejmujący szczegółową wiedzę z zakresu aspektów: historyczno-teoretycznego, technicznego, repertuarowego, artystycznego i artystyczno-psychologicznego. Do formowania wykonawcy i pedagoga sztuki bandurowej podchodził jak artysta [...], który dążył do stworzenia profesjonalnych i narodowych kadr inteligencji muzycznej¹⁷.

Rozpoczęty proces profesjonalizacji kobzarstwa pomógł rozwojowi i popularyzacji tego gatunku sztuki, przyczynił się do wykształcenia nowego pokolenia

¹⁶ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 96.

¹⁷ Н. Супрун, *Гнат Хоткевич – громадянин, митець, музикант*, „Родовід” 1995, nr 11, s. 85–86.

specjalistów z dziedziny kultury wyróżniających się wysokim poziomem wiedzy. Znaczące był to, że nabór słuchaczy i studentów nie zależał od ich płci. Swego rodzaju daniną złożoną tradycjom był fakt, że pierwszymi uczniami bandurzysty na uczelni byli jednak ciągle mężczyźni: Leonid Hajdamaka, Jakiw Hajewski, Ołeks Heraszczenko i Ilja Ołeszko. Po jakimś czasie wśród wychowanków słynnego mistrza pojawiła się pierwsza kobieta-bandurzystka – Ołesia Fedotijiwna Łewadna (1905–1988).

Bandurzystka urodziła się w mieście Reszetyliwka na Połtawczyźnie w szanowanej i zamożnej jak na tamte czasy rodzinie. Utalentowana dziewczyna od najmłodszych lat była zakochana w pieśni. Niedługo potem Ołesia powiedziała: „nawet nie mogę sobie wyobrazić, że ktoś może nie umieć śpiewać. Ja śpiewałam o tym, czym żyłam i czym oddychałam”¹⁸. Pierwszym nauczycielem Ołesi był Wasyl Jakowycz Osadko (1865–1930) – wykształcony i utalentowany muzyk dobrze grający na bandurze. Pewnego razu, usłyszawszy śpiew Łewadnej, a był to rok 1925, Wasyl Jakowycz zaproponował jej naukę gry na instrumencie. Ołesia Łewadna odbyła naukę u Osadki, brała aktywny udział w występach zespołów w duecie z nauczycielem i trio w składzie: Wasyl Osadko, Hrihorij Podhirny i Ołesia Łewadna. Następnie dołączyła do kapeli bandurzystek, z którą występowała podczas tras koncertowych na Kijowszczyźnie, a później zaczęła pracować z Dmytrem Andrusenką, Hrihorijem Podhirnym, Stepanem Żurmanem i Iwanem Kramarem w zespole „Kobziarze Połtawszczyzny”, koncertując w obwodach połtawskim, charkowskim i kirowohradzkim.

W 1930 roku Ołesia zamieszkała u swojej siostry w mieście Krasnohrad. Tam zaczęła uczęszczać na kursy handlowe, mimo że – jak wspominała w rozmowie z Bohdanem Żepłyńskim – „nie mam ani zdolności, ani chęci do handlu”¹⁹. Chciała śpiewać, nie mogła sobie siebie wyobrazić bez ulubionego instrumentu, bez pieśni. Przyjazd do Krasnohradu zespołu charkowskich bandurzystów dogłębnie poruszył dziewczynę. Dążenia Ołesi do zawodowego muzykowania wspierał brat, który dobrze grał na skrzypcach. Włożył wiele wysiłku, aby zorganizować koncert, na którym Łewadna po raz pierwszy wystąpiła jako solistka. Ołesia zaczerpowała swoim występem przepelnioną salę. Wręczając kwiaty, gratulowano jej, życząc nowych sukcesów. Był to pierwszy poważny sukces utalentowanej kobzarki.

Charkowscy bandurzyści, którzy koncertowali w Krasnohradzie i słyszeli grę bandurzystki, poradzili Ołesi, aby jechała do Charkowa kształcić się u prawdziwego wirtuoza Hnata Chotkewicza, który udziela lekcji gry na bandurze.

Podczas egzaminu wstępnego do Charkowskiego Muzyczno-Dramatycznego Instytutu Ołesia wykonała kilka ludowych pieśni oraz utworów instrumentalnych

¹⁸ Б. Жеплинський, *Кобзарка живе у Дрогобичі*, „Радянське слово” 1986, nr z 22 I.

¹⁹ Б. Жеплинський, *Кобзарськими стежинами*, Львів 2002, s. 105.

(*Kozaczok, Metelyciu* i wiązanek melodii ludowych) i została przyjęta do klasy Hnata Chotkewicza. Marzenie Ołesi spełniło się, zaczęła pobierać nauki u znanego mistrza, twórcy profesjonalnej szkoły sztuki kobzarskiej.

Wspominając swoją naukę u wybitnego bandurzysty, Ołesia Łewadna relacjonowała:

Mój pedagog prowadził lekcje dokładnie, ciekawie, był bardzo punktualny i skrupulatny, czego i nas uczył. Z każdą lekcją przyswajałam nowe umiejętności, udoskonalałam technikę... Pod koniec lekcji, jeżeli zostawało trochę czasu, albo i po zajęciach, Hnat Martynowicz lubił opowiadać nam o pochodzeniu bandury, jej konstrukcji i udoskonalaniu tego instrumentu, o swoich spotkaniach z kobzarami, przebywaniu w Galicji, dzielił się swoimi sekretnymi przemyśleniami²⁰.

Trudny okres dla ukraińskiego kobzarstwa zbiegł się z latami nauki Ołesi Łewadnej. W latach 30. do kręgu zainteresowań organów karnych trafia wszystko, co jest związane z kulturą narodową, a w szczególności sztuka kobzarska. W 1933 roku Plenum Ogólnoukraińskiego Komitetu Związku Pracowników Sztuki, nie ukrywając swojej wrogości do przedstawicieli kobzarstwa, otwarcie ukierunkowało swoją działalność na zniszczenie sztuki ludowej związanej z kobzą i bandurą. Instrumenty te zostały uznane za „wrogie klasowo”, a wykonawcy i ich sprzymierzeńcy stali się celem ciągłego terroru i prześladowań. Wielu muzyków, a także budowniczych bandur nie ominęły zesłania i egzekucje. Hnat Chotkewicz, Wołodymyr Kabaczok, Mykoła Opryszko, Fedir Hłuszko, Ołeksandr Kornijewski i wielu innych stali się niewinnymi ofiarami systemu totalitarnego²¹. W konsekwencji bandura zaczęła stopniowo tracić status instrumentu bohatersko-patriotycznego o narodowym charakterze.

W 1934 roku Ołesia Fedotijiwna Łewadna rozpoczęła pracę w Państwowej Filharmonii Charkowskiej, występując w składzie zespołu bandurzystów oraz jako solistka. W jej repertuarze przeważały ukraińskie kobiece pieśni ludowe. Wykonywała również utwory do słów Tarasa Szewczenki oraz klasyczne utwory kobzarskie.

Po II wojnie światowej na Ukrainie zaczyna się nowy okres sztuki bandurowej wyróżniający się pozytywnymi zmianami w jej różnych sferach. W latach 1944–1946 Ołesia Łewadna koncertowała z Ukraińskim Państwowym Teatrem Dramatycznym USSR im. T. Szewczenki, występowała w Moskwie. W 1946 roku pracowała w Filharmonii Tarnopolskiej, a od 1948 roku w Drohobyczu, w zespole pieśni i tańca „Prykarpattia” [Прикарпаття], który potem zmienił nazwę na „Werchowyna” [Верховина].

²⁰ *Ibidem*, s. 107.

²¹ В. Дутчак, *Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність: вступна стаття* [w:] „Любіть Україну”: пісні для ансамблів бандуристів в аранжуваннях В. Дутчак, Івано-Франківськ 2003, s. 5.

Tak więc w 1948 roku utalentowana kobzarka osiedliła się na Lwowszczyźnie, w Drohobyczu. Życie osobiste Ołesi Łewadnej niestety nie ułożyło się. Nie założyła rodziny, nie miała dzieci. Informacje o 40-letnim okresie życia bandurzystki na ziemi drohobyckiej są skąpe. Wiele wysiłku w to, aby imię Ołesi Łewadnej nie pokryło się kurzem zapomnienia, włożyło znane i szanowane w Drohobyczu małżeństwo Wereszczyńskich – Danuta (1950–2017) i Ołeksandr. Pani Danuta – kierownik studia literackiego „Молоді пера” („Młode pióra”), pan Ołeksandr – uczeń słynnego słobożańskiego kobzarza Hryhorija Spyci, pedagog, założyciel klasy bandury w Drohobyckim Liceum Muzycznym i kierownik „Кобзарської світлиці” („Kobzarskiej świetlicy”) w Drohobyczu. To właśnie oni odnaleźli Ołesię Łewadną i zdobyli cenne informacje na jej temat od uczennicy Hnata Chotkewicza. W czasopiśmie „Галицька Зоря” [Галицька зоря] zaczęły się pojawiać publikacje o bandurzystce²². Tak społeczeństwo powoli zaczęło dowiadywać się o jej drodze artystycznej.

W 1960 roku Olesia Łewadna przeszła na emeryturę, głęboko przeżywając swój nowy status, ponieważ nie wyobrażała sobie życia bez występów scenicznych. Swój instrument – zabytkową bandurę wykonaną przez jednego z charkowskich artystów ludowych, podarowaną przez jej brata – przechowywała jak najcenniejszą relikwię. Należy zaznaczyć, że Olesia Fedotijiwna prowadziła dosyć samotny tryb życia, odczuwając ciągły strach: „stresowała się, że będzie prześladowana za to, że była uczennicą znakomitego Hnata Chotkewicza..., że uczyła się u sławnego bandurzysty Wasyla Osadki, że była kobzarką. Pamiętała bowiem te straszne dla wszystkich kobzarzy Ukrainy, inteligencji, patriotów straty bandurzystów”²³.

Ostatnie lata spędziła, żyjąc w niedostatku, jednak zawsze z wielką radością opowiadała o swoim życiu twórczym i do końca swoich dni pozostała światłą osobą. Olesia Łewadna zmarła w 1988 roku i została pochowana w Drohobyczu.

28 maja 1999 roku na Rynku w Drohobyczu miało miejsce wydarzenie, które stało się znamienne, bowiem przyczyniło się do odrodzenia imienia sławnej bandurzystki Ołesi Łewadnej. Na ścianie budynku, w którym kiedyś mieszkała, odsłonięto i poświęcono pierwszy na świecie memorialny znak ku czci kobiety-kobzarki. Poświęcenie tablicy przerodziło się w prawdziwe święto. Zebranych powitał Bohdan Żepłyński, przewodniczący Lwowskiego Obwodowego Oddziału Związku Kobzarzy Ukrainy, który zwrócił się do zebranych w języku łebijskim oznaczającym niegdyś przynależność do sławnej grupy kobziarzy. Podczas koncertu wspomnień wystąpili współcześni artyści, grali i śpiewali kobzarze oraz bandurzyści Ziemi Lwowskiej, koleżanki Łewadnej, członkowie „Werchowyny”, młodzież, dzieci. Na placu rozbrzmiewały głosy gości ze Lwowa – Ludowej Artystki Ukrainy Ludmyły Posikiry i niewidomego kobzarza Łarosza Mołnara.

²² А. Онищак, *Олеся Левадна в нашому місті*, „Галицька зоря” 1999, nr z 28 V.

²³ *Ibidem*.

Wzruszającym momentem była premiera pieśni o kobzarce do słów młodej drohobyckiej poetki Łesi Żuk, którą przepięknie wykonała Lilija Kobilnik²⁴. Miasto Drohobycz upamiętniło sławną bandurzystkę, swoją córkę, za którą uważana jest Ołesia Łewadna, mieszkającą na tej ziemi 40 długich lat.

Przez cały okres artystycznej działalności bandurzystka dostojnie nosiła miano uczennicy wybitnego pedagoga i bandurzysty Hnata Chotkewicza, przekazując jego tradycje kobzarskie. Nieznane są jednak nazwiska uczniów Ołesi Łewadnej, co może świadczyć o tym, że nie zajmowała się ona działalnością pedagogiczną, poświęcając swoje życie pracy wyłącznie artystycznej.

Zwróćmy uwagę, że działalność bandurzystki, która przekazywała tradycje kobzarskie Hnata Chotkewicza i była jedną z pierwszych kobiet-kobzarek na Ukrainie, dała podstawy do stwierdzenia, że genealogia pedagogiczno-wykonawcza sztuki gry na bandurze, rozpoczynająca się od wykonawców-mężczyzn, już na początku XX wieku odnalazła swój dalszy rozwój i kontynuację w osobowościach kobiet. Cytując Oksanę Wawryk, „zawód kobzarski nie był przekazywany z ojca na syna, jego ciągłość zapewniała więc między nauczycielem i uczniem. Właśnie ta więź sprzyjała zachowaniu tradycji kobzarskich, śpiewu i gry na instrumencie”²⁵. Jednak w dołączonym przez autorkę artykule schemacie: Stepan Kamowij – Ostap Weresaj – Petro Kułybaba – Hnat Honczarenko – Hnat Chotkewicz – Ołesia Łewadna²⁶ można w sposób czytelny prześledzić, że przedstawiciel kobzarstwa S. Kamowij, którego kobzarski ród pojawił się na początku XIX wieku, już po stu latach miał wśród swoich następców kobietę-bandurzystkę, co *a priori* nie odpowiadało surowym kobzarskim kanonom. Zauważmy, że w schemacie tym nie uwzględniono nauczyciela Ołesi, Wasyla Osadki, który jako pierwszy nauczył ją grać na bandurze.

Proponujemy sprecyzowany i uzupełniony wariant genealogii pedagogiczno-artystycznej Ołesi Fedotijiwnej Łewadnej z uwzględnieniem wszystkich nazwisk znanych wykonawców-pedagogów, z którymi współpracowała znana bandurzystka (zob. rys. 1).

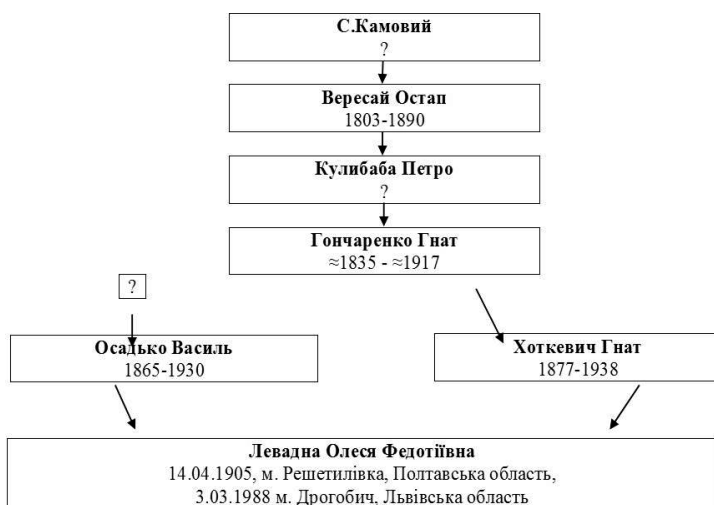
Podsumowując, można potwierdzić tezę, że stereotypy dotyczące płci znacząco wpływały na powstanie i rozwój sztuki gry na bandurze jako integralnej części kultury ukraińskiej. Jednak konsekwencją trwałego pod względem kulturowo-historycznym rozwoju kobzarstwa były pozytywne i nieodwracalne zmiany mające wpływ praktycznie na wszystkie jego aspekty. Jednym z czynników, które doprowadziły do „ukobiecenia” sztuki gry na bandurze i pojawienia się już na początku XX wieku kobiet grających na bandurze, były: postępujące osłabienie surowych kobzarskich kanonów, niszczenie utrwalonych stereotypów, a także

²⁴ Н. Микитяк, *Кобзарському роду – нема переводу*, „Галицька зоря” 1999, nr z 8 VI.

²⁵ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 35.

²⁶ *Ibidem*.

profesjonalizacja szkolnictwa bandurowego. Do czasu, kiedy kobiety znalazły swoje miejsce w kobzarstwie i utwierdziły swoją pozycję, ten gatunek sztuki rozwijał się jednokierunkowo i był zarezerwowany wyłącznie dla mężczyzn. Wraz z pojawieniem się kobiet ta część ukraińskiej kultury stała się bogatsza, szersza, pełniejsza i oczywiście bardziej otwarta. Wyraźnym przykładem tego może być twórcza działalność bandurzystek, w szczególności jednej z pierwszych uczennic Hnata Chotkewicza – Olesii Łewadnej, która pozostawiła widoczny ślad w historii rozwoju wykonawstwa bandurowego, udowadniając tym samym indywidualne możliwości twórcze i prawo kobiety do bycia bandurzystką.



Rysunek 1. Genealogia pedagogiczno-artystyczna Olesii Łewadnej²⁷

Bibliografia

- Агеєва В., *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2003.
- Бобечко О., *Перші жінки-бандуристки України*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. Чайковського”. Серія „Мистецтвознавство” 2006, nr 1(16), s. 7–11.
- Бобечко О., *Творча постать бандуристки Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в кобзарському мистецтві*, „Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал”, nr 5(112), Дрогобич 2014, s. 33–39.
- Ваврик О., *Кобзарські школи в Україні*, Тернопіль 2006.

²⁷ О. Бобечко, *Творча постать бандуристки Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в кобзарському мистецтві*, „Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал”, nr 5(112), Дрогобич 2014, s. 38.

- Грушевська К., *Українські народні думи*, т. 1, Київ 2004.
- Дутчак В., *Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність: вступна стаття* [w:] „*Любіть Україну*”: пісні для ансамблів бандуристів в аранжуваннях В. Дутчак, Івано-Франківськ 2003, s. 3–12.
- Ємець В., *Кобза та кобзарі*, бібліограф. додат. З. Кузелі, Київ 1993.
- Жеплинський Б., *Кобзарка живе у Дрогобичі*, „Радянське слово” 1986, nr z 22 I.
- Жеплинський Б., *Коротка історія кобзарства в Україні*, Львів 2000.
- Жеплинський Б., *Кобзарськими стежинами*, Львів 2002.
- Кісь О., *Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах* [w:] *Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею*, Вип. 5–6, Івано-Франківськ 2001, s. 88–97.
- Кісь О., *Етнічні гендерні стереотипи та джерела їх конструювання* [w:] *Український жіночий рух: здобутки і проблеми: zбірóg prac naukowych*, Дрогобич 2002, s. 26–43.
- Маціевський І., *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*, Алматы 2007.
- Микитяк Н., *Кобзарському роду – нема переводу*, „Галицька зоря” 1999, nr z 8 VI.
- Онишак А., *Олеся Левадна в нашому місті*, „Галицька зоря” 1999, nr z 28 V.
- Підгорбунський М., *Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» [autoreferat rozprawy doktorskiej], Київ 2004.
- Супрун Н., *Гнат Хоткевич – громадянин, митець, музикант*, „Родовід” 1995, nr 11, s. 83–95.
- Черемський К., *Шлях звичаю*, Харків 2002.

**THE ARTISTIC PERSONALITY OF A BANDURA PLAYER OLESYA LEVADNA
IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATION OF THE PERFORMING
AND PEDAGOGICAL TRADITION IN KOBZAR ART**

Abstract

The article highlights how the artistic personality of Olesya Levadna (1905–1988) was formed – one of the first female bandura players of Ukraine. Her activity is considered in the context of transformation of the pedagogical tradition in the bandura art of the 20th century.

Keywords: Olesya Levadna, bandura art, stereotype, tradition, woman, bandura player

Elżbieta Ochwat

Uniwersytet Rzeszowski

STEFANIA ŁOBACZEWSKA – MUZYKOLOG, KRYTYK I ORGANIZATOR

„Mamy więc nareszcie katedrę Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim” – tak zaczyna się anonimowy *List ze Lwowa* opublikowany w „Przeglądzie Muzycznym”¹. Zdaniem autora tego listu absolwenci szkół muzycznych w Polsce nie są wystarczająco przygotowani do dalszego kształcenia na uniwersytecie:

Najpierw określmy jasno, co jest wymagane od słuchaczy, zapisujących się na muzykologię. A więc gruntowna znajomość harmonii i kontrapunktu, nauki form, pewnego przynajmniej pojęcia o instrumentacji i czytaniu partytur. Nikt z zapisujących się w tym roku na ten nowy dział, nie miał wyobrażenia, czego właściwie będzie od niego żądał profesor muzykologii; dlatego też tegoroczni słuchacze i słuchaczki d-ra Chybińskiego musieli pod jego gorliwym kierunkiem, z dużym nakładem własnej pracy uzupełnić swe braki. [...] Miejmy jednak nadzieję, że tak intensywne, można powiedzieć pełne poświęcenia prace dra Chybińskiego wyda wkrótce pomyślne rezultaty i że młodzież, pod jego kierunkiem wykształcona, nauczywszy się ściślej, metodycznej pracy, opromienionej prawdziwym ukochaniem muzyki, rozpocznie samoistną działalność i, za przykładem swego profesora, będzie się starała wnieść polską kulturę muzyczną na taką wyżynę, na jakiej stoi już zagranicą”².

Na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego w 1912 roku założony został przez polskiego muzykologa Adolfa Chybińskiego Zakład Muzykologii. Chybiński podjął trud organizacji muzykologii polskiej oraz wykształcenia metodologicznych podstaw tej nauki. Działał na różnych płaszczynach: prowadził prace badawcze, organizował studia muzykologiczne, rozwijał działalność dydaktyczną i wydawniczą. Uważał, że muzyka polska stanowi bardzo obszerny materiał, i dążył do jej opracowania. Jego zdaniem podstawę rozwoju muzykologii w Polsce stanowić miało wykształcenie kadr pracowników naukowych:

Już jednak to, co dotychczas mamy, przedstawia się jako olbrzymi materiał historyczny i etnograficzny, wymagający pracy „wielu rąk”, których jeszcze tak wiele nie ma, a raczej – z których nie

¹ X.Y., *List ze Lwowa. Kilka uwag o stosunkach muzycznych*, „Przegląd Muzyczny” 1913, R. 6, nr 18, s. 11.

² *Ibidem*, s. 13–14.

wszystkie uznają muzykę polską za teren systematycznej pracy i nie wszystkie mogą bez ważnych powodów zajmować się tylko badaniem tego wszystkiego, co mieści się właśnie w pojęciu *muzyka polska*³.

Do grona wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej należy Stefania Łobaczewska. Urodziła się we Lwowie 31 lipca 1888 roku. Jej rodzicami byli Gérard de Festenburg – lekarz pochodzenia belgijskiego i Helena z Sawickich. Swoje umiejętności pianistyczne doskonaliła pod kierunkiem Viléma Kurza w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie do 1914 roku. W latach 1912–1914 studiowała muzykologię jako wolny słuchacz u Adolfa Chybińskiego na Uniwersytecie Lwowskim. Pierwszymi badaniami naukowymi w nowo powstałym Zakładzie Muzykologii były prace Bronisławy Wójcik-Keupulian o polskich tańcach Johanna Fischera, niemieckiego kompozytora z drugiej połowy XVII i początku XVIII wieku oraz Stefanii Łobaczewskiej o *Cathermerion* Wolfganga Greffingera, kompozytora niemieckiego z początku XVI wieku (ten cenny zabytek, znany dotychczas tylko z tytułu, odnalazł Adolf Chybiński w Bibliotece Ossolińskich). Prace te zostały wydrukowane w redagowanym przez Henryka Opieńskiego „Kwartalniku Muzycznym”⁴ i były to pierwsze prace studentów muzykologii lwowskiej opublikowane w fachowym czasopiśmie.

Stefania Łobaczewska swoje studia muzykologiczne kontynuowała w latach 1914–1918 w Wiedniu u Guido Adlera, a następnie w latach 1925–1929 ponownie u Adolfa Chybińskiego we Lwowie. W 1929 roku uzyskała tytuł doktora na podstawie pracy pt. *O harmonice Klaudiusza Achillesa Debussy’ego w pierwszym okresie jego twórczości*⁵. Adolf Chybiński i Władysław Podlacha wystawili taką samą ocenę: „samodzielna i bardzo wartościowa”⁶. Wszystkie egzaminy (przedmiot drugi – historia sztuki) Stefania Łobaczewska zdała celująco. Seweryn Barbag, autor recenzji tej pracy, na łamach czasopisma „Muzyka” tak napisał:

Przedmiotem wykwińskiej pracy p. Łobaczewskiej są harmoniczne właściwości dzieł Debussy’ego. [...] Rozważna i bardzo krytyczna analiza porównawcza autorki stwarza syntezę najważniejszych oryginalnych splotów i związków harmoniczných Debussy’ego. [...] Praca p. Łobaczewskiej odznacza się precyzją naukową, artystyczną intuicją i rzeczywistą znajomością techniki kompozytorskiej XIX i XX wieku⁷.

³ A. Chybiński, *O zadaniach historycznej muzykologii w Polsce*, „Muzyka” 1930, R. 7, nr 10, s. 588.

⁴ B. Wójcik, *Tańce polskie Jana Fischera z 1702 roku*, „Kwartalnik Muzyczny” 1914, z. 2, s. 8–90; S. Łobaczewska, *Przyczynki do dziejów humanizmu w muzyce*, „Kwartalnik Muzyczny” 1913, z. 1, s. 3–23.

⁵ S. Łobaczewska, *O harmonice Klaudiusza Achillesa Debussy’ego w pierwszym okresie jego twórczości*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 32–61.

⁶ Archiwum Państwowe Okręgu Lwowskiego, *Prace doktorskie. Łobaczewska Stefania*, fond 26, opis 4, sprawa 377, s. 699.

⁷ *Nowe wydawnictwa*, „Muzyka” 1931, R. 8, nr 3, s. 164.

Następnie podjęła pracę wykładowcy w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie.

Po II wojnie światowej wielu wychowanków Adolfa Chybińskiego, podobnie jak sam profesor, wskutek zaistniałych warunków politycznych opuściło Lwów. Stefania Łobaczewska po wojennej tułaczce zamieszkała na stałe w Krakowie w 1944 roku. Z wielkim zapałem zabrała się do pracy nie tylko naukowej, ale także organizatorskiej. Przyjęła na siebie wiele obowiązków, gdyż zależało jej na sprawnym funkcjonowaniu szkolnictwa muzycznego. Wspólnie z rektorem Zbigniewem Drzewieckim organizowała Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Krakowie, gdzie rozpoczęła swoją pracę pedagogiczną. Cieszyła się dużym uznaniem nie tylko wśród studentów, ale także wśród współpracowników, o czym świadczą powierzane jej liczne funkcje. Była dziekanem Wydziału Kompozycji, Teorii i Dyrygentury (1946–1949) i kierownikiem Katedry Teorii Muzyki (1957–1962). Pełniła funkcję rektora (1952–1955), a następnie w latach 1955–1957 prorektora tej uczelni. Habilitację otrzymała w 1949 roku na Uniwersytecie Poznańskim. Dwa lata później podjęła pracę w Katedrze Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1954 roku po śmierci Zdzisława Jachimeckiego przejęła kierowanie Katedrą Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie uzyskała tytuł profesora nadzwyczajnego (1954) oraz zwyczajnego (1959). Funkcję tę pełniła do końca życia. Ponadto w latach 1958–1959 była prodziekanem Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Działała również w różnych instytucjach i towarzystwach naukowych m.in. Société Internationale pour la Musique Contemporaine (SIMC), Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Komisji Muzykologicznej PAU i Sekcji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich. Za swoje zasługi została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. W 1953 roku otrzymała Nagrodę Państwową III stopnia, a w 1955 roku – Nagrodę Miasta Krakowa. Zmarła w Krakowie 16 stycznia 1963 roku.

Stefania Łobaczewska zajęła się w swojej pracy naukowej opracowaniem muzyki polskiej, a zwłaszcza twórczością Karola Szymanowskiego. W 1950 roku opublikowana została jej pierwsza monografia o tym kompozytorze pt. *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882–1937)*. We wstępnym rozdziale zatytułowanym *O zadaniach i metodzie monografii muzycznej* sformułowane zostały przez Łobaczewską założenia metodyczne: polska kultura muzyczna powinna być badana w kontekście muzyki europejskiej, a dzieła muzyczne i osobowość kompozytora rozpatrywać należy na tle epoki i środowiska społeczno-kulturowego, w którym się formowały. W monografii tej zawarta została także szczegółowa analiza utworów muzycznych pod kątem harmoniki i architektоники. O pozycji tej pracy w literaturze muzykologicznej tamtych czasów świadczy recenzja Zofii Lissy.

Książka ta – w opinii Z. Lissy – stanowi w zakresie badań nad twórczością współczesnych kompozytorów jedyną tego rodzaju pozycję w światowej literaturze muzykologicznej. [...] w opar-

ciu o długotrwałe i niesłychanie szczegółowe badania autorka przedstawia życie kompozytora, jego sylwetkę, jego indywidualność jako człowieka i kompozytora na tle okresu dziejowego, w którym żył, szczegółowo charakteryzując ten okres od strony prądów kulturalnych, w szczególności kierunków i prądów muzycznych, starając się zarazem wyjaśnić je całokształtem polskich tradycji muzycznych. [...] w ten sposób monografia o Szymanowskim w ujęciu Łobaczewskiej stała się odbiciem fragmentu historii muzyki polskiej okresu „pochopinowskiego”, widzianej jednak z perspektywy twórczości Szymanowskiego, która stała się ważnym, a w pierwszej połowie XX wieku badające najważniejszym jej składnikiem. [...] książka Łobaczewskiej nie będąc „ostatnim” jest jednak niewątpliwie pierwszym tak poważnym i tak głęboko przemyślanym „słowem” o Karolu Szymanowskim. Jest to w tej chwili jedyna tak obszerna, tak wyczerpująca, tak źródłowa, tak wszechstronna i tak poważnie pomyślana monografia o Szymanowskim⁸.

Opinia ta aktualna jest również i dzisiaj, gdyż monografia Stefanii Łobaczewskiej nadal stanowi podstawę w badaniach twórczości i życia tego polskiego kompozytora. Oprócz tej monumentalnej pracy spod jej pióra wyszło szereg mniejszych rozpraw: *Geneza stylu K. Szymanowskiego*, *Twórczość pieśniarska K. Szymanowskiego*, *O „Słopiewniach” K. Szymanowskiego*, *Karol Szymanowski a polska muzyka współczesna*, *Karol Szymanowski a polska muzyka ludowa*, *Sonaty fortepianowe Szymanowskiego a sonaty Skriabina*⁹.

Wielu polskich muzykologów zajmowało się twórczością Fryderyka Chopina. Również Stefania Łobaczewska podjęła ten temat w swoich publikacjach, koncentrując się na stylu narodowym w twórczości tego kompozytora. Z jej inicjatywy powstała seria *Dokumentacja warszawskiego okresu życia i twórczości Fryderyka Chopina*, która w założeniu autorki miała ukazywać stan polskiej kultury muzycznej w latach 1800–1830. Twórczość tego kompozytora Łobaczewska przedstawiła w ujęciu syntetycznym w drugim tomie *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*¹⁰.

W dorobku naukowym Stefanii Łobaczewskiej oprócz prac historycznych znajdują się też rozprawy dotyczące estetyki muzycznej. Problematyka ta podjęta została m.in. w pracy pt. *Ogólny zarys estetyki muzycznej* opublikowanej w 1938 roku. Łobaczewska zaprezentowała w niej estetykę heteronomiczną, według której muzyka stanowi formę bezpośredniego wypowiedzania się, wyrażania najbardziej subiektywnych przeżyć twórcy, zwłaszcza jego emocji. W pracy tej autorka połączyła problematykę estetyki muzycznej z psychologią twórczości i odtwór-

⁸ S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882–1937)*. Rec.: Z. Lissa, „Studia Muzykologiczne” 1953, t. 1, s. 358–360.

⁹ S. Łobaczewska, *Geneza stylu K. Szymanowskiego*, „Muzyka” 1934, nr 1; *Twórczość pieśniarska K. Szymanowskiego*, „Muzyka Współczesna” 1937, nr 4/5; *O „Słopiewniach” K. Szymanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 4; *Karol Szymanowski a polska muzyka współczesna*, „Muzyka” 1952, nr 3/4; *Karol Szymanowski a polska muzyka ludowa*, „Studia Muzykologiczne” 1953, t. 2; *Sonaty fortepianowe Szymanowskiego a sonaty Skriabina* [w:] K. Szymanowski, t. 3, red. Z. Lissa, Warszawa 1964.

¹⁰ A. Nowak-Romanowicz i in., *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, Kraków 1966.

czości muzyki oraz wprowadziła pojęcie „treści emocjonalnej”, zwracając szczególną uwagę na związek tej treści z formą.

Ważną pozycją dla historii polskiego piśmiennictwa muzykologicznego są *Style muzyczne* Stefanii Łobaczewskiej. Analiza jej twórczości pokazuje, że często sięgała po zagadnienia związane z tą problematyką. Naukę o stylach muzycznych uważała ona za część estetyki muzycznej. Styl muzyczny i formy muzyczne jako jego wyznaczniki były dla niej podstawą rozpatrywania dziejów muzyki pomimo tego, że nie utożsamiała historii muzyki z historią stylów. Pracy tej autorka niestety nie zdążyła ukończyć. W zamierzeniu *Style muzyczne* miały być trzypięciotomowym dziełem. W 1960 roku opublikowane zostały jedynie dwie części tomu pierwszego, w którym Stefania Łobaczewska przedstawiła style: klasyczny (część pierwsza) oraz barokowy, renesansowy i gotyk (część druga). W drugim tomie miała się znaleźć charakterystyka stylu od epoki romantyzmu po modernizm. Tom trzeci natomiast miał być poświęcony zagadnieniom ogólnym, takim jak styl historyczny, narodowy, indywidualny, gatunki muzyczne, kategorie psychologiczno-estetyczne i wartościujące oraz stylizacja. Według Łobaczewskiej pojęcie stylu muzycznego obejmuje takie czynniki, jak społeczna funkcja dzieła muzycznego, treść i forma we wzajemnej relacji oraz środki warsztatowe, za pośrednictwem których realizuje się forma i treść utworu muzycznego¹¹. A zatem przedstawiając ewolucję stylu, bierze autorka pod uwagę budowę formalną, treść emocjonalną oraz uwarunkowania społeczne, w jakich dzieło powstawało. W swojej pracy dokonała również klasyfikacji gatunków muzycznych, przyjmując za podstawę trzy kryteria. Według Stefanii Łobaczewskiej gatunki muzyczne podzielić można ze względu na społeczną funkcję muzyki, zastosowanie dźwięku jako samowystarczającego środka wyrazu lub w syntezie z innymi rodzajami sztuki, a także cechy materiałowe (według środków wykonawczych), fakturalne (monofonia, homofonia, polifonia) oraz strukturalne (tonalność)¹². Style muzyczne są przykładem analityczno-syntetycznego myślenia autorki i charakterystyczne dla jej twórczości predylekcji do łączenia historii muzyki z estetyką muzyczną, psychologią oraz socjologią. Praca ta, także w tej niedokończonyj postaci, stanowi ważną pozycję w literaturze muzykologicznej i ukazuje sposób myślenia drugiego pokolenia muzykologów polskich.

Stefania Łobaczewska działała też jako krytyk muzyczny. Współpracowała z „Kurierem Poznańskim”, a w latach 1928–1934 była recenzentem w „Gazecie Lwowskiej”. Jej pierwsze artykuły pojawiły się jeszcze w latach 1911–1913 na łamach „Przeglądu Muzycznego” i „Biblioteki Warszawskiej”¹³. Tematyka tych artykułów, dotycząca estetyki, psychologii muzyki i współczesnej kultury

¹¹ S. Łobaczewska, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, Kraków 1960, s. 7.

¹² *Ibidem*, s. 17–27.

¹³ Były to artykuły: *Kilka słów o kulturze muzycznej XX wieku*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 5; *W kwestii pochodzenia muzyki*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 11 i 12; *Schopenhauer*

muzycznej, stanowi zwiastun problematyki, którą zajmowała się Łobaczewska w późniejszej twórczości. Już w pierwszym artykule autorka głosi, że

mimo wielkiego postępu wszelkich umiejętności muzycznych w naszym stuleciu, zarówno praktycznych jak i teoretycznych, licznych i ważnych odkryć w dziedzinie historii muzyki, akustyki, harmonii muzyki i estetyki, sztuka muzyczna nie jest jeszcze w naszym współczesnym życiu tym, czym być powinna [...] nie jesteśmy zdolni do takiej wielkiej, bezinteresownej miłości dla sztuki – niezdolni zespolić ją tak ściśle z życiem, by się stała niezbędnym jego warunkiem, drugą naszą istotą¹⁴.

W dalszej części artykułu Stefania Łobaczewska omawia problem publiczności, która przychodzi na koncerty sławnych muzyków jedynie po to, by podziwiać technikę gry wirtuoza. Tylko niewielka jej część zna wartość dzieł kompozytorów. Rozwiązaniem według autorki jest powszechna edukacja w dziedzinie muzyki, którą należy objąć wszystkich już od najmłodszych lat:

ukochać sztukę, znaczy poznać ją przede wszystkim, zbliżyć się do niej, od najmłodszych lat wsłuchiwać się w jej misteria, uczynić ją nie czymś oderwanym od życia, jakimś rodzajem zbytku czy zabawy w formie szlachetniejszej, za którą ją zawsze jeszcze zwykliśmy uważać, ale przeciwnie najściślej ją z życiem zespolić¹⁵.

Stefania Łobaczewska jako krytyk opublikowała dużo artykułów na różne tematy. Najbardziej interesowała się muzyką współczesną i to jej poświęciła najwięcej publikacji. Na bieżąco informowała czytelników o nowych dziełach i zdawała relacje z sal koncertowych. Propagowała muzykę polską i uważała, że jej rozpowszechnianie powinno stać się obowiązkiem nie tylko krytyków, muzyków, organizatorów koncertów, ale także słuchaczy. Zafascynowana twórczością Karola Szymanowskiego, nie zapominała o młodych, nieznanach jeszcze kompozytorach lwowskich:

Obowiązkiem przyzwoitości społecznej jest zainteresowanie się tym, co powstaje pośród nas, co ludzie, niejednokrotnie nam najbliżsi, produkują jako dobro kultury współczesnej. Kto wie zresztą, może są wśród nich wielkie talenty, czymże obowiązkiem, jak nie naszym właśnie, jest wydobyć je na światło dzienne? I czy mogą one zresztą znaleźć drogę w szerszy świat, nie będąc naprzd poznane wśród najbliższego otoczenia? A zresztą i te mniejsze talenty, pojawiające się obok wielkich gwiazd twórczych, czy nie mają one coś do powiedzenia, co niejednokrotnie posiada wielką wagę dla ludzi swej epoki, a co przemilczane we właściwym czasie traci wszelki sens?¹⁶

Uczniowie Adolfa Chybińskiego, jak i on sam, prowadzili działalność nie tylko naukową, dydaktyczną, ale również krytycznomuzyczną. W kręgu ich

o muzyce, „Przegląd Muzyczny” 1912, nr 4; *Problemat twórczości w estetyce muzycznej*, „Biblioteka Warszawska” 1911, t. IV.

¹⁴ S. Gérard Festenberg, *Kilka słów o kulturze muzycznej XX wieku*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 5, s. 8.

¹⁵ *Ibidem*, s. 9.

¹⁶ S. Łobaczewska, *Przed wieczorem kompozytorów lwowskich*, „Gazeta Lwowska” 1934, nr 360.

zainteresowań były nowe dzieła, programy i idee oraz zmieniająca się kultura muzyczna. Szereg artykułów poświęcili także sprawie krytyki muzycznej i poziomowi wykształcenia osób, które się nią zajmują. „Bez przygotowania muzycznego – pisał Adolf Chybiński – nie może być mowy o należyтым wykonywaniu krytyki muzycznej, w szczególności zaś tej, która dotyczy muzycznej twórczości”¹⁷. Również Stefania Łobaczewska zajmowała się problematyką krytyki muzycznej. W artykule pt. *Krytyka wobec współczesnej twórczości muzycznej* omawiała cele i zadania krytyki muzycznej w odniesieniu do muzyki współczesnej. Z kolei artykuł *Muzykologia a krytyka muzyczna* poświęciła nieporozumieniom, jakie zachodzą pomiędzy krytyką i krytykiem a kompozytorem i społeczeństwem, głównie w odniesieniu do muzyki współczesnej. Postulowała podział na krytykę fachową i krytykę w pismach codziennych, przy czym w obu przypadkach krytyk powinien być w pełni wykwalifikowany pod względem muzycznym i zawodowym, aby móc wypełnić zadania, jakie stawia muzyka współczesna. Autorka wypowiedziała się w tym artykule także na temat kwalifikacji krytyków.

Nasza generacja – w Polsce przynajmniej – jest bowiem pierwszą, która reprezentuje w sferach krytyki zawodowo wykształconych i przygotowanych teoretyków i muzykologów. A jeżeli w praktyce – pisała Stefania Łobaczewska – ten zawodowo przygotowany i wykształcony muzykolog nie zajął jeszcze na łamach krytyki tego miejsca, jakie mu się należy, to wina leży tu zarówno po stronie naszego społeczeństwa, jak i ich samych¹⁸.

Stefania Łobaczewska była cenionym pedagogiem i organizatorem. Za jej kadencji na stanowisku rektora w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie nastąpił rozwój sekcji operowej. Przygotowano i wystawiono fragmenty takich dzieł, jak *Straszny dwór*, *Rigoletto*, *Faust*, *Halka*, oraz *Traviattę* i *Eugeniusza Oniegina* w całości. W 1952 roku zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki wprowadzona została aspirantura, czyli 3-letnie studium połączone z państwowym stypendium, które miało wspomagać zdolnych studentów w ich rozwoju artystycznym. Na krakowskiej uczelni działało także studenckie Koło Naukowe, które było organizatorem zjazdu studenckich kół naukowych połączonego z sesją dotyczącą problemu upowszechniania muzyki. Stefania Łobaczewska w swoim dorobku ma również prace o charakterze podręcznikowym. Jej *Tablice do historii muzyki z objaśnieniami* (1949) i *Zarys historii form muzycznych. Próba ujęcia socjologicznego* (1950) przez długi czas stanowiły podstawę kształcenia muzycznego. W trosce o należyty poziom nauczania wspólnie z Kazimierzem Wiłkomirskim opublikowała *Metodykę wykładu nauki o muzyce w szkołach muzycznych niższych i średnich*, natomiast we współpracy z Hieronimem Feichtem *Metodykę*

¹⁷ A. Chybiński, *O kilku problemach krytyki muzycznej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1930, nr 2, s. 1 [przedruk: S. Jarociński, *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do 1939)*, Kraków 1955, s. 486].

¹⁸ S. Łobaczewska, *Muzykologia a krytyka muzyczna*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949, nr 25, s. 221.

nauczania historii w szkołach muzycznych. Interesowała się też reformą szkolnictwa muzycznego. Postulowała wprowadzenie trzystopniowej struktury tego szkolnictwa. W artykule *O konieczności reformy*¹⁹ przedstawiła swoje stanowisko w tej sprawie. Uważała, że wiek uczniów na poszczególnych stopniach szkolnictwa muzycznego powinien być zgodny z granicami wieku, jakie obowiązują w szkolnictwie ogólnokształcącym. Niektóre szkoły podstawowe według Łobaczewskiej powinny być przekształcone w niższe szkoły muzyczne, a średnie szkoły muzyczne miałyby realizować program wykształcenia ogólnego na poziomie szkół zawodowych. Taki typ kształcenia był atrakcyjny dla uczniów, gdyż umożliwiał kształcenie nie tylko muzyków-wirtuozów, ale także muzyków orkiestrowych, pedagogów czy pracowników kultury.

Współczesna kultura muzyczna opiera się bowiem w większym stopniu na wszelkiego rodzaju zespołach symfonicznych, kameralnych, zawodowych, amatorskich i na rozmaitych innych, niż na jednostce – wirtuozie. Ten ostatni zawsze będzie dla tej kultury pożądaną osobą, pewnym luksusem, bez którego cała jej pełnia nie dałaby się pomyśleć, ale nie zastąpi nigdy szerokich rzesz instrumentalistów, śpiewaków chóralnych, kierowników chórów i orkiestr robotniczych, amatorskich itp. Pod tym względem Polska pozostawała zawsze w tyle w stosunku do innych krajów w Europie²⁰.

Właściwa selekcja uczniów, dobre przygotowanie pedagogów i programy nauczania oparte na nowych założeniach, to wszystko razem zdaniem Łobaczewskiej sprawi, że absolwentem szkoły muzycznej będzie „wszechstronnie wykształcony muzyk”.

Stefania Łobaczewska miała znaczący wpływ na rozwój muzykologii krakowskiej poprzez rozszerzenie problematyki badań i unowocześnienie metod analizy muzykologicznej. Dzięki swojej pracy naukowej, dydaktycznej, krytycznomuzycznej i organizacyjnej należy do grona czołowych muzykologów drugiego pokolenia w Polsce.

Bibliografia

Źródła

Archiwum Państwowe Okręgu Lwowskiego, Prace doktorskie. Łobaczewska Stefania, fond 26, opis 4, sprawa 377, s. 699.

Opracowania

Chybiński A., *O kilku problemach krytyki muzycznej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1930, nr 2 [przedruk: S. Jarociński, *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do 1939)*, Kraków 1955].

Chybiński A., *O zadaniach historycznej muzykologii w Polsce*, „Muzyka” 1930, R. 7, nr 10.

¹⁹ S. Łobaczewska, *O konieczności reformy*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 2.

²⁰ *Ibidem*.

- Dziębowska E., *Łobaczewska Stefania* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *klł*, Kraków 1997.
- Gérard Festenberg S., *Kilka słów o kulturze muzycznej XX wieku*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 5.
- Łobaczewska S., *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882–1937)*. Rec.: Z. Lissa, „Studia Muzykologiczne” 1953, t. 1.
- Łobaczewska S., *Muzykologia a krytyka muzyczna*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949, nr 25.
- Łobaczewska S., *O konieczności reformy*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 2.
- Łobaczewska S., *Przed wieczorem kompozytorów lwowskich*, „Gazeta Lwowska” 1934, nr 360.
- Łobaczewska S., *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, Kraków 1960.
- Markuszewski P., *Działalność Stefanii Łobaczewskiej we Lwowie*, „Musica Galiciana”, t. 9, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005.
- Nowe wydawnictwa*, „Muzyka” 1931, R. 8, nr 3.
- X.Y., *List ze Lwowa. Kilka uwag o stosunkach muzycznych*, „Przegląd Muzyczny” 1913, R. 6, nr 18, s. 11.

Źródła internetowe

- Akademia Muzyczna w Krakowie. Historia w latach 1946–1952*, <https://www.amuz.krakow.pl/historia/1946-1952/> [3.11.2017].
- Polony L., *Stefania Łobaczewska* [w:] *Poczet rektorów*, <https://www.amuz.krakow.pl/poczet-rektorow/rektorzy-akademii-muzycznej/stefania-lobaczewska-1952-1955/> [3. 11. 2017].

STEFANIA ŁOBACZEWSKA – MUSICOLOGIST, CRITIC AND ORGANIZER

Abstract

Stefania Łobaczewska was a graduate of the Lviv musicological school. After the Second World War, she settled in Cracow. Thanks to her scientific, didactic and organizing work, she was one of the leading musicologists of the second generation in Poland.

Keywords: Stefania Łobaczewska, musicology, Lviv, Krakow, musical education

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 poruszonej 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 ХХ століття*, Івано-Франківськ 2012, ss. 289.

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

⁷ *Ibidem*, s. 44.

⁸ О. Немкович, *Українське музикознавство ХХ 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, *Євсевій 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. ССХХVI: *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 Johannes Brahmsa, Claude’a Debussy’ego, Maurice’a Ravela, Ferenc 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. Налезало 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 смерти)*, „Діло” 1926, nr 188–189 (26–27 VIII), s. 2–3; С.Д. [С. Дністрянська], *Виступ Івана Савки й Дарії Бандрівської у Відні*, „Діло” 1929, nr 122 (4 VI), s. 5–6.

²² С. Людкевич, *Листи до С. Дністрянської з 17 XII 1913 oraz 5 V 1925 року*. Archiwum prywatne H. Karas.

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 („Dilo”) 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. Drahomanova 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-Лисовської 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-Лисовської..., арк. 32, 35, 36.

świadomie i stylowo wykorzystuje ludową kolędę ukraińską, która jako nietknięta i niezepsuta 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 przykłada 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 Antinie 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 п. 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-Лукиjanович, *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 Nyżankiwskiego), 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 Lysence. Jeździła również na tournée do Berlina. Posiadała piękny głos o szerokiej skali, technicznie dobrze postawiony, oraz wspaniałą dykcję. Jej umiejętności wokalne cenili kompozytorzy Nestor Nyżankiwski 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 ufną 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 trzydziestolecu 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 trzydziestolecu 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 niedoceniecie 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-mediewiści – 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. Дисерація, *Туркевич-Лисовської Український елемент у творах П.І. Чайковського „Черевички” („Кузнец Вакула”) та Н. Римського-Корсакова „Ночь перед Рождеством” і порівняння їх з оперою Миколи Лисенка „Різдов’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. Karas.
- Zakarpacie Muzeum Krajoznawcze w Užhorodzie [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. Дністрянська, Зошит з рукописним текстом лекції *Провідні ідеї в історії музики* (28 с).
- кн. 37340, арх. 17311: С. Дністрянська, 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. Дністрянська, Рукопис лекцій від 4 листопада 1934 р. 12 с. Мова укр.
- кн. 37347, арх. 1731: С. Дністрянська, Рукопис лекцій до 20-ї річниці смерті М.В. Лисенка. Мова укр. 8 ст. Належало С. Дністрянській.
- 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.

Źródła drukowane

- Дністрянська С., *Основні елементи творчості Бетовена (В 100-ліття смерті мистця тонів, „Діло” 1927, nr 67–68.*
- Дністрянська С., *Національні елементи у фортеп'яновій музиці останніх десятиліть (тези виступу)*, Український Науковий З'їзд у Празі (20–24 III 1932), Прага 1932.
- Дністрянська С., *Провідні ідеї і історії музики (тези виступу)*, Український Науковий З'їзд у Празі (3–7 X 1926), Прага 1928.
- Дністрянська С., *Пучіні (З нагоди смерті)*, „Діло” 1925, nr 15–16.
- Дністрянська 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. Дністрянська], *Виступ Івана Савки й Дарії Бандрівської у Відні*, „Діло” 1929, nr 122.
- Туркевич С., *Спомин про Нестора Нижанківського* [w:] *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах, wstęp, red. i przerwisy 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-Лукинович 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 З'їзд у Празі 3–7 жовтня 1926 р. Звідомлення Президії Організаційної Комісії З'їзду*, 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 ХХ 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. ССХХVI: *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 ХХ століття як система наукових дисциплін*, Київ, 2006.
- Черчович І., *Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини зламу ХІХ–ХХ 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

Oksana Frajt

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

MUZYCZNO-KRYTYCZNE DZIEDZICTWO LITERATKI I PUBLICYSTKI DARI WIKOŃSKIEJ W DAWNEJ GALICJI W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

Sylwetkę Darii Wikońskiej (1893–1945) – pisarki, krytyka literackiego i artystycznego – całkiem niedawno wydobyto z zapomnienia, co natychmiast przyciągnęło uwagę czytelników oraz naukowców. Jej twórczość jest stosunkowo niewielka objętościowo, ale różnorodna i niezwykle cenna. Dzieła Wikońskiej zostały uporządkowane i opublikowane dzięki Wasylowi Gaborowi, Iwanowi Nabytowiczowi i Nadii Poliszczuk. Badacze ci zebrali i opublikowali ponadto nieznane dotychczas fakty z biografii pisarki i naukowca.

Daria Wikońska oraz I. Fedorenko to pseudonimy Iwanny-Karoliny (Liny) Fedorowicz-Malickiej. Pochodziła ona z dawnego arystokratycznego rodu Fedorowiczów. Jej ojciec Władysław był posłem do parlamentu austriackiego, zamożnym właścicielem dóbr ziemskich, filantropem, kolekcjonerem dzieł sztuki, porcelany, broni. W archiwum rodzinnym przechowywano około 15 tysięcy dokumentów pochodzących z XVI wieku¹. Jeszcze przed narodzinami córki, w 1883 roku, Władysław Fedorowicz „zaprosił Iwana Frankę do skorzystania z archiwów rodzinnych Fedorowiczów i napisania biografii jego ojca. W ten sposób powstała biografia dziadka Darii Wikońskiej pt. *Życie Iwana Fedorowicza oraz jego czasy* według I. Franki”². Iwan Fedorowicz był posłem, filozofem oraz autorem książki pt. *Aforyzmy*. Wspomnienie o nim znajduje się w *Szkicach z historii filozofii na Ukrainie* autorstwa Dmytra Czyżewskiego³.

Działalność w kilku krajach Europy i nauka Wikońskiej przed ukończeniem 23 lat życia ukształtowały ją jako wyemancypowaną, starannie wykształconą – jak twierdzi W. Gabor, „studiowała w Niemczech, Francji, Anglii, Egipcie i we Wło-

¹ I. Набитович, *Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento* [w:] *За силу її перемогу: нариси*, red. Н. Поліщук, Львів 2016, s. 9.

² *Ibidem*, s. 10.

³ С. Маланюк, *Дарія Віконська* [w:] *Книга спостережень*, t. 2, Торонто 1966, s. 387.

szech⁷⁴, zaś Iwan Nabytowicz sugeruje, że „otrzymała wykształcenie artystyczne (może jej miastem uniwersyteckim był Wiedeń)⁷⁵ – i niezależną w poglądach osobowość. Po osiedleniu się w majątku rodzinnym w Galicji zawarła związek małżeński z profesorem gimnazjum Mykołajem Malickim. Pisała i publikowała własne utwory, prace naukowe, recenzje w lokalnych czasopismach. Posługiwała się siedmioma językami. Popelniła samobójstwo w Wiedniu, kiedy oficerowie NKWD przyszli, aby ją aresztować.

Posiadanie wykształcenia artystycznego i umiejętności gry na fortepianie⁶ znalazły odzwierciedlenie w jej naukowych zainteresowaniach dziedziną krytyki muzycznej, czego przykładem są trzy teksty opublikowane na łamach lwowskich czasopism w okresie międzywojennym. Są to specyficzne refleksje wszechstronnie utalentowanej przedstawicielki literacko-naukowego świata, „arystokratki ducha”. Z uwagi na to warto je przeanalizować w kontekście dyskursu krytyki muzycznej i dziennikarstwa tamtych czasów, a w szczególności twórczości kobiecej.

Wśród plejady wybitnych artystów-publicystów ówczesnej prasy galicyjskiej piszących w rubrykach „o muzyce i muzykach” obok mężczyzn (Stanisław Ludkiewicz, Wasyl Barwiński, Borys Kudryk, Nestor Nyżankiwski, Wasyl Wytwycki, Roman Sawycki i inni) pojawiły się także postacie kobiece (Melania Nyżankiwka, Marta Krawciw-Barabasza, Iwanna Szmarykowska-Pryjmowa, Stefania Turkewicz). Podobnie jak wyżej wymienieni artyści, wyróżnia je różnorodność działań – były one aktywne na polu publicystyki, przede wszystkim w popularyzacji ukraińskiej sztuki muzycznej, rozpowszechniania wysokich osiągnięć w dziedzinie kompozycji, pedagogiki muzycznej oraz wykonawstwa. Kobiety dość licznie publikowały swoje dzieła na łamach lwowskich czasopism, takich jak „Diło” [Діло], które ukazywało się w latach 1880–1939, „Nazustricz” [Назустріч] wydawany w latach 1934–1938, „Nowyj czas” [Новий час] ukazujący się w latach 1923–1939, „Nowa chata” [Нова хата] publikowana w latach 1925–1939, „Żyttia i znannia” [Життя і знання] wydawane w latach 1927–1939. Według Lidii Melnyk w głównych środowiskach narodowościowych Lwowa (polskim, ukraińskim i żydowskim), a także w całej Europie tego okresu problem krytyki i publicystyki muzycznej był ogólnie postrzegany jako „odpowiedzialność społeczna⁷⁷”. Jednak w przeciwieństwie do Polaków, którzy przywrócili swoją państwowość i w swojej prasie bardziej koncentrowali się na celach poli-

⁴ В. Габор, *Вплив творчості Дорії Віконської на західноукраїнський літературно-мистецький дискурс 20–30-х рр. ХХ ст.* [w:] *idem, Від Джойса до Чубая: есеї, розвідки та інтерв'ю*, Львів 2010, s. 56.

⁵ І. Набитович, *Дарія Віконська – лицар...*, s. 10.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Л. Мельник, *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*, Львів 2013, s. 302.

tycznych⁸, ukraińscy działacze kultury, co wynika z treści ich publikacji, traktowali te zadania przede wszystkim jako obowiązek narodowo-społeczny.

Daria Wikońska wprowadziła własny styl do różnorodnych gatunków i form lokalnego dziennikarstwa muzycznego. Jej prace dotyczące wydarzeń z życia muzycznego kraju odzwierciedlają autentyczne zainteresowanie i odpowiednie kompetencje w tej dziedzinie kultury.

Recenzja z koncertu Lubki Kołessy we Lwowie pt. *Ukraińska artystka w sali koncertowej* została opublikowana w 1927 roku na łamach ukraińskiego czasopiśma „Nowa chata”,

literacko-artystycznego magazynu ilustrowanego „dla pielęgnowania domowej kultury”, który wydawany był we Lwowie w latach 1925–1939 pod redakcją M. Gromnickiej [...] Miesięcznik zawierał oryginalne oraz tłumaczone dzieła pisarzy, krytyków literackich, działaczy kulturalnych [...] był skierowany głównie do kręgu inteligencji, przede wszystkim kobiet⁹.

Daria Wikońska w recenzji stworzyła prawdziwą odę do wybitnej pianistki. Już w pierwszym zdaniu występ młodej artystki w Domu Ludowym został określony przez autorkę jako „niebywałe święto”, co zapoczątkowało dalszy wzniosły ton jej wypowiedzi. Niezwykle uznanie i podziw dla sztuki pianistycznej Lubki Kołessy zarówno w kraju, jak i za granicą Wikońska wyjaśniała następująco: „ona nie reprezentuje stereotypowego wizerunku wykształconej «wirtuozki», która oprócz teoretycznego zrozumienia danego dzieła skupia na sobie uwagę przede wszystkim techniką wykonania, lecz jest całkowicie innym zjawiskiem, objawieniem, manifestacją rzadkiego fenomenu muzycznej wrażliwości i wysokiej kultury muzycznej”¹⁰.

Pierwszą rzeczą, która oczarowuje słuchacza w grze Kołessy, jest władza nad rytmem, co według Wikońskiej jest „praźródłem muzyki jako całości”. Ta umiejętność funkcjonuje u pianistki, „jako wieczne prawo ładu” (czyli uporządkowania) niezależnie od tempa wykonywanych utworów. Takie wewnętrznie głębokie poczucie rytmu świadczy o „żywiolowej muzykalności artystki”. Bazując na słowach autorki, było to i nadal pozostaje najważniejsze, ponieważ „technika, choćby doprowadzona do ostatnich granic fizycznych umiejętności, pozostaje jedynie mechanicznym narzędziem umożliwiającym wykazanie muzykalności danej osoby”¹¹. Świadectwem tak rzadko spotykanej muzykalności została określona także ekscytująca mimika twarzy oraz ruchy artystki podczas gry. Na te szczegóły według Wikońskiej zwracali już wcześniej uwagę inni krytycy – nie-

⁸ *Ibidem*, s. 301.

⁹ Ф. Погребенник, В. Погребенник, *Український раритет. Періодичні, продовжувані видання і неперіодичні збірники XIX–XX ст. (1846–1986)*, Дрогобич 2011, s. 173.

¹⁰ Д. Віконська, *Українська артистка в концертній салі* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Полішук, Львів 2013, s. 291.

¹¹ *Ibidem*.

miecki profesor Sonderburg i Wasyl Barwiński. Ten ostatni w swojej wypowiedzi stwierdził m.in.: „my nie tylko słuchaliśmy, ale także widzieliśmy to, czego słuchaliśmy”¹².

Charakterystyka gry pianistki oraz przywołanie autorytetów przekształciły się w nieco ogólne rozważania na temat tego, czym jest muzyka w ogóle, a kim w odniesieniu do niej jest wykonawca. Według Wikońskiej „muzyka to zjawisko metafizyczne”, które staje się dostępne tylko za pomocą użycia środków techniki (instrumentów)¹³. Jednak kolejnym „równie ważnym czynnikiem” jest artysta-wykonawca, który oprócz techniki posiada „muzykalną wrażliwość”, „od której zależy jakość przekazania utworu muzycznego”¹⁴. Tajemnicą niebywałego sukcesu Lubki Kołesy była właśnie owa „muzykalna wrażliwość” najwyższego stopnia. To skłaniało recenzentkę do zastanowienia się nad pytaniem ze sfery *gender*: czy udałoby się kiedykolwiek w takiej mierze „wtopić się” w dany utwór wykonawcy-mężczyźnie? Odpowiedź wypływa z decydującej różnicy w naturze obu płci: „precyzja kobiety bardziej wpisuje się w zadanie wykonującego artysty, ponieważ ze względu na obiektywność lepiej jest przekazać utwór w duchu twórcy, niż narzucać mu, choć i nieumyślnie, własną, często obcą dla jego ducha interpretację”¹⁵. Ta kontrowersyjna wypowiedź wywołuje ciekawy temat do badań w sferze interpretacji muzyki w perspektywie płci. Tutaj przejawia się nieustanne zainteresowanie autorki artykułu tematem feminizmu (które ujawniło się w kilku jej artykułach i rozprawach, gdzie pojawiają się stwierdzenia na temat artystycznych przymiotów kobiet i mężczyzn¹⁶).

Porównując grę pianistki z jej poprzednimi występami, Daria Wikońska zwróciła uwagę na niezwykle subtelną i delikatną stronę wrażliwości artystki w sposobie interpretowania muzyki – „tak całkowicie jej fizyczne jestestwo poddaje się duchowemu wpływowi utworu”¹⁷. Ilustracją takiego stanu było wykonanie wspaniałego *Adagio z Sonaty fortepianowej C-dur* (op. 2 nr 3) Beethovena, kiedy „w sali panowała cisza, a z rąk artysty wydobyły się z bólem, z męką, z niezwykłym zachwytem pojedyncze dźwięki, niczym siłą wypowiedziane słowa”¹⁸. Takie wykonanie nie mogło pozostawić nikogo obojętnym, dlatego publiczność (choć „pod względem kultury muzycznej nie dość wyrobiona”) czujnie reagowała oklaskami. „Po olśniewającym wykonaniu przepięknego *Preludium* W. Barwiń-

¹² *Ibidem*.

¹³ Tutaj najprawdopodobniej chodzi o muzykę instrumentalną.

¹⁴ Д. Віконська, *Українська артистка...*, s. 292.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Д. Віконська, *Жінка і мистецтво (Олена Кульчицька)* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 189.

¹⁷ Д. Віконська, *Українська артистка...*, s. 292.

¹⁸ *Ibidem*.

skiego fale burzliwego zachwytu w istocie zalewały młodą artystkę¹⁹. Pianistka jawiła się Wikońskiej niczym „obraz wiosny”, „w różowej stylowej sukni”, która idealnie pasowała do jej dziewczęcej sylwetki. „Stała skromna i radosna na scenie, obsypana okrzykami zachwytu niczym kwiatami”²⁰.

Artykuł pod tytułem *Muzyczne wydarzenie (Wrażenia z koncertu)* opublikowany w 1933 roku w gazecie „Diło” został poświęcony wydarzeniom artystycznym z okazji otwarcia pomnika nagrobkowego Iwana Franki we Lwowie w 1933 roku. Jak wiadomo, pierwsza ukraińska codzienna gazeta „Diło” przedstawiała czytelnikom m.in. szeroki zakres imprez kulturalnych i muzycznych. „Znaczna liczba materiałów muzyczno-krytycznych wśród publikacji gazety «Diło» najwyraźniej wynika z pragnienia rozważania muzyki jako części organicznej, w pewnej mierze siły napędowej i nawet konsolidacji życia narodowego”²¹. Ważna uroczystość powiązana z genialnym synem ziemi galicyjskiej otrzymała należny rozgłos w prasie. Wikońska skoncentrowała swoją uwagę na muzycznych elementach święta.

W artykule autorka podkreśliła przede wszystkim szczególną atmosferę oraz repertuar dwóch koncertów (koniec maja 1933 roku), który wypełniony był większymi utworami orkiestrowymi „współczesnych kompozytorów ukraińskich”²². W związku z powyższym Daria Wikońska odnotowała ówczesne ożywienie działalności artystycznej, przytaczając poprzednie koncerty, takie jak występy pianistów Romana Sawyckiego i Lubki Kolessy. Zdaniem autorki wartość recenzowanego wydarzenia (chodzi o drugi koncert poświęcony twórczości Iwana Franki) tkwiła w pojawieniu się nowych oryginalnych utworów (niektóre z nich powstały na zamówienie) wykonanych pod batutą ich twórców. Oczekiwano na „muzyczne wyrażenie ukraińskiej *psyche*”²³. W pierwszej kolejności została dostrzeżona wypełniona sala; kilkoma celnymi akcentami, które przypominają opis malarskich portretów, przedstawione zostały „wiodące postaci naszego narodu”, wśród nich Wasyl Barwiński – „kompozytor-liryk rangi europejskiej” – oraz „drugi wybitny kompozytor”, Stanisław Ludkiewicz ze swoją „miłą, wiecznie młodą twarzą”²⁴.

Koncert rozpoczął się uwerturą do opery *Złota obręcz* [Золотий обруч] Borysa Latoszyńskiego (na podstawie powieści *Zachar Berkut* Iwana Franki).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Н. Кобрин, *Галицька музична критика 20–30-х рр. ХХ ст. (за матеріалами українських періодичних видань)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів 2004, s. 300–301.

²² Д. Віконська, *Музична подія (Враження з концерту)* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 284.

²³ *Ibidem*, s. 285.

²⁴ *Ibidem*.

Wikońska była wówczas uprzedzona o „utworze skrajnego modernisty przynależącego do kompozytorów «lewicowych» ze Strawińskim na czele”²⁵. Taki punkt widzenia został natychmiast przez nią skrytykowany, ponieważ, po pierwsze, „śmieszne i niesłuszne jest wprowadzanie pojęć «lewicowy» i «prawicowy» kierunek do muzyki, tej najbardziej podniebnej formy sztuki”, a po drugie, uwertura jest „bardzo stonowana” i „daleka od fragmentarycznie szorstkich rytmów oraz niesamowitego huku kompozycji w stylu Strawińskiego”²⁶.

Wzorowa była reakcja pisarki na przemówienie Bohdana Łepkiego, któremu nie szczędziła licznych słów zachwyty, nazywając je „dziełem artysty-poety”. Siła przemówienia „porywała swoją wewnętrzną prawdą, wysoką kulturą myśli i słowa”²⁷. Nawet tutaj Wikońską przyciągnęło „muzyczne piękno” głosu mówcy. Styl tej pisarki jako autorki wyrafinowanej prozy można dostrzec też we fragmentach poświęconych popiersiu Iwana Franki znajdującemu się na scenie. Wydawało się jej, że w niektórych momentach jego twarz stawała się żywa, nabierała różnorodnych odcieni nastroju. Istotnie malarsko-literackie „pasaże” z elementami ikonograficznymi wzbogaciły recenzję, upiększyły ją bezpośrednim i jednocześnie wyrazem różnorodnych doznań.

Usłyszany po raz pierwszy utwór Antina Rudnickiego pt. *Prolog do „Mojżesza”* [Пролог до „Моїсея”] na tenor i orkiestrę wywołał u recenzentki chęć zapoznania się z innymi kompozycjami tego twórcy. Na podstawie *Prologu* stwierdziła ona, że autor „szczęśliwie ominął antymuzyczne, atonalne tendencje w muzyce współczesnej, a przejął jej najlepsze osiągnięcia”²⁸. Tymczasem wiadomo, że Antin Rudnicki uważał się za najbardziej nowoczesnego kompozytora terenu byłej Galicji, porównując się do Borysa Latoszyńskiego.

Utworowi Nestora Nyżankiwskiego do słów pochodzących z poematu Iwana Franki o identycznym tytule Wikońska poświęciła trzy wersy, z którymi trudno się nie zgodzić: „*Najmyt* Nyżankiwskiego na chór mieszany zawiera kilka elementów prawdziwego piękna. Kompozycja w całości zdecydowanie jest za długa i męczy monotonią”²⁹. Natomiast *Symfonia* Łewka Rewuckiego została zanadto skrócona, „co okazało się niekorzystne dla godnego uwagi i bardzo interesującego dzieła”³⁰. Recenzentka dostrzegła w nim analogie z muzyką Wagnera, Griega, Debussy’ego, „ale to były tylko sugestie, wspomnienia marzycielsko wplecione w wieniec muzycznych myśli kompozytora”³¹.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 285–286.

²⁷ *Ibidem*, s. 286.

²⁸ *Ibidem*, s. 287.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Występ wokalistki Marii Sokił, która wykonała dwie pieśni solowe Barwińskiego do słów Franki – *Nokturn* i *Sonet* z towarzyszeniem orkiestry – dostarczył przyjemności zarówno przepiękną muzyką, jak i wykonaniem. „Do muzycznej rozkoszy dołączyła kolejna – przyjemność dla oka: powściągliwa elegancja w wyglądzie zewnętrznym oraz niepowtarzalna, jakby powiedzieć, dziewczęce piękno artystki pozostawały w niezwyklej harmonii z pieśniami”³². Zauważono również, że jej głos „nie zanikał przy potężnym akompaniamencie orkiestry. Ten głos posiada nie tylko niesamowity warsztat, ale także siłę, czułość oraz głębię ekspresji lirycznej”³³. Finalnym akcentem święta był poemat symfoniczny *Kamieniari* [Каменяри] Stanisława Ludkiewicza, w którego dźwiękowych motywach Wikońska zauważyła „zgodność z ideologiczną tematyką utworu” (poezją Iwana Franki). Generalnie „tempo, olbrzymia powściągliwa siła i doskonała orkiestracja składają się na niepowszednią, ciekawą muzycznie całość, której wartość przewyższa znacznie poziom krótkotrwałych kompozycji okolicznościowych”³⁴.

Recenzja kończy się przytoczeniem fragmentów „głosów” publiczności, które autorka pogrupowała pod względem dostarczonych doznań: według niektórych było za dużo wrażeń, a według innych utwory były zbyt długie. Jednak zgodnie z twierdzeniem Darii Wikońskiej dla entuzjastów muzyki twórczość ówczesnych ukraińskich kompozytorów stała się prawdziwą rozkoszą. I sprawiedliwie dodała: „dla jednostek, które rozumieją dalekosieżną wartość muzycznej i artystycznej kultury narodu, koncerty uświetniające odsłonięcie nagrobka I. Franka pozostaną na zawsze w pamięci jako ważne wydarzenia w naszym rozwoju kulturowym”³⁵.

Artykuł *Tarnopol – Łysence* ukazał się w październiku 1937 roku w czasopiśmie „Naperedodni” [Напередодні] wydawanym we Lwowie w latach 1937–1938 pod redakcją Bohdana Krawciwa. Ten elitarny literacko-artystyczny i naukowy magazyn ilustrowany próbował oprzeć się kulturze masowej. Materiał Wikońskiej został napisany po koncercie z okazji 25. rocznicy śmierci Mykoły Łysenki, który odbył się 6 października 1937 roku dzięki staraniom lokalnych oddziałów Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki oraz Towarzystwa Śpiewaczego „Bojan”. Jak zauważyła Wikońska, koncert składał się wyłącznie z utworów kompozytora. Przy tym „wybór produkcji muzycznych, podobnie jak wykonania, poza nielicznymi wyjątkami, przyczyniły się do wysokiego poziomu tego wieczoru”³⁶. Na program złożyły się: uwertura do opery *Natalka-Poltawka*, dwie kantaty do słów Tarasa

³² *Ibidem*, s. 288.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Д. Віконська, *Тернопіль – Лисенкові* [w:] *Ars longa...: ecei*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 288–290.

Szewczenki, kompozycja na chór męski pt. *Na bój* [На нрю], utwór fortepianowy *Dumka-szumka* [Думка-шумка] i dwie pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu.

Pierwsza część kantaty *Radujsia, nywo niepołytaja* [Радуїся, ниво неполи-мая] oczarowała publiczność „cieplem i bogactwem chóru mieszanego”³⁷. Przyjemne wrażenie na recenzentce wywarły także kwartet, sopranowe solo Stebnickiej z chórem żeńskim, solo tenora i chór mieszany. Kantata *Bjut’ porohy* [Б’ють порогу] „zachwyliła publiczność szokującym temperamentem i muzyczną dynamiką. Potężny rytm utworu przekazał w imponujący sposób żywiołową siłę ukraińskiego narodu, jego męstwo, odwagę i niezwykłość”³⁸. Jeden z chórzystów (Ostap Sijak) wygłosił przemówienie, w którym opowiedział o kompozytorze i jego twórczości. Podobnie jak w poprzednio omówionym artykule, Wikońska głębiej dotknęła „literackiej” części wieczoru, zwracając uwagę na osobliwy sposób wystąpienia mówcy i jego ogromny pietyzm wobec zmarłego artysty.

Wymieniwszy każdego z solistów, recenzentka wyraziła swoje przemyślenia na temat tarnopolskiego chóru oraz ruchu chóralnego w ogóle. Zjawiskiem szczególnie pozytywnym określiła aktywne uczestnictwo w zbiorowym śpiewie przedstawicieli wszystkich warstw ukraińskich obywateli miasta. Wszakże wspólne zainteresowania kulturalne, a także wspólna praca na rzecz kultury spajają „nasze społeczeństwo w harmonijną całość”, gdyż „przede wszystkim aktywny udział ogółu świadczy o muzycznej kulturze Narodu”³⁹. Na przykładzie tarnopolskiego chóru męskiego, w którego składzie znajdowały się osoby w podeszłym wieku, Wikońska dostrzegła również potrzebę szerszego zaangażowania młodzieży w działalność chóralną.

Żywiołowe wykonanie *Dumki-szumki* przez znaną ówczesnie pianistkę Irynę Lubczak-Kryh nadzwyczaj przypadło do gustu autorce. Zarówno wykonanie, jak i sama kompozycja („żywa, różnorodna, bogata w ciekawe motywy”) stały się pianistyczną manifestacją ukraińskiej natury, co więcej – przejawem jej „jasnych stron”, takich jak „radość, energia i siła”⁴⁰. Autorka artykułu zaakcentowała społeczno-wychowawczy aspekt utworu: „ani cienia melancholii, ani nawet takiej płacziwej często liryki nie da się zauważyć w tym porywającym tańcu, który powinien wejść do repertuaru naszej koncertowej, a także domowej praktyki jako szczególnie charakterystyczny (w dobrym sensie) dla nas”⁴¹.

Zdaniem Darii Wikońskiej niektóre niezbyt udane występy wokalne nie przesłoniły ogólnie pozytywnego wrażenia z koncertu. Za szczególną zasługę inicjatorów, m.in. wyżej wspomnianego Ostapa Sijaka, dyrygentów Wasyla Bezkorowajnego i Tarasa Berezowskiego, uznała zorganizowanie orkiestry złożonej

³⁷ *Ibidem*, s. 289.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

z miejscowych sił ukraińskich. Miło było dowiedzieć się, że dyrektor gimnazjum towarzystwa „Ridna Szkoła” [Рідна школа] był zarówno członkiem chóru męskiego, jak i kierownikiem oddziału Towarzystwa Muzycznego im M. Łysenki. Na zakończenie Wikońska poleciła godną uwagi książkę pt. *Mykoła Łysenko, ojciec muzyki ukraińskiej* [Микола Лисенко, батько української музики] autorstwa Wiktora Andrijewskiego, publicysty oraz działacza społecznego (którego z uwagi na znaczenie publikacji określiła muzykologiem).

Przeanalizowane publikacje na tle osiągnięć ukraińskiej krytyki muzycznej i dziennikarstwa na terenie dawnej Galicji w okresie międzywojennym i w późniejszym okresie świadczą o tym, że:

1. Daria Wikońska jako pisarka i naukowiec w tej części dorobku znajdującego się na „pograniczu” dziennikarstwa, nauki i literatury poprzez wykorzystanie go dla celów narodowo-patriotycznych i społeczno-oświatowych została duchową dziedziczką Iwana Franki.
2. Była ona dobrze zorientowana w osiągnięciach ukraińskiej oraz zachodnio-europejskiej muzyki i krytyki muzycznej, a także regularnie uczestniczyła w różnorodnych koncertach i wydarzeniach artystycznych.
3. Wypowiedzi recenzentki przekonujące i przychylne łączą się z literackimi „dygresjami” oraz starannym „ikonograficznym” oglądem konesera sztuk pięknych na temat aparycji artystów.
4. Jej materiały pod względem gatunku można określić jako hybrydowe, charakteryzują się one „gatunkową dyfuzyjnością” (L. Melnyk)⁴², ponieważ do faktografii dodana jest analiza, a gdzieniegdzie rozważania filozoficzne na temat muzyki i interpretacji w znaczeniu formy w sztuce itd. Pierwsze dwie wypowiedzi, dążące w kierunku dziennikarstwa muzycznego, są adresowane do szerszej publiczności, dlatego wydają się być bardziej spontaniczne, powstały w wyniku pierwszego wrażenia (co widać zresztą w podtytule jednego z nich). Trzecia (która formą bliższa jest muzyczno-krytycznej recenzji), opublikowana w okolicznościowym wydaniu naukowym, wyróżnia się dokładnością i szczegółowością informacji na temat programu, wykonawców itd., ponadto drobiazgową analizą interpretacji i wprowadzeniem muzyczno-socjologicznych akcentów. Wszystkie trzy wypowiedzi zawierają aksjologiczne oraz narodowo-wychowawcze elementy, w szczególności w odniesieniu do roli sztuki chóralnej w życiu Ukraińców, potrzeby aktywnego zaangażowania młodzieży w śpiew chóralny, uznania dla artystów narodowości ukraińskiej itd. Ważnym aspektem jest przesłanie w kwestii narodotwórczej roli sztuki. Jednocześnie w przytoczonych publikacjach panuje „wyraźnie obrazowa metoda przedstawienia (interpretacji) rzeczywistości” (według L. Melnyk)⁴³;

⁴² Л. Мельник, *Музична журналістика...*, s. 64.

⁴³ *Ibidem*, s. 65.

5. Daria Wikońska zaprezentowała się również jako ekspert w dziedzinie etnopsychologii, wskazując na więź muzyki Mykoly Łysenki z pewnymi cechami narodowego charakteru (ten aspekt naturalnie wynika z jej badań z zakresu kulturologii). Tak więc w całym dorobku odzwierciedlony został szeroki zakres jej zainteresowań naukowych – jako historyka sztuki, a także badaczki problematyki *gender* i narodowo-psychologicznych kwestii. Na tym właśnie polega oryginalność i wartość jej wkładu w galicyjskie dziennikarstwo muzyczne okresu międzywojennego.

Bibliografia

Źródła

- Віконська Д., *Музична подія (Враження з концерту)* [w:] *Ars longa...: ecei*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 284–288.
- Віконська Д., *Українська артистка в концертній салі* [w:] *Ars longa...: ecei*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 291–292.
- Віконська Д., *Жінка і мистецтво (Олена Кульчицька)* [w:] *Ars longa...: ecei*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 188–191.

Оpracowania

- Габор В., *Вплив творчості Дарії Віконської на західноукраїнський літературно-мистецький дискурс 20–30-х рр. ХХ ст.* [w:] *idem, Від Джойса до Чубая: есеї, розвідки та інтерв'ю*, Львів 2010, s. 55–87.
- Кобрин Н., *Галицька музична критика 20–30-х рр. ХХ ст. (за матеріалами українських періодичних видань)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів, s. 299–319.
- Маланюк Є., *Дарія Віконська* [w:] *Книга спостережень*, т. 2, Торонто 1966, s. 387–391.
- Мельник Л., *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодні*, Львів 2013.
- Набитович І., *Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento* [w:] *За силу й перемогу: нариси*, red. Н. Поліщук, Львів 2016, s. 7–31.
- Погребенник Ф., Погребенник В., *Український раритет. Періодичні, продовжувані видання і неперіодичні збірники ХІХ–ХХ ст. (1846–1986)*, Дрогобич 2011.
- Фрайт О., *Музичний дискурс у творчості письменниці та науковця Дарії Віконської* [w:] „Українська музика”. Науковий часопис, red. І. Пилатюк, Львів [ЛНМА імені М.В. Лисенка] 2016, nr 4, s. 36–47.

THE LEGACY OF MUSICAL CRITICISM IN LITERATURE AND JOURNALISM OF DARIYA VIKONSKA DURING INTERWAR PERIOD IN THE OLD GALICIA

Abstract

Three publications related to the old Galician music life by the writer and art critic Dariya Vikonska (1893–1945), indicate that she set her own „tone” to the diversity of genres and forms of musical criticism and journalism of that time.

In a portrait review *Ukrainian Artist in the Concert Hall* („Nova khata”, 1927), she managed to reveal the phenomenon of success of the pianist Lubka Kolessa, which lied in the synthesis of upgraded technique, musicality, solid rhythmic foundation and high music culture.

Feedback to *Music Event (Impressions of the Concert)*, published in „Dilo”, was dedicated to artistic events on the occasion of Ivan Franko’s tombstone opening in Lviv in 1933. The author claimed that the concert was an important event in the national and cultural development, and informed about the appearance of new original works and characterized them.

In the publication *Ternopil to Lysenko* („Naperedodni”, 1937), which came out after the concert dedicated to the 25th anniversary of Mykola Lysenko’s death, D. Vikonska acknowledged the high performing level of the program, which was based exclusively on composer’s art pieces.

Being on the „borderline” between journalism, science and literature, and aware of the resources of music-critical work for the implementation of national-patriotic and civic-educational goals, Vikonska became the spiritual successor of I. Franko. By genres, her works can be considered as hybrid. The first two refer to musical journalism, the third one is outlined as musical critique. All of them reflected her scientific interests as an art historian and a researcher of gender and national-psychological issues. They emphasised her originality and valuable contribution.

Keywords: Dariya Vikonska, musical criticism, journalism, article, review, concert, performance, musical art

Ulana Molczko

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

**ARTYKUŁY KRYTYCZNO-MUZYCZNE
MEŁANII NYŻANKIWSKIEJ – DONIOSŁE
WYDARZENIA Z PRZESZŁOŚCI ARTYSTYCZNEJ
LWOWA W LATACH 30. XX WIEKU**

Ukształtowanie i rozwój profesjonalnej ukraińskiej szkoły kompozytorskiej w Galicji Wschodniej na początku XX stulecia przyczyniły się do wzrostu aktywności czołowych postaci ukraińskiego życia muzycznego w zakresie działalności krytyczno-muzycznej. Różnorodne aspekty ówczesnego życia kulturalno-oświatowego opisywali m.in. Stanisław Ludkiewicz, Wasyl Barwiński, Nestor Nyżankiwski, Zinowij Łyśko, Borys Kudryk, Wasyl Wytwycki, Roman Sawycki, Mychajło Wołoszyn, Iwanna Pryjmowa, Antin Rudnicki: „pisali artykuły o muzyce ukazujące proces powstawania i kształtowania się narodowej kadry zawodowej, problemy rozwoju naszej edukacji, prezentowali twórczość kompozytorską, publikowali recenzje zawierające konstruktywne uwagi dotyczące występów cenionych wykonawców”¹.

Przeglądając czasopisma lwowskie z lat 30. XX stulecia – „Diło” [Діло], „Ukraiński wisti” [Українські вісти], „Nazustricz” [Назустріч], „Nowa chata” [Нова хата], „Žinka” [Жінка], „Žyttia i znanntia” [Життя і знання], „Ridna szkoła” [Рідна школа] – można natrafić na liczne wypowiedzi Mełanii Nyżankiwskiej (1898–1973), żony koryfeusza muzyki ukraińskiej, wybitnego kompozytora, działacza społeczno-kulturalnego, pedagoga, pianisty-akompaniatora i krytyka muzycznego Nestora Nyżankiwskiego. W jej artykułach prasowych odnajdziemy barwny opis interesujących wydarzeń ówczesnego życia artystycznego na terenie dawnej Galicji. Jak zaznacza współczesna badaczka zachodnioukraińskiej prasy Wałentyna Perederij: „Świetnie napisane, oryginalne materiały M. Nyżankiwskiej [...] szybko zdobyły przychylność czytelników. M. Nyżankiwska, stając się obserwatorem wydarzeń życia kulturalnego i artystycznego miasta, zdobyła uzna-

¹ У. Молчко, *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського. Монографія*, Дрогобич 2014, s. 6.

не як **заводова дзiеннікарка** [падкрэсленне мае – прып. U.M.]². Дорабек публіцыстычны Ныжанкіўскай не быў дагэтух час прадметам вшычстранных бадаў, панаваж у акрэсіе радзеекым „настапіла швіадоме ншычценне народо-вей паміеніе історыечнай, заняедбана важне жрэдла історыечныя, ігнораваны быў дорабек культуры украінскай попередніх епох”³.

Фрагментарычныя інфармацыяе о Меланіі Ныжанкіўскай можна адналезьць у працах Юрыя Булкі⁴, Ігора Сонеуычкеего⁵, Уланы Молчкее⁶, Стефаніі Паулышын⁷, Валентыны Передырій⁸, Стефаніі Туркевіч-Лукіянауыч⁹, як рэуныж у *Енцыклопедыі українознауствана*¹⁰ ораз некрологу опублікаваным на ланах белгійскаго часопысма „Wіstі” [Вісті]¹¹.

У звязку з тым цеам ншыенскаго опрацауанаа іст зварчене увага шырей спачечнасьці наукауоу і артыстоу на дорабек публіцыстычны Меланіі Ныжанкіўскай обежмуячы еей выпауедзі крытычна-музычныя опублікаваныя у лвоускых часопысмах „Діло”, „Украінскі вшысті”, „Назустріч”, „Нова чаата”, „Жынка”, як рэуныж аналіза тематыкі публікацыі, гаунакөөго спектрум маатеріалоу прасоуых, ауорскаго шылу выпауедзі ораз жоо функцыянауана у наукоуым і спачечным обежу.

Вартосьціоуе, трэсьціоуа багае артыкулы лвоускай дзіеннікаркі, у ктэурых опысувала выдараэння культуралне XX веку, не страцілу на актуалносьці і од дауна трактуваныя са жоо свеего родзаяу особлівосьць. Публіцыстычныя праце Меланіі Ныжанкіўскай шыпэліне з крытычна-музычным дорабкем лвоускых

² В. Передырій, *Ныжанкіўска Меланія* [у:] *Украінска жоурналістыка у іменах*, Вып. 6, ред. М. Романюк, Львів 1999, с. 232.

³ В. Сивохіп, *До пытання зароджееня історычнаго музыкознауства у Галычыні* [у:] *Музычно-історычні канцепціі у мінулому і сучасносьці: Збірнік*, Львів 1997, с. 97.

⁴ Ю. Булка, *Нестор Ныжанкіўскій*, Кіів 1972, с. 39; *ідем*, *Нестор Ныжанкіўскій: Жыттыя і творчысьце*, Львів–Нью-Йорк 1997, с. 63.

⁵ І. Сонеуычкій, *Композыторска спадчына Нестора Ныжанкіўскаго* [у:] *Запыскы НТШ*, т. ССХХVI: *Праці Музыкознаучоі комісії*, Львів 1993, с. 334–353.

⁶ У. Молчко, *Дві речензіі Меланіі Ныжанкіўскаі на канцертае жыттыя Львоуа пачатку 30-х рокув XX сторуіччя* [у:] *Наукоуы збіркі Львівскаі націянальнэі музычнаі акадееміі ім. М. Лысенка. „Камерно-інструментальны аансамбль: історія, теорія, практыка”. Збірка ста-тей. Серія: Выконауаське мыстеецтво*, Вып. 24, Кн. 1, Львів 2010, с. 86–95; У. Молчко, *Музычно-крытычныя стаатті Меланіі Ныжанкіўскаі на сторінках жоурналу „Нова чаата”*, „Вшыснік Прыкарпатскаго уніуерсытету”. *Серія: Мыстеецтвознауство*, Вып. 12–13, Іуано-Франкіўськ 2008, с. 93–99.

⁷ С. Паулышын, *Перша украінска композыторка Стефанія Туркевіч-Лысоуьска-Лукіянауыч*, Львів 2004, ss. 160.

⁸ В. Передырій, *Ныжанкіўска Меланія...*, с. 231–232.

⁹ С. Туркевіч-Лукіянауыч, *Меланія Семака-Ныжанкіўска*, „Наше жыттыя” 1974, нр 2, с. 3.

¹⁰ *Ныжанкіўска Меланія* [у:] *Енцыклопедыя українознауства: Слоуныкоуа частвына*, т. 5, ред. В. Кубійоуыча, Львів 1996, с. 1759.

¹¹ *Посмертна згадака*, „Вшысті” 1973, нр з 15 ІІІ, с. 3.

twórców ukraińskiej kultury narodowej ukształtowały muzykologiczną szkołę galicyjską, która „w sprzyjających warunkach historycznych mogła stać się szkołą na skalę europejską”¹².

Mełania Semaka-Nyżankiwska urodziła się 7 marca 1898 roku we wsi Radiwci na Bukowinie w rodzinie sędziego i posła do parlamentu austriackiego Ilka Semaki (1866–1929). Jej ojciec był znanym prawnikiem ukraińskim, radcą sądowym, działaczem społeczno-politycznym na Bukowinie na przełomie XIX i XX wieku. Nyżankiwska edukację zdobywała w Wiedniu, ukończyła również Wyższą Szkołę Opieki Społecznej w Pradze. W roku 1919, szczególnym w jej życiu osobistym, poznaje swojego przyszłego męża, kompozytora Nestora Nyżankiwskiego. 25 lipca 1924 roku rodzi się im syn Ołeh, przyszły słynny śpiewak operowy Teatru Wielkiego w Genewie.

W 1929 roku rodzina Nyżankiwskich przeniosi się do Lwowa, gdzie dzięki staraniom W. Barwińskiego Nestor Nyżankiwski otrzymuje stanowisko wykładowcy w Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki, zaś Mełania Nyżankiwska współpracuje z różnymi czasopismami lwowskimi. W tym okresie życia powstają jej teksty o różnorodnym charakterze i tematyce. Są to wypowiedzi krytyczno-muzyczne i literaturoznawcze, artykuły z zakresu etnografii i pedagogiki, a także szereg opowiadań literackich.

Strasliwym ciosem dla rodziny było nadejście władzy radzieckiej w 1939 roku. Rodzina kompozytora zmuszona do emigracji na Zachód, wyjeżdża w styczniu 1940 roku do Łodzi (Polska), gdzie w obozie dla uchodźców umiera Nestor Nyżankiwski.

Po śmierci męża Mełania przeniosi się wraz z synem do Pragi, gdzie mieszka jej matka. Po zakończeniu wojny osiada w Belgii. Tu nie zaprzestaje pracy dziennikarskiej i pisze artykuły o życiu diaspory ukraińskiej do gazety „Wisti”, a także do czasopism dla kobiet – „Ameryka”, „Nasze žyttia” [Наше життя], „Žinocyj swit” [Жіночий світ]. 1 czerwca 1973 roku znana dziennikarka i pisarka umiera w Błaugies.

W lwowskim okresie działalności Mełanii Nyżankiwskiej warto podkreślić jej bliską współpracę z ówczesnymi czasopismami dla kobiet wydawanymi we Lwowie: „Nowa chata” i „Žinka”. Popularna w tym czasie gazeta „Nowa chata” stale informowała swoje czytelniczki o wydarzeniach z artystycznego życia miasta. Właśnie wydarzenia muzyczne Lwowa w latach 1932–1939 relacjonowała Mełania Nyżankiwska.

Jednym z pierwszych jej tekstów, który ukazał się na łamach tego czasopisma w 1932 roku, była recenzja z koncertu kameralnego tria sióstr Łewyckich: Hałyny Łewyckiej-Kruszelnickiej, Stefanii Łewyckiej i Marii Łewyckiej-

¹² В. Сивохіп, *До питання зародження...*, s. 98.

-Jużwiakowej. Ten znany zespół kameralny zaproponował lwowskiej publiczności program koncertowy składający się z trzech utworów: *Trio fortepianowe Es-dur* (nie podano numeru opusu) L. van Beethovena, *Trio fortepianowe g-moll* op. 110 R. Schumanna, *Trio fortepianowe a-moll* W. Barwińskiego. Koncert odbył się 7 grudnia 1931 roku w wielkiej sali Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki.

Następne dwa artykuły, zatytułowane *Koncert współczesnej muzyki ukraińskiej*¹³ oraz *Wieczór współczesnej piosenki ukraińskiej*¹⁴, poświęcone zostały wydarzeniom artystycznym, które również odbyły się w Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki. W pierwszej recenzji Melania Nyżankiwska relacjonuje, że 31 grudnia 1931 roku wykonano *Sonatę* Zinowija Łyśka, *Suitę* Mykoły Kołessy i *Preludium* Łewka Rewuckiego. Autorka z właściwym sobie darem literackim, w poetycki sposób dokonuje oceny strony artystycznej i estetycznej utworów wyżej wymienionych twórców:

Najbardziej dojrzały, poprzez zaokrągloną zwartością kompozycji, wydaje się być Łyśko. Jego utwór – to bryła ciosana z granitu, duża, ciężka, ściśle w sobie zamknięta. Rozważność Niemca, precyzja Czecha szczęśliwie przemieszane zostały z tęsknotą i rozmachem Ukraińca. Kołessa, porównywalny z Łyśką przedstawiciel współczesnej muzyki ukraińskiej, reprezentuje swoją twórczością zupełnie inny kierunek. Delikatna finezja jego muzycznej myśli współzawodniczy z głośnym, niepowstrzymanym rozmachem. Jego utwory są wyczelowane [wykończone, perfekcyjnie dopracowane – przyp. U.M.], ozdobione z modernistyczną czułością, która pochodzi z wewnętrznej głębi duszy. Charakterystyczne dla niego jest totalnie modernistyczne wykorzystanie w swoim utworze *huculki*. On, jako bardziej bezpośredni, cieszy się większym sukcesem u publiczności aniżeli Łyśko, którego faktura muzyczna jest zbyt ciężka. Kozycki i Rewucki są przedstawicielami innego, mało znanego świata i światopoglądu. Aby obiektywnie ocenić ich twórczość, warto posłuchać także innych, bardziej znaczących utworów niż te, które usłyszeliśmy na koncercie¹⁵.

Artykuł zatytułowany *Wieczór współczesnej pieśni ukraińskiej* dotyczy koncertu śpiewaczki Odarki Bandriwskiej (1902–1981) pochodzącej ze znanej rodziny Kruszelnickich. Koncert, który odbył się 7 marca 1932 roku, należał zdaniem recenzentki do najbardziej udanych występów artystki. M. Nyżankiwska ze znanostwem wymienia wokalne walory śpiewaczki, podkreślając, że jej głos jest „umiejętnie wyćwiczony, o dużej kulturze, elastyczności, przyciąga lekkością i ciepłem. Liryzm jest mu bliższy niż dramatyzm”¹⁶. Solistce akompaniowała Odarka Herasymowicz-Baranowska, która umiejętnie dopełniała śpiew artystki.

¹³ М. Нижанківська, *З концертної зали. Концерт модерної української музики*, „Нова хата” 1932, nr 2, s. 11.

¹⁴ М. Нижанківська, *З концертної зали. Вечір модерної української пісні*, „Нова хата” 1932, nr 4, s. 13.

¹⁵ М. Нижанківська, *З концертної зали. Концерт модерної...*, s. 11.

¹⁶ М. Нижанківська, *З концертної зали. Вечір...*, s. 13.

Szczególnie przychylnie przez Nyżankiowską został oceniony pierwszy koncert Nadii Biłenkiej. Dziennikarka podaje szczegółowe informacje na temat programu pianistki: *Capriccio E-dur* (BWV 993) J.S. Bacha, F. Busoniego, *Sonata fortepianowa e-moll* op. 90 L. van Beethovena, *Wariacje B-dur*, *Ballada As-dur* op. 47 F. Chopina, *Barkarola* i *Gawot* M. Łysenki oraz *Ukraińskie miniatury* [Українські мініатюри] W. Barwińskiego. Analizując wykonanie każdego utworu, autorka zauważa, że „koncertantka wydobywa delikatną, piękną barwę, operuje znakomitą techniką”¹⁷.

Wysoką ocenę Melanii Nyżankiowskiej na łamach „Nowej chaty” otrzymał występ śpiewaczki Marii Sokił. Z tej publikacji dowiadujemy się o stylistycznie zróżnicowanym repertuarze artystki. Lwowskiej publiczności przedstawiła program koncertowy składający się z czterech części. W pierwszej części wykonała pieśni: *Hej pola!* [Гей поля!] W. Barwińskiego, *Żyto* [Жито] N. Nyżankiowskiego, *Spi dytyno moja* [Спи дитино моя] S. Ludkiewicza, *Samotnja* [Самотня] A. Rudnickiego; w drugiej: *Gruzińska piśnia* [Грузинська пісня] S. Rachmaninowa, *Sołodko śpiwaje sołowejko* [Солодко співав соловеїко], *Żyty, budemo żyty* [Жити, будемо жити] R. Gliera; w trzeciej: *Wony stojały towczky* [Вони стояли мовчки], *I koły b mohła* [І коли б могла] W. Kosenki, *Koły poczuju...* [Коли почую] P. Kozycykiego, *Kołyśanka* [Колісанка] J. Mejtusa; a w czwartej: arie z oper: *Otello* G. Verdiego, *Tosca* G. Pucciniego, *Czarodziejka* P. Czajkowskiego. Autorka zauważa, że „wszystko to artystka zaśpiewała swobodnie, błyskotliwie i z nonszalancką łatwością, mocno, a zarazem lekko”¹⁸.

Recenzja Nyżankiowskiej z koncertu Olgi Jendżejowskiej (Jendzejowskiej), śpiewaczki pochodzącej z Bukowiny, który odbył się 7 listopada 1932 roku w sali Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki, utrzymana jest w dość krytycznym tonie. Pomimo negatywnych komentarzy dotyczących „niedyspozycji głosowej” śpiewaczki oraz zbyt pospolitego repertuaru recenzentka zwraca uwagę na wysokie możliwości głosowe solistki: „To świetny materiał głosowy, inteligentna, intonacyjnie czysta interpretacja, dobra dykcja”¹⁹.

W 1933 roku na łamach czasopisma „Nowa chata” ukazały się drukiem dwie kolejne recenzje M. Nyżankiowskiej zatytułowane *Koncert Lubki i Chrysti Kolessy*²⁰ i *Rawt Zachoronki*²¹. 19 maja 1933 roku na scenie Polskiego Towarzystwa Muzycznego odbył się wspólny koncert Lubki i Chrysti Kolessy. W pierwszej, solowej części koncertu pianistka wykonała *Toccatę i fugę d-moll* (BWV 565) J.S. Bacha, K. Tausiga, *Allegro de Concert A-dur* op. 46 F. Chopina, *Prelu-*

¹⁷ M. Нижанківська, *Фортепьяновий концерт Надії Біленької*, „Нова хата” 1932, nr 5, s. 8.

¹⁸ M. Нижанківська, *Концерт Марії Сокил*, „Нова хата” 1932, nr 7–8, s. 4.

¹⁹ M. Нижанківська, *Концерт О. Енджейовської*, „Нова хата” 1932, nr 12, s. 7.

²⁰ M. Нижанківська, *Концерт Любки й Христі Коlessів*, „Нова хата” 1933, nr 6, s. 5.

²¹ M. Нижанківська, *Равт Захорони*, „Нова хата” 1933, nr 12, s. 6.

dium, *Sarabandę* i *Toccatę* C. Debussy'ego, a w drugiej części siostry wspólnie zagrały *Sonatę wiolonczelową D-dur* P. Locatello i *Suitę na wiolonczelę i fortepian* W. Barwińskiego.

Autorka z dużym entuzjazmem opisuje wysoki poziom wykonawczy koncertu. W podniosłym poetyckim tonie akcentuje nadzwyczajny rozwój artystyczny L. Kolessy. W grze pianistki na pierwszym planie zauważa „dostojeństwo i siłę wyrazu, jakąś ścisłą, stylistycznie dopasowaną pedantyczną precyzję, dokładnie odpowiadającą duszy utworu. Jest to coś zupełnie nowego, co ukazuje naturalny rozwój osoby, która osiągnęła pełną dojrzałość myśli”²².

Kontynuując charakterystykę sztuki artystycznej sióstr, Nyżankiwska skupia uwagę na grze wiolonczelistki Ch. Kolessy, którą wyróżnia za tak indywidualne cechy wykonawcze, jak całkowita harmonia artystki z muzyczną myślą wykonywanego utworu i duszą instrumentu.

W wypowiedzi pt. *Koncert Marii Sokił*²³ niepochlebnie oceniającej program wykonany przez artystkę 17 listopada 1934 roku w wielkiej sali Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki Nyżankiwska zwraca szczególną uwagę na wysoki poziom wykonania pieśni ukraińskich: „Sokił potrafiła nie tylko uchwycić ducha pieśni ludowej, ona przekazała nawet jej urok, i to w tak mocny i bezpośredni sposób, że chcieliśmy, w zależności od słów piosenki, płakać lub śmiać się”²⁴. Szczególnie wyjątkowo zabrzmiały według niej pieśni łemkowskie w opracowaniu Ł. Rewuckiego i M. Kolessy.

W barwny sposób, z dużą finezją opisuje Nyżankiwska wieczór fortepianowy Hali Lewyckiej²⁵, który odbył się 2 grudnia 1934 roku w małej sali Muzycznego Towarzystwa im. M. Łysenki. W programie zaprezentowano utwory: W.A. Mozarta, F. Chopina, E. Tocha, F. Liszta i M. Kolessy.

Z kolei swą opinię na temat komedii Merijama Łużnyckiego *Akordy*, w której znana śpiewaczka Maria Swirska wystąpiła w roli Natii, Nyżankiwska przedstawiła w recenzji spektaklu wystawionego w 1934 roku²⁶. Na uwagę recenzentki zasłużyła oprawa muzyczna przedstawienia przygotowana przez W. Bołtarowicza, który skomponował subtelnie brzmiącą muzykę oddającą charakter widowiska. Autorka podkreśla ponadto czystość i dźwięczność śpiewu Swirskiej.

Wśród wypowiedzi z 1935 roku zwracają uwagę dwa kolejne teksty Nyżankiwskiej. Są to recenzje z koncertu Marty Krawciw oraz spektaklu operetkowego *Diwczyną z Masłosojuzu* [Дівчина з Маслосоюзу] Jarosława Barnyca.

²² М. Нижанківська, *Концерт Любки й Христі Колессів*, „Нова хата” 1933, nr 6, s. 5.

²³ М. Нижанківська, *Концерт Марії Сокіл*, „Нова хата” 1934, nr 1, s. 9.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ М. Нижанківська, *Концерт Галі Левицької*, „Нова хата” 1934, nr 12a, s. 10.

²⁶ М. Нижанківська, *Акорди*, „Нова хата” 1934, nr 12, s. 7.

Tekst pt. *Koncert Marty Krawciw*²⁷ został poświęcony absolwentce Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki, Marcie Krawciw (1917–2002), która wystąpiła 7 maja 1935 roku w wielkiej sali Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki. W programie recitalu młodej pianistki znalazły się utwory J.S. Bacha, J. Brahmsa, F. Liszta, N. Nyżankiwskiego.

Druga wspomniana wypowiedź Mełanii Nyżankiwskiej zamieszczona została na łamach „Nowej chaty”. Jest to recenzja wystawionej we Lwowie operetki *Diwczyna z Maslosojuzu* z muzyką J. Barnycza do libretta R. Pawlusewicza. Sukces spektaklu zapewniły według recenzentki sumienne przygotowanie reżysera B. Bencala oraz akompaniament orkiestry pod batutą kompozytora.

Współpraca dziennikarska Mełanii Nyżankiwskiej z czasopismem „Żinka” miała na celu wyeksponowanie artystycznych osiągnięć kobiet. Jedną z jej pierwszych recenzji opublikowanych na łamach tej gazety była relacja z koncertu śpiewaczki Iwanny Szmarykowskiej-Pryjmowej, który odbył się 10 maja 1935 roku. Artystka zaprezentowała lwowskiej publiczności stylistycznie zróżnicowany program. Dziennikarka notuje, że w kompozycji E. d’Astorgi „śpiewaczce udało się w pełni oddać nastrój epoki, jej spokojne dostojeństwo. Z niezwykłą subtelnością zaśpiewała *berzeretkę* [franc. *bergerette* to piosenka pasterzy – przyp. U.M.] z XVIII wieku”²⁸, a pieśń R. Schumanna przeniosła słuchaczy „w epokę romantyzmu”²⁹. Interpretując pieśń współczesnego polskiego kompozytora K. Szymanowskiego pt. *Jestem i płaczę* (z cyklu *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5 na głos z towarzyszeniem fortepianu) artystka śpiewała z „taką siłą ekspresji, taką potęgą wyrazu, dramatyzmu i bólu, że mieliśmy wrażenie prawdziwej sztuki!”.

W szczególnie emocjonalny sposób lwowska dziennikarka wyraża się o drugiej części koncertu, w której zabrzmiały utwory ukraińskich kompozytorów: S. Ludkiewicza, N. Nyżankiwskiego, S. Turkewicz-Lisowskiej, a także pieśni lemківskie w opracowaniu W. Barwińskiego, N. Nyżankiwskiego, M. Kolessy.

Biorąc pod uwagę określone w założeniu audytorium czytelnicze gazety „Żinka”, Mełania Nyżankiwska opublikowała oryginalny tekst zatytułowany *Matki wybitnych kompozytorów*, w którym wyeksponowała rolę kobiety-matki w wychowaniu przyszłych światowych geniuszy muzycznych³⁰.

Z kolei publikacja *Kobieta na wystawie retrospektywnej*³¹ jest recenzją wydarzeń artystycznych towarzyszących obchodom 30-lecia powstania ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie i 70. rocznicy urodzin Metropolity Andrzeja Szeptyckiego. Dziennikarka zanotowała:

²⁷ М. Нижанківська, *Концерт Марти Кравців*, „Нова хата” 1935, nr 10, s. 9.

²⁸ М. Нижанківська, *Концерт Іванни Шмериковської-Приймової*, „Жінка” 1935, nr 8 (15 IV), s. 7.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ М. Нижанківська, *Матері славних композиторів*, „Жінка” 1935, nr 18 (15 IX), s. 7.

³¹ М. Нижанківська, *Жінка на ретроспективній виставі*, „Жінка” 1935, nr 20 (15 X), s. 4–5.

Wykonawcami owych imprez były przeważnie kobiety. Na uroczystym koncercie śpiewała Maria Sokił, która wykonała między innymi pieśń Stefanii Turkewicz-Lisowskiej *Poblada noc!* [*Поблидла ніч!*] do słów Narcyza Łukijanowicza. Na wieczorze poetyckim w roli recytatorek wystąpiły: Olesia Krywycka, Iryna Gurguliwna i Lena Holicynska. Krywycka przeczytała między innymi fragment utworu Katrii Hrynewyczewej. Na koncercie muzyki współczesnej gra Hala Lewycka. W muzycznej części uroczystości wystąpią śpiewaczki: O. Bandriwska, O. Kołodub, A. Kruszelnicka, S. Kruszelnicka, M. Łypowecka, A. Parachoniak-Lubicz, I. Pryjmowa, M. Sokił, pianistki: L. Kołessa, H. Lewycka, O. Hordynska, wiolonczelistka Ch. Kołessa. Wykonane będą utwory jedynej w tym gronie kompozytorki Turkewicz-Lisowskiej: fragment sonaty skrzypcowej, *Symfonia E-dur, Buwaje tużu* [*Буває тужу*], pieśń-kwartet. Przedstawione zostaną dzieła następujących pisarek: K. Hrynewyczewej, O. Kobyłańskiej, K. Małyckiej (Wira Lebedowa) i Ł. Ukrainki³².

Długa lista profesjonalnych artystów świadczy o wysokim poziomie artystycznym wydarzeń oraz wzbogaca informacje o życiu i dokonaniach wybitnych artystów ukraińskich terenu dawnej Galicji w latach 30. XX wieku.

Druga część artykułu Nyżankiwskiej zawiera oryginalną charakterystykę artystycznych osiągnięć galicyjskich artystek. Przez pryzmat własnych wrażeń z koncertu M. Nyżankiwska dokonuje profesjonalnej oceny zespołów artystycznych, tworząc listę ich wybitnych przedstawicielek:

ANUM reprezentuje J. Muzyka (przewodnicząca ANUM³³), O. Kulczycka i M. Dolnycka, RUB³⁴ reprezentują: O. Pleszkan, S. Rudakewicz, I. Nyżnyk. Z „warszawskiej” grupy „Spokij” udział biorą O. Maryniakiwna i N. Tyszczenko, z grupy „krakowskiej” M. Harasowska, N. Milianiwna i O. Manastyrska. Poza grupami: Kozakewicz-Diadyniukowa, O. Stefanowicz i S. Gebusiwna³⁵.

Zasopismo „Żinka” prezentowało czytelnikom wiele tekstów Nyżankiwskiej ukazujących kobiety, które w swojej działalności artystycznej osiągnęły znaczące sukcesy i rozślały Ukrainę w świecie. Do tego typu publikacji należy jej recenzja z koncertu wybitnej ukraińskiej pianistki Lubki Kołessy, który odbył się 5 maja 1936 roku w Polskim Towarzystwie Muzycznym we Lwowie. Nyżankiwska wyraziła opinię na temat sztuki wykonawczej Lubki Kołessy w recenzji zatytułowanej *Lubka Kołessa we Lwowie*³⁶. Już w pierwszych zdaniach zauważalny jest emocjonalny styl wypowiedzi. Autorka z entuzjazmem odnotowuje, że „Lubka Kołessa – to więcej niż pianistka, to wielka kobieca indywidualność”, a utwory w jej wykonaniu „nabierają pod jej delikatnymi palcami oryginalnego i swoistego kolorytu, i nawet te, które są nam znane, w jej mistrzowskiej interpretacji uzyskują świe-

³² *Ibidem*.

³³ ANUM – skrót od Асоціація незалежних українських митців (АНУМ), tj. Stowarzyszenia Niezależnych Artystów Ukraińskich działającego we Lwowie w latach 1931–1939.

³⁴ RUB («РУБ») – artystyczno-ideologiczna grupa młodych malarzy, uczniów Ołeksza Nowakiwskiego, która powstała we Lwowie 1932 roku. Trzon grupy tworzyli impresjoniści i moderniści.

³⁵ М. Нижанківська, *Жінка на ретроспективній...*, s. 4–5.

³⁶ М. Нижанківська, *Любка Колееса у Львові*, „Жінка” 1936, nr 10 (15 V), s. 5.

zość”³⁷. Potwierdzeniem tak wysokiej oceny kunsztu pianistycznego L. Kolessy był program koncertu, na który złożyły się utwory: *Koncert d-moll* A. Vivaldiego, A. Stradellego, *Sonata Es-dur* W.A. Mozarta, *Etiudy symfoniczne* op. 13 R. Schumanna, *Mazurki* h-moll, D-dur, *Walc Es-dur* (brak numeracji opusowej dzieł) i *Nokturn* cis-moll op. 27 nr 1 F. Chopina oraz *Rapsodia węgierska* nr 12 F. Liszta.

Artykuł pt. *Zaporożec za Dunajem*³⁸ został poświęcony ważnemu wydarzeniu w lwowskim życiu teatralnym pierwszej połowy XX stulecia, a mianowicie tysięcznemu przedstawieniu pierwszej ukraińskiej opery narodowej Semena Hułaka-Artemowskiego. Inicjatorem projektu artystycznego zatytułowanego *Jubileuszowy 1000 spektakl [Ювілейна 1000-на вистава]* był kompozytor i dyrygent Antin Rudnicki. Od pierwszych akapitów artykułu czytelnicy otrzymują szczegółowe informacje dotyczące tego wydarzenia, którego organizatorami były jedne z ważniejszych ukraińskich stowarzyszeń we Lwowie: Teatr Ukraiński [Український театр] oraz Stowarzyszenie Pisarzy i Dziennikarzy [Товариство письменників та журналістів]. Dziennikarka zwraca uwagę na wysoce profesjonalny dobór obsady jubileuszowego spektaklu opery *Zaporożec za Dunajem*, w której znaleźli się ukraińscy śpiewacy i aktorzy: Maria Sokił, Iwan Romanowski, Olga Łepkowa, Mychajło Hołynski, Mychajło Masluk-Martini, Wołodmyr Bałtarowicz, Stepan Sniżok, Serhij Hanża, Olga Suszkiwna, Ołeh Olsky. Recenzja Nyżankiwskiej zawiera profesjonalną ocenę wykonawców, przekazuje ponadto istotne informacje na temat wydarzenia. Stanowi bogaty materiał źródłowy dotyczący galicyjskiego teatru muzycznego.

Teksty Nyżankiwskiej ukazujące się na łamach czasopisma „Żinka” składają się na swego rodzaju kronikę kultury ukraińskiej lat 30. XX wieku. Wśród nich znajdują się: recenzje zatytułowane *Święto 22 stycznia* oraz *Nowe talenty w zasięgu wzroku. Wieczór tańca, muzyki i śpiewu*, notatka prasowa pt. *Wieczór wokalnno-recytacyjny*, artykuł pt. *Akademia jubileuszowa na cześć Zofii Rusowej* oraz felieton *U Stefy Stadnyk*.

Publikacje Mełanii Nyżankiwskiej w gazecie „Żinka” zamyka recenzja z koncertu wybitnej ukraińskiej pianistki Darii Hordynskiej-Karanowicz (1908–1999). W programie jej monograficznego koncertu składającego się z utworów nowej ukraińskiej muzyki fortepianowej zabrzmiały: *Preludium* Ł. Rewuckiego, *Suita ukraińska* [Українська сюїта] W. Barwińskiego, *Poemat* op. 5 nr 1 W. Kosenki, *Wariacje na temat czumackiej pieśni* [Варіації на тему чумацької пісні] T. Mukyszi, *Mała suita* N. Nyżankiwskiego, *Obrazki z Huculszczyzny* [Картинки з Гуцульщини] M. Kolessy, *Pieśń wschodzącego słońca* [Пісня до схід сонця] S. Ludkiewicza. W recenzji M. Nyżankiwskiej *Koncert Darii Hordynskiej*³⁹ odnajdujemy oryginalną

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ M. Нижанківська, *Запорожець за Дунаєм*, „Жінка” 1936, nr 2 (15 I), s. 10.

³⁹ M. Нижанківська, *Концерт Дарії Гординської*, „Жінка” 1938, nr 5 (1 III), s. 10.

charakterystykę wykonawczego mistrzostwa artystki: „Pianistka Daria Karanowicz grała z głębokim uczuciem i wielkim zrozumieniem utworów wszystkich kompozytorów. Potrafiła nasycić te skomplikowane kompozycje piękną barwą dźwięku, osobliwym blaskiem i specyficznym ukraińskim kolorytem”⁴⁰.

Wypowiedzi lwowskiej publicystki na łamach dziennika społeczno-politycznego „Dіло” zawierają treści krytyczno-muzyczne. Są to recenzje spektakli operowych i teatralnych oraz występów koncertowych, m.in. uczniów Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki we Lwowie, które odbywały się w latach 30. XX wieku.

Jedną z pierwszych tego typu prac Nyżankiwskiej były opublikowane w 1932 roku recenzje ze spektakli operowych *Faust* Charles’a Gounoda i *Lakme* Léo Delibesa. Teksty dziennikarki przedstawiają ciekawe fakty z życia teatru galicyjskiego, który w latach 30. XX wieku przeżywał skomplikowany – w aspekcie wydarzeń historycznych, sytuacji społeczno-ekonomicznej i zjawisk społeczno-kulturalnych – okres. W jednym z tych tekstów Nyżankiwska podejmuje się oceny wartości artystycznej kreacji słynnej śpiewaczki ukraińskiej Marii Sokił w spektaklu operowym *Faust* Ch. Gounoda. Należy podkreślić, że opera Gounoda w okresie kryzysu należała do najbardziej popularnych dzieł wystawianych na scenie lwowskiego Teatru Wielkiego, o czym pisze Ewa Nidecka: „Dyrekcja Zaleskiego-Czapelskiego i Dołżyckiego spowodowała pewne ożywienie w ruchu operowym. Wystawiono kilka spektakli, które cieszyły się ogromnym powodzeniem. Należały do nich *Aida* (1931), *Falstaff* z mistrzowską kreacją Z. Zaleskiego (1931) oraz *Faust* pod dyrekcją Dołżyckiego (1932)”⁴¹.

W recenzji z opery *Faust* ocenie podlegała nie tylko sztuka wokalna M. Sokił, ale także innych śpiewaków – W. Tysiaka, Hłybowskiego i Użejko. W opinii Nyżankiwskiej W. Tysiak „posiada piękny, donośny głos zwłaszcza w wyższych rejestrach, chociaż ta niewielka partia nie daje możliwości poznania jego rzeczywistych umiejętności wokalnych i scenicznych”⁴², a Użejko w partii Mefistofelesa jest „wyrastającym ponad przeciętność artystą”⁴³.

W relacji prasowej z wystawienia opery *Lakme* Léo Delibesa pt. „*Lakme*” z E. Bandrowską, pod dyr. A. Rudnickiego Nyżankiwska skierowała uwagę na wykonawczynię tytułowej partii – utalentowaną polską artystkę Ewę Bandrowską-Turską, śpiewaczkę „o wielkiej kulturze wokalnej i pięknym głosie”⁴⁴. Najlepiej według autorki wykonała ona „legendę” z drugiego aktu, tj. arię Lakme

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ E. Nidecka, *Kryzys Opery Lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Musica Galiciana”, t. 7, red. L. Mazepa, Rzeszów 2003, s. 191.

⁴² M.[еланія] Н.[ижанківська], *З опери. „Фавст” з Марією Сокіл*, „Діло” 1932, nr 230 (11 XI), s. 6.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M.[еланія] Н.[ижанківська], *З опери. „Лякме” з Е. Бандровською, та під дир. А. Рудницького*, „Діло” 1932, nr 232 (14 XI), s. 6.

„z dzwoneczkami”, za którą publiczność „nagrodziła artystkę owacjami na otwartej scenie”⁴⁵.

Do tekstów Nyżankiwskiej poświęconych teatrowi i operze należy recenzja z jubileuszowego przedstawienia opery *Zaporożec za Dunajem* S. Hułaka-Artemowskiego. Początkowo ukazała się ona pod tytułem *Teatr Wielki: „Zaporożec za Dunajem” – opera w 4 częściach S. Hułaka-Artemowskiego* w rubryce „Z teatru” na łamach dziennika „Diło”⁴⁶, a następnie w nieco zmienionej wersji w czasopiśmie „Żinka”⁴⁷. Tekst Nyżankiwskiej w dzienniku „Diło” uwzględnia sąd wartościujący w odniesieniu do wykonawców głównych partii, śpiewaków: M. Sokił, I. Romanowskiego, M. Hołynskiego, O. Łepkowej, M. Masłuka, W. Bałtarowicza, S. Sniżka, S. Handzi i O. Suszka. Oceniając Marię Sokił w partii Odarki, autorka zaznacza, że śpiewaczka „potrafi nie tylko dobrze panować nad pięknym głosem, ale również dobrze grać – wnosi na scenę ruch, temperament i humor”⁴⁸. Warto przytoczyć wypowiedź recenzentki na temat sztuki wokalne i scenicznej I. Romanowskiego, który

nie kopiuje, nie naśladowuje, ale gra swobodnie, po swojemu. Biorąc pod uwagę fakt, że jest to artysta operowy przyzwyczajony do zupełnie innych ról, należy podziwiać jego elastyczność. Romanowski niósł na swych barkach główny ciężar spektaklu i zasługuje na słowa najwyższego uznania. Śpiewane partie nie były dla niego przeszkodą w grze scenicznej⁴⁹.

Natomiast M. Hołynski „swoje arie wyśpiewał z siłą i swobodą”⁵⁰.

Uwagi krytyczne recenzentki dotyczyły strony interpretacyjnej odtwarzanych postaci. Tak więc M. Masłuk w partii Sultana nie odnalazł „odpowiedniego majestatu wymaganego do tego rodzaju kreacji”⁵¹, zaś w partiach tańczonych zespołowo było „zbyt mało życia”⁵².

Z lat 1934–1935 pochodzą również dwa teksty Mełanii Nyżankiwskiej zatytułowane *Z życia muzycznego. Popis-koncert uczniów Instytutu Muz. im. M. Łysenki we Lwowie*⁵³ oraz *Z życia muzycznego. Popis w Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki*⁵⁴.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ М.[еланія] Н.[ижанківська], *Великий театр: „Запорожець за Дунаєм” – опера в 4 діях С. Артемовського-Гулака*, „Діло” 1935, nr 342 (22 XII), s. 7.

⁴⁷ М. Нижанківська, *Запорожець за Дунаєм*, „Жінка” 1936, nr 2 (15 I), s. 10.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ М.[еланія] Н.[ижанківська], *З музичного життя. Попис-концерт учнів Муз. Інституту ім. Лисенка у Львові*, „Діло” 1934, nr 67 (14 III), s. 7.

⁵⁴ М.[еланія] Н.[ижанківська], *З музичного життя. Попис в Музичному Інституті ім. Лисенка*, „Діло” 1935, nr 160 (20 VI), s. 7.

Serię krytyczno-muzycznych tekstów Nyżankiwskiej opublikowanych na łamach dziennika „Diło” zamyka sprawozdanie z koncertu zorganizowanego 2 lutego 1938 roku przez Towarzystwo Miłośników Muzyki [Товариство Шанувальників Музики]. Relacjonowane przez Nyżankiwską wydarzenie artystyczne, jakim był koncert poświęcony starocerkiewnej muzyce chóralnej, świadczy o wysokim poziomie artystycznym muzycznych instytucji edukacyjnych działających we Lwowie. Autorka skupia uwagę na słowie wstępnym wygłoszonym przez profesora Uniwersytetu Lwowskiego R. Ganszyńca. Ewa Wójcik, badaczka historii książki i prasy na terenie dawnej Galicji Wschodniej, do grupy aktywnych wydawców literatury szkolnej zalicza

Ryszarda Ganszyńca, wydawcę i redaktora „Filomaty” – miesięcznika przeznaczanego dla młodzieży. Prof. R. Ganszyńiec był także właścicielem Drukarni Naukowej, w której obok „Filomaty” wydawał pod tym samym tytułem serię wydawniczą. W jej ramach ukazało się kilkanaście podręczników do łaciny, greki i języka niemieckiego, a także lektury i opracowania szkolne⁵⁵.

Wzmiankowany przez Nyżankiwską fakt uczestnictwa polskiego profesora w wydarzeniu muzycznym świadczy o ścisłej współpracy polskiej i ukraińskiej inteligencji Lwowa na polu edukacji w latach 30. XX wieku. Utwory sakralne wykonał Chór Filologiczny [Фільольогічний хор]⁵⁶ z seminarium kultury klasycznej (katedry filologii klasycznej)⁵⁷ pod kierunkiem Demiana Handzija. Ozdobą koncertu była śpiewaczka Iwanna Szmerkowska-Pryjmowa, która wykonała *Sześć legend o Jezusie Chrystusie* w języku francuskim z repertuaru Yvette Guilbert.

Prasa lwowska była ważnym źródłem informacji na temat różnorodnych wydarzeń i zjawisk odzwierciedlających nastroje i ducha czasu. Wiadomości literacko-muzyczne publikowane na łamach czasopism społeczno-politycznych stanowią „istotny czynnik rozwoju każdej kultury narodowej mającej na celu kształtowanie gustu artystycznego całego społeczeństwa, a jednocześnie odzwierciedlają jego twórcze priorytety i zainteresowania” – stwierdza Natalia Kobryn⁵⁸. Właśnie do tego rodzaju czasopism, w których podejmowano problematykę dotyczącą życia kulturalnego Lwowa, należał dziennik „Ukraiński wisti”. W latach 1936–1939 Melania Nyżankiwska opisywała życie artystyczne Lwowa w artykułach publikowanych na łamach dziennika „Ukraiński wisti”, z którym jako

⁵⁵ Е. Вуйцік, *Казімеж Станіслав Якубовський – львівський видавець шкільних підручників*, „Вісник Львівського університету”. Серія книгозн. бібліот. та інф. технол, Вип. 7, Львів 2012, s. 54–64.

⁵⁶ Chór Filologiczny pod kierunkiem Demiana Handzija działał przy Uniwersytecie Lwowskim w latach 30. XX wieku.

⁵⁷ М.[еланія] Н-а.[ижанківська], *З концертної зали*, „Diło” 1938, nr 25 (4 II), s. 9.

⁵⁸ Н. Кобрин, *Галицька музична критика 20–30-х рр.. XX ст. (за матеріалами періодичних видань)* [w:] *Збірник праць науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів 2004, s. 299.

recenzent muzyczny współpracował jej mąż Nestor Nyżankiwski. Swoje teksty podpisywała swoim nazwiskiem lub kryptonimami M. lub M.N.

Pierwszym tekstem publicystki na łamach wyżej wymienionej gazety była recenzja z koncertu ukraińskiej śpiewaczki Odarki Bandriwskiej i pianistki Hałyny Łewyckiej zatytułowana *Wieczór pieśni*⁵⁹, która stanowi cenny materiał źródłowy omawiający nie tylko poziom wykonawczy koncertu, ale również główne nurty działalności artystek oraz ich wkład w życie muzyczne Lwowa.

Przeważająca część tekstu poświęcona została ocenie walorów wokalnych Odarki Bandriwskiej. Nyżankiwska akcentuje umiejętny dobór utworów programu koncertu solistki obejmujący utwory ze skarbca światowej i ukraińskiej muzyki. Zwracając uwagę na wysoki poziom interpretacyjny solistki, recenzentka zaznacza:

Pieśni niemieckich kompozytorów (G. Mahler, R. Strauss i A. Schönberg) zostały wykonane szczególnie subtelnie. W sposób niezwykle barwny zaprezentowano dwie pieśni Mussorgskiego. Z prawdziwym dramatyzmem i głębokim uczuciem zaśpiewała Bandriwska *Oj luli* [*Ой люлі*] Barwińskiego. Bardzo dobrze, z odpowiednim wyrazem zaśpiewała pieśń Rewuckiego. Pieśń Debussy'ego wykonała ze szczególnym uwrażliwieniem na dźwięk. Jednak najdoskonalej pod względem artystycznym Bandriwska zaprezentowała się w ariach kompozytorów włoskich Casteluovo i Mompellio oraz Respighiego. Niezapomniane wrażenie wywarła pieśń tego autora [O. Respighiego – przyp. U.M.] wykonana przez solistkę z dużą ekspresją⁶⁰.

Wśród wielu walorów sztuki wokalne artystki Nyżankiwska akcentuje czystość intonacyjną we wszystkich zaprezentowanych utworach.

Artystyczny duet z O. Bandriwską tworzyła Hałyna Łewycka, wybitna postać ukraińskiego życia muzycznego. Rok 1936 dla Łewyckiej był niezwykle bogaty w wydarzenia muzyczne. Wśród najważniejszych występów artystki badaczki jej twórczości – O. Ditzuk i N. Kaszkadamowa – wymieniają właśnie wspólne koncerty z Odarką Bandriwską, z którą „pianistka przygotowała dwa wieczory składające się z najnowszych utworów XX wieku obcych i ukraińskich kompozytorów oraz wykonały z tym programem serię koncertów”⁶¹. Łewycka dopełniała interpretacje wokalne Bandriwskiej swą „subtelną grą i dyskretnym, ale umiejętnym uwypukleniem efektów dramatycznych”⁶².

Na łamach czasopisma „Ukraiński wisti” Nyżankiwska publikowała też relacje z pokazów mody. Oprócz indywidualnych wrażeń dziennikarka informowała czytelników o wydarzeniach artystycznych, które dopełniały tego rodzaju imprezy. W rubryce „Rewia mody” w 1937 roku odnotowała udział śpiewaczki S. Nadragi,

⁵⁹ M.[еланія Нижанківська], *Рецензії. Вечір пісні*, „Українські вісти” 1936, nr 235(273), s. 3.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ O. Дітчук, Н. Кашкадамова, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької* [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької* (Львів, 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 8.

⁶² *Ibidem*.

żeńskiego kwartetu wokalnego „Bohema”, pianisty-akompaniatora B. Kudryka, a także tria tanecznego w składzie: M. Nyżankiwska, Sokołowska i Strilczukiwna w układzie choreograficznym O. Suchowerskiej przy akompaniamencie A. Kos.

Z kolei w 1938 roku w rubryce „Rewia mody”⁶³ publicystka relacjonuje występy wyżej już wspomnianego zespołu „Bohema” pod kierunkiem W. Bałtarowicza, wokalistki Ireny Jarosiewicz (Irena Renata Anders z domu Jarosewycz, pseud. artystyczny Renata Bogdańska), artystki dramatycznej Stefy Stadnyk oraz akompaniujących pianistów S. Stadnyka i W. Bałtarowicza.

Publikacje Nyżankiwskiej pochodzące z 1938 roku dotyczą również innych interesujących wydarzeń artystycznych we Lwowie i opisują nieznane aspekty z życia miasta. Tekst pt. *Wieczór artystyczny*⁶⁴ zamieszczony w rubryce „Imprezy” odnosi się do części koncertowej wieczoru zorganizowanego przez Stowarzyszenie Pomocy Wdowom i Sierotom po Kapłanach [Товариство допомоги вдовам і сиротам по священниках]. Autorka dokonuje szczegółowej charakterystyki artystów biorących udział w koncercie: tancerki i choreografki Oksany Zaklinskiej oraz chóru pod kierownictwem Jewhena Kozaka.

Sprawozdanie Nyżankiwskiej zawiera informacje na temat repertuaru i poziomu wykonawczego artystów. Najobszerniejszy jest opis osobistych wrażeń z występu Oksany Zaklinskiej, która według autorki jest „interesującą osobowością taneczną [...]. Tańczyła w stylu Mary Wigman, ale dodała wiele oryginalnego, indywidualnego, ukraińskiego”⁶⁵. Jej występ zintensyfikował akompaniament R. Szuchewicza, O. Suszkiwny i orkiestry L. Jabłońskiego.

Tekst Melanii Nyżankiwskiej pt. *Imprezy. Koncert szewczenkowski*⁶⁶ poświęcony jest wydarzeniu, które miało miejsce 15 maja 1938 roku na scenie Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki. Organizatorem święta zadedykowanego Szewczence było kółko samokształceniowe im. Jewhena Perfeckiego. Wypowiedź lwowskiej recenzentki stanowi cenny materiał z uwagi na informacje na temat zespołu „Studio-Chór” [Студіо-хор] pod kierownictwem Mykoły Kolessy. Uczestnikami chóru kameralnego byli artyści, którzy w przyszłości zdobędą artystyczną sławę: Myrosław Skala-Starycki, Wołodymyr Rejnarowicz, Mychajło Moroz, Lubomyr Maciuk, Myrosław Antonowicz.

Właśnie ta publikacja Nyżankiwskiej odsłania nieznane fakty dotyczące działalności tego chóru. Dziennikarka nie tylko wymienia utwory zaprezentowane przez zespół, m.in. *Zapowit* [Зановим] do słów T. Szewczenki, utwory Stecenki i Łysenki (tytułów nie podano), lecz dokonuje też oceny ich wykonania: „Występy

⁶³ М. Нижанківська, *Ревія моди*, „Українські вісті” 1938, nr 18(645), s. 4.

⁶⁴ М.[елянія] Н.[ижанківська], *Імпрези. Мистецький вечір*, „Українські вісті” 1938, nr 31(658), s. 3.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ М.[елянія] Н.[ижанківська], *Імпрези. Шевченківський концерт*, „Українські вісті” 1938, nr 108(734), s. 4.

wzorowego chóru mieszanego, który pod kierownictwem prof. Mykoły Kolessy wykonał dwa utwory Łysenki, dały słuchaczom pełną satysfakcję. Dobra dyscyplina chóru, wspaniały materiał głosowy, pełna kultury interpretacja, dykcja i intonacyjna czystość w podkreśleniu delikatnych efektów – oto cechy tego chóru⁶⁷ – wskazuje Nyżankiwska.

Pianistka Iryna Nykołyszyn wzbogaciła program koncertowy wykonaniem kompozycji M. Łysenki, W. Kosenki i Ł. Rewuckiego. Opisując walory artystyczno-wykonawcze, Nyżankiwska zaakcentowała jej umiejętność łączenia technicznej strony gry na instrumencie z „ekspresyjną głębią i wyrazistością”⁶⁸. Utwory wokalne M. Łysenki i S. Rachmaninowa do wierszy T. Szewczenki wykonała Zofia Hawryszczuk przy akompaniamencie Ksany Suszko. W opinii dziennikarki interpretacja odznaczała się dobrym brzmieniem, przyjemną barwą głosu i czystością intonacyjną. Ozdobą szewczenkowskiego wieczoru był duet Oresta Berezowskiego (wiolonczela) i Iryny Nykołyszyn (fortepian), który wykonał *Wariacje na temat ukraiński* [*Варіації на українськy народнy темy*] W. Barwińskiego. Autorka uwydatniła dobre umiejętności techniczne wiolonczelisty i ekspresję jego wypowiedzi.

Serię publikacji Nyżankiwskiej na łamach gazety „Ukraiński wisti” zamyka artykuł *Dzieci – dzieciom*⁶⁹ poświęcony niecodziennemu wydarzeniu kulturalno-oświatowemu, w czasie którego młodzież zaprezentowała swoje umiejętności artystyczne. Podczas koncertu uczniowska orkiestra Wyższego Instytutu im. M. Łysenki pod kierownictwem R. Sohora wykonała dwie części *Dziecięcej symfonii* B. Kudryka. Na drugą część złożyły się interpretacje ruchowe utworów muzycznych w wykonaniu uczniów klasy rytmiki O. Fedak-Drahomireckiej. Wraz z uczniami na scenie wystąpili nauczyciele O. Zaklinska i O. Fedak-Drahomirecka. Wypowiedzi Nyżankiwskiej opublikowane na łamach czasopisma „Ukraiński wisti” świadczą o bogactwie ukraińskiego życia artystycznego rozwijającego się w latach 30. XX wieku.

Życie muzyczne na terenie dawnej Galicji Wschodniej było szeroko omawiane na łamach czasopisma „Nazustricz”. Autorami tekstów publicystycznych były wybitne postacie artystyczne: W. Barwiński, Z. Łyśko, A. Rudnicki, H. Lewycka, I. Szmarykowska-Pryjmowa, M. Pasternakowa, M. Nyżankiwska, D. Antonowicz.

W przekrojowym artykule zatytułowanym *Ukraińska kobieta i muzyka*⁷⁰ Nyżankiwska postawiła przed sobą szlachetny cel: podkreślić znaczący wkład artystek w rozwój procesów kulturowych i twórczych ukraińskiej społeczności na terenie dawnej Galicji Wschodniej.

Rozwijając podejmowany w tekstach publicystycznych temat „muzyka i kobieta”, Mełania Nyżankiwska dokonuje panoramicznego przeglądu twórczych

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ М.[еланія] Н.[ижанківська], *Імпрези. Діти – дітям*, „Українські вісти” 1938, nr 129(755), s. 4.

⁷⁰ М. Нижанківська, *Українська жінка і музика*, „Назустріч” 1934, nr 12, s. 6.

osiągnąć artystek. Jako jednym z pierwszych autorka poświęca uwagę ukraińskim śpiewaczkom działającym w różnych sferach aktywności wokalne: operze, kameralistyce, operetce. Najbardziej wyeksponowane miejsce wśród nich zajmuje Salomea Kruszelnicka, która w ocenie dziennikarki jest „artystką światowej sławy, wszędzie i zawsze sumiennym propagatorem naszej pieśni ludowej”⁷¹. Nyżankiwska zamieszcza listę artystek ukraińskich o międzynarodowej sławie, wśród których znajdują się m.in. Iwanna Szmerkyowska-Pryjmowa, Odarka Bandriwska, Maria Sabat-Swirska, Sofia Nahirna, Maria Sokił, Iwanna Kulczycka, Młada Lipowecka, Andra Ostapczuk, Iwanna Syneńka-Iwanycka, Ołeksandra Momońko, Olga Jendźejowska (Jendrzejowska), Ołeksandra Parachoniak, Stefa Stadnyk, Jewhenija Lasowska. Opis sylwetek postaci wzbogacony został celnymi uwagami na temat ich walorów głosowych, co sprawia, że artykuł jest bogatym materiałem źródłowym do badań nad rozwojem sztuki wokalne na terenie dawnej Galicji w omawianym okresie.

W drugiej części artykułu Nyżankiwska zwraca uwagę czytelników na artystyczne osiągnięcia pianistek: Olgi Cipanowskiej, Sofii Dnistrianskiej, Lubki Kolessy, Darii Hordynskiej-Karanowicz, Hałyny Tyminskiej-Wasyłaszk, Hałyny Łewyckiej, Dary Kolessiwny, Nadii Biłeńskiej. Przegląd działalności artystek wieńczy wzmianka o wiolonczelistce Chrystynie Kolessie i fortepianowym trio siostr Łewyckich.

Artykuł Nyżankiwskiej pt. *Ukraińska kobieta i muzyka* ma charakter poznawczy, wzbogacający wiedzę ówczesnych mieszkańców dawnej Galicji, a jednocześnie stanowi świadectwo znaczącego wkładu kobiet ukraińskich do skarbnicy światowej muzyki.

Wypowiedzi krytyczno-muzyczne Melanii Nyżankiwskiej na łamach czasopism „Nowa chata”, „Nazustricz”, „Żinka”, „Diło” i „Ukraiński wisti” posiadają znaczną wartość poznawczą, kulturową i naukową. Niewątpliwie są one bogatym źródłem wiedzy o życiu muzycznym i teatralnym kraju. W jej recenzjach odnajdujemy wiele informacji na temat osobistości ówczesnego lwowskiego świata muzyki. Artykuły Nyżankiwskiej przedstawiające doniosłe wydarzenia z przeszłości artystycznej Lwowa w omawianym okresie zasługują na zainteresowanie współczesnych muzykologów oraz kulturoznawców.

Bibliografia

Źródła

- M.[еланія] Н.[ижанківська], *Великий театр: „Запорожець за Дунаєм” – опера в 4 діях С. Артемовського-Гулака*, „Діло” 1935, nr 342.
 M.[еланія] Н-а.[ижанківська], *3 концертної салі*, „Діло” 1938, nr 25.

⁷¹ *Ibidem*.

- М.[еланія] Н.[ижанківська], *3 музичного життя. Попис в Музичному Інституті ім. Лисенка*, „Діло” 1935, nr 160.
- М.[еланія] Н.[ижанківська], *3 музичного життя. Попис-концерт учнів Муз. Інституту ім. Лисенка у Львові*, „Діло” 1934, nr 67.
- М.[еланія] Н.[ижанківська], *3 опери. „Лякме” з Е. Бандровською, та під дир. А. Рудницького*, „Діло” 1932, nr 232.
- М.[еланія] Н.[ижанківська], *3 опери. „Фавст” з Марією Сокіл*, „Діло” 1932, nr 230.
- М.[еланія] Н.[ижанківська], *Імпреди. Діти – дітям*, „Українські вісти” 1938, nr 129.
- М.[еланія] Н.[ижанківська], *Імпреди. Мистецький вечір*, „Українські вісти” 1938, nr 31.
- М.[еланія] Н.[ижанківська], *Імпреди. Шевченківський концерт*, „Українські вісти” 1938, nr 108.
- М.[еланія] Нижанківська, *Рецензії. Вечір пісні*, „Українські вісти” 1936, nr 235.
- Нижанківська М., *Акорди. „Нова хата”* 1934, nr 12.
- Нижанківська М., *Жінка на ретроспективній виставці*, „Жінка” 1935, nr 20.
- Нижанківська М., *Запорожець за Дунаєм*, „Жінка” 1936, nr 2.
- Нижанківська М., *3 концертної сали. Вечір модерної української пісні*, „Нова хата” 1932, nr 4.
- Нижанківська М., *3 концертної сали. Концерт модерної української музики*, „Нова хата” 1932, nr 2.
- Нижанківська М., *Концерт Галі Левицької*, „Нова хата” 1934, nr 12a.
- Нижанківська М., *Концерт Дарії Гординської*, „Жінка” 1938, nr 5.
- Нижанківська М., *Концерт Іванни Шмериковської-Приймової*, „Жінка” 1935, nr 8.
- Нижанківська М., *Любка Колесса у Львові*, „Жінка” 1936, nr 10.
- Нижанківська М., *Концерт Любки й Христі Колессів*, „Нова хата” 1933, nr 6.
- Нижанківська М., *Концерт Марії Сокіл*, „Нова хата” 1932, nr 7–8.
- Нижанківська М., *Концерт Марії Сокіл*, „Нова хата” 1934, nr 1.
- Нижанківська М., *Концерт Марти Кравців*, „Нова хата” 1935, nr 10.
- Нижанківська М., *Концерт О. Енджейовської*, „Нова хата” 1932, nr 12.
- Нижанківська М., *Любка Колесса у Львові*, „Жінка” 1936, nr 10.
- Нижанківська М., *Матері славних композиторів*, „Жінка” 1935, nr 18.
- Нижанківська М., *Равт Захоронки*, „Нова хата” 1933, nr 12.
- Нижанківська М., *Ревія моди*, „Українські вісти” 1938, nr 18.
- Нижанківська М., *Фортеп'яновий концерт Наді Біленької*, „Нова хата” 1932, nr 5.
- Нижанківська М., *Українська жінка і музика*, „Назустріч” 1934, nr 12.

Organowania

- Вуйцік Е., *Казімеж Станіслав Якубовський – львівський видавець шкільних підручників*, „Вісник Львівського університету. Серія книгозн. бібліот. та інф. технол. Вип. 7, Львів 2012, s. 54–64.
- Булка Ю., *Нестор Нижанківський*, Київ 1972.
- Булка Ю., *Нестор Нижанківський: Життя і творчість*, Львів–Нью-Йорк 1997.
- Дітчук О., Кашкадамова Н., *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької* [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька. Матеріали обласної конференції викладачів фортеп'яних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004)*, Львів 2012.
- Кобрин Н., *Галицька музична критика 20–30-х рр.. ХХ ст. (за матеріалами періодичних видань)* [w:] *Збірник праць науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів 2004.
- Молчко У., *Дві рецензії Меланії Нижанківської на концертне життя Львова початку 30-х років ХХ сторіччя* [w:] *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. „Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика”. Збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво*, Вип. 24, Кн. 1, Львів 2010.

- Молчко У., *Музично-критичні статті Меланії Нижанківської на сторінках журналу „Нова хата”*, „Вісник Прикарпатського університету”. Серія: Мистецтвознавство, Вип. 12–13, Івано-Франківськ 2008.
- Молчко У., *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського. Монографія*, Дрогобич 2014.
- Nidecka E., *Kryzys Opery Lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Musica Galiciana, t. 7, red. L. Mazera, Rzeszów 2003.
- Нижанківська Меланія* [w:] *Енциклопедія українознавства: Словникова частина*, t. 5, red. В. Кубійовича, Львів 1996.
- Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович*, Львів 2004.
- Передрий В., *Нижанківська Меланія* [w:] *Українська журналістика в іменах*, Вип. 6, red. М. Романюк, Львів 1999.
- Посмертна згадка*, „Вісті” 1973, nr z 15 III.
- Сивохіп В., *До питання зародження історичного музикознавства в Галичині* [w:] *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: Збірник*, Львів 1997.
- Соневницький І., *Композиторська спадщина Нестора Нижанківського* [w:] *Записки НТШ*, t. CCXXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993.
- Туркевич-Лукиjanович С., *Меланія Семака-Нижанківська*, „Наше життя” 1974, nr 2.

**MUSICAL AND REVIEW ARTICLES BY MELANIYA NYZHANKIVSKA –
SPECTACULAR EVENTS FROM THE LVIV ARTISTIC PAST IN THE 30S
OF THE 20TH CENTURY**

Abstract

The research highlights the journalistic performance of a Galician writer, Melaniya Nyzhankivska (1898–1973). Her activity in Lviv falls on the period of the third decade of the 20th century, which became a turning point in the socio-historical and cultural development of the eastern Galicia. Artistic achievements of cultural and educational figures of this region were reflected in the musical criticism presented by of M. Nyzhankivska. Her works include over 40 newspaper articles published on the pages of Galician magazines of the 1930s such as: „Dilo” [Діло], „Nazustrich” [Назустріч], „Nova khata” [Нова хата], „Zhinka” [Жінка], „Ukrainski visty” [Українські вісти]. However, many well-known people received high appreciation in the articles of Lviv journalism: a public figure S. Rusova, singers: S. Krushelnyska, O. Bandrivska, M. Sokil, I. Shmerykovska-Pryima, O. Yendzheyovska, M. Svirska, pianists: L. Kolessa, H. Levytska, D. Hordynska-Karanovych, M. Kravciv, a cellist K. Kolessa, a composer S. Turkevych-Lukiyanovych, actors: L. Kryvytska, S. Stadnyk, choreographers: O. Sukhovska, O. Fedak-Drahomyretska, O. Zaklynska, and artists: O. Kulchyska, Y. Muzyka, M. Dolnytska. It is also worth mentioning the individual features of the journalistic style: national character, the nobleness of thoughts, professionalism, an objective criticism, clear informativeness, accessible documentalism, a generalization, which had an influence on the formation of the national awareness of readers. *Melaniya Nyzhankivska's* musical criticism has a significant cultural and scientific value. It should be regarded as a widespread introduction into Ukrainian musicology and cultural studies.

Keywords: *Melaniya Nyzhankivska*, musical journalism, article, review, „Ukrainski visty”, „Dilo”, „Nova khata”, „Zhinka”, „Nazustrich”

**KOBIETY JAKO PROPAGATORKI
I MIŁOŚNICZKI MUZYKI**

Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

**KATALOG MUZYKALIÓW KSIĘŻNEJ
TERESY LUBOMIRSKIEJ Z PRZEWORSKA
ZE ZBIORÓW BIBLIOTEKI ZAKŁADU
NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH
WE WROCŁAWIU**

Na terenie Galicji na przełomie XVIII i XIX wieku kobiety w sferach arystokratycznych pełniły wyjątkowe role. Były opiekunkami utalentowanej ubogiej młodzieży i organizatorkami życia artystycznego (bale, koncerty, wystawy). Wspólnie ze swoimi sławnymi i utytułowanymi mężami zajmowały się także kolekcjonowaniem dzieł sztuki. Oprócz gromadzenia m.in. cennych obrazów, rzeźb oraz dzieł literackich w kręgu ich zainteresowań znajdowała się również sztuka muzyczna. Była ona skierowana głównie w stronę użytkowej sztuki dworskiej zgodnie z ówczesnymi upodobaniami estetycznymi. Na łamach „Gazety Lwowskiej” przez cały XIX wiek ukazywały się anonse o koncertach organizowanych przez damy z kręgu polskiej arystokracji. W tej liczbie szczególną rolę odegrały panie wywodzące się z rodów: Czartoryskich i Lubomirskich. O wielkości i znaczeniu zamku w Łańcucie i o działalności księżnej marszałkowej Izabeli Lubomirskiej pisano już wielokrotnie. Znacznie mniej jest znany pałac w Przeworsku posiadający jednak niemniejsze znaczenie niż Łańcut dla kolekcjonowania sztuki. Warto jednak podkreślić, że oba ośrodki były ze sobą mocno powiązane głównie przez osobę Izabeli Elżbiety Lubomirskiej z Czartoryskich (1735–1816). To ona roztoczyła opiekę nad wielkim kolekcjonerem i działaczem tych czasów, księciem Henrykiem Lubomirskim (1777–1850) i jego żoną Teresą Lubomirską z Czartoryskich (ok. 1783/1785–1868).

Księżna Teresa Lubomirska była córką stolnika litewskiego Józefa Klemensa Czartoryskiego i urodziła się w Korcu, rodowej siedzibie Czartoryskich. O jej ojcu mawiano w Wiedniu, że jest wielkiej klasy światowcem. Księżę Henryk Lubomirski był wychowankiem księżnej Izabeli Lubomirskiej, Pani na zamku w Łańcucie. Ona zaaranżowała jego małżeństwo z Teresą Czartoryską, a następnie przesłała do pałacu w Przeworsku część swojej bogatej biblioteki, instrumenty

muzyczne i nuty, obdarowując nimi księżnę Teresę Lubomirską. Nie byłoby jednak tak ważnego ośrodka w Przeworsku gdyby nie Henryk Lubomirski. Znaczenie jego działalności było tak ważne dla kultury polskiej, że bez niego nie byłoby tak bogatej kolekcji obrazów i instrumentów muzycznych. To właśnie on wybrał pałac w Przeworsku na swoją stałą siedzibę, w której zgromadzono potężny zbiór biblioteczny w całości oprawiony w skórę z jego herbem, exlibrisem i sygnaturami. Tu wreszcie powstał pomysł, aby całą kolekcję przekazać Jerzemu Ossolińskiemu, a sam książę Lubomirski został kuratorem nowo utworzonego Zakładu Narodowego Ossolińskich i twórcą Muzeum Lubomirskich istniejącego do dziś. Dar założycielski Lubomirskiego w latach 1827–1848 wynosił 229 starych druków, a ostateczne wcielenie zbiorów przeworskich do Ossolineum nastąpiło w 1870 roku i liczyło 6 tysięcy woluminów. Po śmierci Izabeli Lubomirskiej Henryk odziedziczył nie tylko jej bibliotekę z pałacu w Wiedniu, ale także i kolekcję dzieł sztuki. W roku 1818 przeniósł się do Przeworska i utworzył tu ordynację.

Projekt ten został zatwierdzony przez władze Austro-Węgier dopiero w 1850 roku. Książę Lubomirski ustanowił też warunki, które miał spełniać każdy ordynat¹.

1. Miał być wyznania rzymsko-katolickiego.
2. Znać język polski i posługiwać się nim na co dzień.
3. Nosić strój polski w czasie wszystkich uroczystości dworskich.
4. Każdy ordynat musiał przyłączyć do swojego rodzowego nazwiska drugie nazwisko Lubomirski.
5. Miał sprawować mecenat nad Zakładem Narodowym im. Ossolińskich.
6. Mieć stałe miejsce zamieszkania w pobliżu Przeworska lub siedziby Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie.
7. Miał mianować administratora dóbr i jego zastępcę.

Dzieje zbioru przeworskiego są tak trudne i skomplikowane do odtworzenia jak wszystko, co działo się potem na tych ziemiach. Mimo to w naszych współczesnych zbiorach pozostało jeszcze wiele źródeł, które pozwalają docenić wielkość i znaczenie tego miejsca. Pałac przeworski stał się centrum życia kulturalnego i towarzyskiego, a podstawą jego znaczenia były bogate zbiory. Książę Henryk Lubomirski skupiał się głównie na gromadzeniu obrazów i rzeźb, natomiast jego żona Teresa sprawowała pieczę nad organizacją życia muzycznego.

W zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich znajduje się katalog muzykaliów należących do księżnej Teresy Lubomirskiej, Pani na zamku w Przeworsku (sygn.12352/1)². Pomimo że nie posiada on datowania, to już z samego repertuaru można się zorientować, że zawiera utwory głównie z okresu mniej więcej 1791–1830.

¹ *Ustanowa Ordynacyi Przeworskiej Książąt Lubomirskich*, Lwów 1928.

² Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. 12452/1, *Katalog muzykaliów księżnej Teresy Lubomirskiej z Przeworska*.

Układ katalogu przypomina spis nieco podobny do zamieszczonego w pamiętniku Tomasza Augusta Brauna i ma charakter czysto praktyczno-wykonawczy³. Lista utworów jest podana w języku francuskim. Zbiór utworów rozpoczyna na drugiej stronie: „Muzyka Instrumentalna” (*Musique Instrumentale*). Jako pierwsze wymienione są „Duety” (*Duos*) autorstwa 11 kompozytorów bez podania ich imion. Do najbardziej znanych do dziś kompozytorów duetów tego zbioru należą wirtuozi skrzypiec: Alessandro Rolla (1787–1841), uczeń Nicolo Paganiniego, autor 3 *Duetów na 2 skrzypiec*, Rodolphe Kreutzer (1766–1831), twórca 3 *Sonat na skrzypce i wiolonczelę* ossia kontrabas, czy od nich dużo wcześniej żyjący Arcangelo Corelli (1653–1713), kompozytor skrzypcowych 12 *sonat* op. 5. Do mniej znanych należy Charles Dumonchau (1775–1831), francuski kompozytor i pianista, przyjaciel Kreutzera, autor trzech *Duetów na 2 fagoty* op. 27, oraz kompozytorzy i muzycy związani z kapelą książąt Lubomirskich na ich dworze wiedeńskim, jak Joseph Blume (1708–1782), kompozytor 20 *Utworów na 2 rogi*, czy też działający od 1791 roku na dworze księżnej Izabeli Lubomirskiej kapelmistrz, koncertmistrz i kompozytor Peter Haensel (1770–1831), uczeń J. Haydna, autor 3 *Tematów z wariacjami na skrzypce i altówkę* op. 4. Do grupy tej należą także: czeski kompozytor Josef Triebensee (1772–1846), uczeń Johanna Georga Albrechtsbergera, twórca 24 *Wariacji na flet z towarzyszeniem skrzypiec*, i Heinrich Eppinger (1776–1823), kompozytor *Menueta z wariacjami na skrzypce i gitarę* op. 7. Do najmniej znanych autorów należą: niejaki Bault, prawdopodobnie muzyk z kapeli Lubomirskich, autor *Pot-Pourri na 2 wiolonczele* i twórca *Sonaty na wiolonczelę z towarzyszeniem kontrabas*, dziś nieznanemu muzykowi z kapeli Lubomirskich, N. Gros. Na stronie trzeciej katalogu wymieniony jest spis utworów na tria instrumentalne (*Trios*) popularnych w tym czasie kompozytorów. Listę otwierają trzy tria na 2 skrzypiec i wiolonczelę (basso) z opusu 16 i trzy tria z opusu 17 Ignaza Josepha Pleyela (1757–1831), utalentowanego ucznia J. Haydna, kompozytora pochodzenia austriackiego, który w 1789 roku przyjął obywatelstwo francuskie. Na taki sam skład przeznaczone są trzy tria R. Kreutzera op. 16 w stylu *brillant* oraz trzy tria op. 4 Pierre’a Marii François de Sales Bail[1]ota (1771–1842), francuskiego skrzypka i kompozytora. Włoscy twórcy reprezentowani są przez trzy nazwiska. Felice Alessandro Radicati (1775–1823), kompozytor i skrzypek wirtuoz, uczeń Gaetano Pugnaniego, jest autorem 9 *Wariacji na 2 skrzypiec i wiolonczelę (basso)* op. 6. Benedetto Marcello (1686–1793), uczeń F. Gaspariniego, kompozytor i poeta, poprzez programowy tytuł *La nozze di Amore e Psiche – pantomima on partitura* na taki sam skład instrumentów nawiązał do nazwy znanej skulptury malarza i rzeźbiarza Raffa-

³ Por. W. Węgrzyn-Klisowska, *Wspomnienia Augusta Tomasza Brauna (1789–1861) dyrektora Teatru Operowego we Lwowie jako przyczynek do dziejów muzyki europejskiej*, „Musica Galiciana”, t. 15, red. G. Oliwa, Rzeszów 2016, s. 26–42.

ela Santiago (1483–1520). Utwory florenckiego kompozytora Melchiorre Chiesy żyjącego na przełomie XVII i XVIII wieku znalazły się nie tylko w Królewskiej Bibliotece w Dreźnie i w zbiorach wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki. W zbiorach Lubomirskich znajdował się odpis rękopisu utworu tego kompozytora *Sonata Notturna a due violini e basso del Sigl. Melchior Chiesa* dokonany własnoręcznie przez znanego kompozytora francuskiego Jean-Jacques'a Rousseau (1712–1778). Nieco mniej znanym twórcą jest Heinrich Eppinger, którego niektóre utwory wydała znana wiedeńska oficyna Artaria. Jego *Trio na skrzypce, gitarę i altówkę* bez podania opusu jest jedynym utworem w spisie na taki skład instrumentów. Cenną perełką w tym zbiorze jest utwór W.A. Mozarta *Gran Trio per violino, viola e basso* op. 19. Na końcu spisu wymienione są trzy zbiory po sześć polonezów autorstwa Petera Hänsela, koncertmistrza kapeli ks. Izabeli.

Twórczość na kwartety, głównie smyczkowe, znalazła swe godne odbicie w spisie katalogu (*Quator's*) na stronach 4–6. Aż 75 kwartetów z opusów od 1 do 28 Ignaza Josepha Pleyela (1757–1831) to wyraz wielkiej popularności jego muzyki na dworach Lubomirskich. Z liczby tej w trzech kwartetach op. 20 partię pierwszych skrzypiec może wykonywać flet, a sześć kwartetów op. 28 zawiera w tytule określenie *concertant*. Sam W.A. Mozart pochwalił kwartety Pleyela, w liście do ojca pisząc, że „mogłyby one być przypisane jego mistrzowi [J. Haydnowi]”. Liczba kwartetów [Franza] Josepha Haydna też jest znaczna, bo wynosi 37 opusów mieszczących się w ramach od op. 33 do op. 76, a w tym *Die Schöpfung* i *Sonata 6. La sette ultime parole*, oraz jeden z późniejszych zbiorów trzech kwartetów z op. 103. Trzecie miejsce zajmuje liczba 38 utworów z wybranych opusów 1–21, a w tym jeden *brillant*, jeden z fletem i jeden z klarnetem zamiast pierwszych skrzypiec Petera Haensela, ucznia J. Haydna, koncertmistrza kapeli Izabeli Lubomirskiej w Wiedniu. Dodatkowo figuruje on w spisie jako autor 12 polonezów pochodzących ze zbiorów 4. i 5. Wpływy J. Haydna znalazły także swoje odbicie w dziewięciu kwartetach W.A. Mozarta z op. 10 i 18 podanych w spisie tego katalogu. W spisie widnieje również kwartet Mozarta zatytułowany *Die Zauberflöte*, oparty na muzyce z jego opery. Mało dziś znany jest austriacki kontrabasista i kapelmistrz Leopold Wolf, autor kwartetu nr 3 z opusu 5. Twórczość uznanych w tym czasie czeskich twórców jest reprezentowana przez kwartety kapelmistrzów i kompozytorów związanych z dworem cesarskim w Wiedniu: Leopolda Antonina Koželucha (1747–1818) – sześć kwartetów z opusów 32 i 33, Franza (Františka) Krommera (1759–1831) – czterech kwartetów z opusów 23, 24 i 46 oraz Adalberta Girowetza (1763–1850) – dziewięciu kwartetów z opusów 2 i 3. Prawdopodobnie słowiańskie pochodzenie ma trudny do zidentyfikowania twórca o nazwisku Tuttowitsch, autor trzech kwartetów z opusów 4, 5 i 6, być może jeden z muzyków kapeli Lubomirskich. W spisie kwartetów stosunkowo skromne pozycje zajmują utwory kompozytorów niemieckich, włoskich i francuskich. Liczbę sześciu kwartetów niemieckiego

skrzypka Antona Ferdinanda Titzta (1742–1811) działającego na dworach w Wiedniu i w Petersburgu uzupełniają cztery kwartety Andreego Romberga (1767–1821), niemieckiego skrzypka i dyrygenta, i trzy kwartety jego kuzyna Bernharda Romberga (1767–1841), znanego wiolonczelisty wirtuoza.

Twórczość kompozytorów włoskich reprezentuje Giovanni Paisiello (1740–1816) sześcioma kwartetami, Giuseppe Cambini (ok. 1746 – ok. 1825) jednym kwartetem f-moll, Luigi Cherubini (1760–1842) dwoma kwartetami opartymi na muzyce z jego opery *Faniska* oraz Felice Alessandro Radicati (1775–1823) jednym kwartetem z op. 8. Kompozytorów francuskich reprezentują trzy kwartety z opusów 2, 11 i 12 znanego skrzypka wirtuoza Pierre'a Rodego (1759–1831) oraz dwa kwartety *Une folie Étienne'a Méhula* (1763–1817) oparte na muzyce z jego dwuaktowej opery komicznej (1802). Nieznane jest pochodzenie autora 3 *Nouveaux quators* z książki drugiej kwartetów o nazwisku Fadin. W katalogu figurują także cztery polonezy melancholijne op. 2 na kwartet smyczkowy polskiego skrzypka wirtuoza i kompozytora Joachima Kaczkowskiego (1789–1829), którego utwory wydawano w Austrii i Niemczech. Prawdopodobnie znacznie rzadziej niż kwartety były wykonywane kwintety (*Quintuor's*), sekstety (*Sextuor's*) i septety (*Septuor's*), ponieważ liczba ich w katalogu jest dużo skromniejsza. W spisie na stronie sódmej znajdują się wyłącznie kwintety smyczkowe: trzy czeskiego kompozytora Franza Krommera z op. 11, trzy Petera Haensela z opusów 11, 13 i 15, dwa Ludwiga van Beethovena: Es-dur op. 4 i C-dur op. 29, dwa Franza Antona Hoffmeistera (1754–1811) nr 3 z opusu 2 i nr 1 z op. 3, dwa J. Haydna *Pory Roku* (*Les Saisons*), z książki 1-ej i 2-giej, muzyka z opery komicznej L. Cherubiniego *Les deux journées*, uwertura z opery *Médée* (*Medea*) oraz muzyka z opery *Wesele Figara* W.A. Mozarta. Na stronie ósmej zapisane są cztery sekstety. Sekstet smyczkowy *Samori opera* Georga Josepha Voglera, niemieckiego twórcy zwanego Abbé Vogler (1749–1814), przeznaczony jest na dwoje skrzypiec, dwie altówki, wiolonczelę i kontrabas. *Kasacja* [*Cassatio*] Franza Krommera, przewidziana do wykonywania na wolnym powietrzu, to utwór na dwoje skrzypiec, altówkę, dwa rogi i dowolny smyczkowy instrument basowy. Na podobny skład i miejsce wykonania przeznaczona jest *Cassazione* W.A. Mozarta. Większą różnorodność w doborze instrumentów posiada *Drugi sekstet* (*Second Sextuor*) op. 42 Luigiego Bo[c]cheriniego (1743–1805) przeznaczony na skrzypce, altówkę lub flet, obój, dwa fagoty, kontrabas i róg. Z dziesięciu septetów podanych na stronie dziewiątej aż sześć w numeracji 1–6 przeznaczonych na instrumenty smyczkowe jest autorstwa Georga Friedricha Händla. Dwa septety o tytułach *Serenata*, litera B i D, to utwory Franza Krommera na skrzypce, obój, dwa fagoty, dwa rogi i smyczkowy instrument basowy. Septet I.J. Pleyela op. 6 przeznaczony jest na dwoje skrzypiec, dwa rogi, obój tenorowy zwany *taille*, wiolonczelę i kontrabas. Również utwór niemieckiego kompozytora Petera von Wintera (ok. 1754/1755–

1825) op. 10 posiada oryginalny skład instrumentów. Przeznaczony jest na dwa rogi, klarnet in B, dwoje skrzypiec, altówkę i instrument basowy.

Podobnie jak kasacje i serenady, również *divertimenta* były często wykonywane na wolnym powietrzu. *Koncertowe divertimenta* (*Divertissements Concertans*) w liczbie siedmiu zostały wpisane na tej samej stronie dziewiątej pod septetami, ale tylko utwór I.J. Pleyela nosi tytuł: *Divertissements Concertans nr 1*. Do grupy tej zostały zaliczone dwa utwory Petera Haensela: *Thema varié pour Violoncelle* op. 12 i *Rondo Polonoise na wiolonczelę i wielką orkiestrę* oraz utwór A. [?Kaspara] Bohrera (1744–1809) *Sept Variations pour violoncello op. 6 a grand orchestra*, czyli na taki sam skład. Na orkiestrę przeznaczone jest *Concertino* op. 38 Franza Krommera i *Air varia*, podajemy prawdopodobnie: A. Rolli, ponieważ nazwisko jest nieczytelne. Niewątpliwie w tym spisie bezcennym utworem jest *Romans F-dur na skrzypce i orkiestrę* [*Romance pour violon principale*] op. 50 L. van Beethovena.

Koncerty na instrumenty solowe (*Concerto's*) zostały zapisane w katalogu na stronie 10. Do najcenniejszych zaliczają się: trzy koncerty W.A. Mozarta na róg nr 1 op. 92 (KV 412), nr 2 op. 195 (KV 412), nr 3 op. 106 (KV 447), *Koncert wiolonczelowy* [D-dur, nr 2] op. 101 J. Haydna i *Koncert wiolonczelowy nr 1* Johanna Rudolpha Zumsteega (1760–1802). Do dziś zapomnianych należy *Premiere Concerto pour Violoncelle* Johanna Gottfrieda Arnolda (1773–1806), niemieckiego wirtuoza wiolonczeli. Również do dziś zapomnianych należą 3 koncerty skrzypcowe włoskiego kompozytora Giacomo (Jacques) Contiego: nr 1 op. 4, nr 2 op. 5, nr 3 op. 6. Każdy z nich nosi tytuł *Concerto a violon principale*.

Pod takim samym tytułem figuruje zapomniany koncert francuskiego kompozytora Saint Georges (1745–1799). Natomiast *Koncert skrzypcowy nr 10* włoskiego twórcy Giovanniego Battisty Viottiego, należący niegdyś do bardzo popularnych, zaliczany jest obecnie do literatury pedagogicznej. Na stronie 11 katalogu wydzielono z symfonii: *Symphonie's Concertans*. Znalazły się tu trzy symfonie Josepha Haydna, dwie Petera von Wintera: *Grand Sinfonie op. 25* i *Nouvelle Sinfonie, Lettre A* oraz jedna włoskiego skrzypka wirtuoza, Federica Fiorilla: *Sinfonie op. 5*.

Następny dział, *Simphonie's à Plusieurs Instruments*, rozpoczęty na stronie jedenastej, zajmuje także stronę 12. Najwięcej w nim jest symfonii J. Haydna, bo aż 28 z opusów od 10 do 98. Na drugim miejscu znajduje się sześć symfonii L.A. Koželucha, a na trzecim miejscu trzy symfonie włoskiego twórcy Giovanniego Paisiello' a (1740–1816). Po jednej symfonii na wielką orkiestrę prezentowane są utwory dwóch kompozytorów niemieckich: Johanna Gottlieba Naumanna (1741–1801) nr 3, Antona André op. 25 oraz po jednej – Austriaka W.A. Mozarta op. 45 i Czecha Franza Krommera op. 62. Następny dział utworów instrumentalnych to uwertury na wielką orkiestrę (*Ouverture's à grand Orchestre*). Tylko poza

jedną uwerturą koncertową nienależącą do żadnej opery wszystkie inne tytuły uwertur noszą w sobie nazwę dzieła scenicznego, z którego pochodzą. Największą liczbę stanowią utwory W.A. Mozarta. Są to uwertury do sześciu oper: *Wesele Figara*, *Idomeneo*, *La Clemenza di Tito*, *Don Juan* op. 52, *Czarodziejski Flet* op. 41, *Così fan tutte* op. 80. Cztery uwertury pochodzą z oper włoskiego kompozytora Ferdinanda Paëra. Trzy z nich były wykonane w Wiedniu w 1799 roku. Są to uwertury do oper: *La Camilla*, *Griselda*, *Il morto vivo*, a czwarta *Ginevra* była wykonana w Dreźnie w 1802 roku. W wykazie występują po dwie uwertury włoskich twórców: L. Cherubiniego – do oper *Faniska* i *Lodoiska* oraz Domenico Cimarosy (1749–1801) – do operetki *Il matrimonio segreto* (1792) i opery *Orazi e curiazi*. Z oper Christopha Wilibalda Glucka (1714–1787), niemieckiego twórcy bardzo popularnego w Wiedniu, pochodzą uwertury: *Armide* (1777) i *Iphigénie en Tauride* (1779). Dużą popularnością cieszyły się opery komiczne francuskiego twórcy Étienne’a Nicolasa Méhula (1763–1817), a także jego uwertury: *Le Trésor suppose* (1802) i *Hélène* (1803). W spisie katalogu występują trzy uwertury innych francuskich kompozytorów: R. Kreutzera do opery *Lodoiska* (1812), François-Adriena Boieldieu do opery komicznej *[Ma] Tante Aurore* (1803) i Nicolò, znanego także jako Nicolò Isouard lub Nicolò de Malte, (1773–1818), do opery komicznej *Les Confiances* (1803). Z twórczości J. Haydna pochodzi uwertura do popularnego oratorium *Il ritorno di Tobia* (1775). Z komicznej opery Josepha Weigla (1766–1846), ucznia Albrechtsbergera, kapelmistrza dworu cesarskiego, pochodzi uwertura *L’uniforme* [*Die Uniform*, Wiedeń 1798]. Z opery niemieckiego twórcy Petera von Wintera pochodzi uwertura *Tamerlan* (1803). Jedyną uwerturą koncertową w tym wykazie jest utwór niemieckiego autora Bernharda Romberga – *Ouverture à grand Orchestre* op. 11.

Wiele z tych utworów było wydanych drukiem i można przypuszczać, że w tej formie wraz z materiałami nutowymi, które mogły być kopiowane z partytury, były przechowywane w bibliotece Lubomirskich. Lubomirscy często wyjeżdżali do Wiednia i prawdopodobnie tam kupowali nuty. W katalogu nie zaznaczono, czy są to druki, czy kopie rękopiśmienne. Być może jedno i drugie.

Pokaźny wykaz utworów solowych na klawesyn (*Musique pour le Clavecin*) na sześciu stronach (15–20) związany jest zapewne z osobami zarówno księżnej Izabeli, jak i z osobą księżnej Teresy Lubomirskiej z Czartoryskich. Oprócz utworów oryginalnych na klawesyn i pianoforte, jak sześć sonat Wincentego Ferdynanda Lessla, sześć sonat Pugnaniiego, sześć Naumanna, trzy sonaty Cramera, *Sonaty C-dur* op. 53 L. van Beethovena, fantazji i tematów z wariacjami mniej znanych twórców, figuruje dwuaktowa *Pantomima Accomodata* Marcella di Capua, zwanego Marcello Bernardinim (ok. 1735 – ok. 1819), włoskiego nadwornego kapelmistrza i kompozytora Izabeli Lubomirskiej. Do repertuaru zostały włączone aranżowane na klawesyn opery i balety, jak np. dwuaktowa opera

Voglera *Samori* czy balet Weigla *Die Huldigung*, a także m.in. uwertury do siedmiu oper W.A. Mozarta. Wiele tu jest zbiorów z drobnymi utworami czy też fragmentami większych dzieł, jak wybrane arie i tańce. U dołu strony 17 znajduje się w spisie utworów polskiego kompozytora Franciszka Lessla *Trzy sonaty* op. 2. Warto przypomnieć, że Lessel był organizatorem orkiestry dworskiej na zamku w Łańcucie. Oprócz utworów Franciszka Lessla w dziale tym na stronie 18 umieszczone są także trzy zbiory po 12 tańców: menuetów, tańców niemieckich i ländlerów Stanisława Ossowskiego, mniej znanego polskiego kompozytora działającego zarówno w Wiedniu (od ok. 1792 roku), jak i na dworach magnackich na terenie Galicji. Na stronie tej, podobnie jak i na innych, występuje zjawisko przemieszania ze sobą różnych gatunków. Po trzech sonatach Koželucha następują w kolejności: sześć drobnych utworów Pleyela, trzy kaprysy Wanhala i trzy jego sonaty oraz trzy sonaty Johanna Bernharda Hummla (1760–1806), po których umieszczonych jest sześć polonezów Josepha Schmida op. 8. Na tej samej stronie poniżej umieszczone są cztery zbiory po sześć polonezów, trzy marsze i *Rondo Polonoise* P. Hänsela. Na stronie tej znajdują się również utwory na 4 ręce: *Sonate à 4 mains* Pleyela, *Andante* J. Haydna i *Deux Sonates à 4 main* J.B. Hummla. Na stronie 19 występują dwa polskie nazwiska: u góry *12 Variations* Stanisława Ossowskiego, a u dołu – *Polonoise* Ogińskiego. Na tej samej stronie obok kilku zbiorów utworów J. Haydna wymienione jest jego *Trio* [na klawesyn] *avec une flute et basse*. Intrygującą ciekawostką wymienioną w spisie na stronie 20 stanowi *Polonez* skomponowany przez Madame de Fredro i dedykowany księżnej Lubomirskiej z Czartoryskich⁴. Bardziej szczegółowa dedykacja dla księżnej Lubomirskiej z Czartoryskich pochodzi od koncertmistrza kapeli dworskiej Petera Haensela, kompozytora *Pantomimy w 3 aktach*. Z I aktu tego dzieła pochodzą: *Walc*, *Polonez*, *Mazur* i *Menuet*. Na tej samej stronie katalogu znajdują się m.in. utwory na pianoforte innych działających w Wiedniu kompozytorów: Antona Diabelliego (1781–1858) – *24 Eccossaises pour le Piano Forte* i L. van Beethovena – *Favorit Polonoise à 4 mains* op. 42 i *3 grand Marches à 4 mains* op. 45. Po dwóch czystych stronach, na stronie 23 znajduje się nowy dział: *Muzyka na Klawesyn z Towarzystwem Skrzypiec* (*Musique pour le Clavecin avec Acompagnement d'un Violon*). W spisie tym umieszczone są nie tylko utwory na klawesyn i skrzypce, jak np. *6 Sonat* W.A. Mozarta i *Wariacje nr 27* L. van Beethovena. Zostały tu dodane także utwory na rozszerzone składy z głosem na instrument basowy *ad libitum* lub np. *Duet na fortepian i harfę lub na dwa fortepiany* (*Duo pour Piano et harpe ou deux Piano's par Boieldieu*). Po następnych trzech stronach bez zapisu pojawia się na stronie 27 nowy dział utworów na klawesyn z towarzyszeniem skrzypiec i wiolonczeli *obligato*: *Musique pour le Clavecin avec accompagnements d'un Violon*

⁴ Być może jest to utwór Zofii Jabłonowskiej *primo voto* Skarbek, żony Aleksandra Fredry.

et Violoncelle obligé. Również w tym dziale obok utworów na podany w tytule skład instrumentów, np. w dziełach Hummla czy Pleyela, pojawiają się utwory, w których partię skrzypiec zastąpiono fletem lub klarnetem, a klawesyn – harfą. Po czystej stronie 28, na stronie 29 zapisano tylko kwartet działającego we Lwowie Franza Xavera Wolfganga, syna W.A. Mozarta: *Quatuor pour le Forte piano, Violon, Alto et Violoncelle par Mozart fils*. Także na następnej stronie trzydziestej zapisany jest tylko kwintet: *Grand Quintetto pour le Forte piano avec Oboe, Clarinette, Basson et Cor, ou [2] Violon's, Alto et Violoncelle par Beethoven* op. 10. Na stronach 31–32 znajduje się spis utworów na harfę i zespoły kameralne z udziałem tego instrumentu (*Musique pour la harpe*), a na stronie 33 dwa koncerty na harfę: *5me Concerto* op. 7 Johanna Baptista [Jana Křtitela] Krumpholza (1742–1790), znanego czeskiego harfisty wirtuoza, ucznia J. Haydna na dworze ks. Esterhazygo w latach 1773–1776, i *Grand Concerto* op. 13 francuskiego wirtuoza harfy François-Josepha Nadermanna (ok. 1773–1835). Na następnej stronie trzydziestej czwartej zapisano kilka utworów kameralnych z udziałem gitary skomponowanych przez Włocha F.A. Radicatięgo.

Kolejny dział na stronach 35–38 wypełnia spis 89 partytur operowych: *Partitions d'Operas*, a na stronach 39–40 wybrane partie z oper: *Parties Separièe d'opera's*. Na stronie 41 występują jedyne w tym katalogu dwa utwory kościelne. Są to msze M. Haydna i J.G. Reuttera, przedstawicieli szkoły starowiedeńskiej.

Do szczególnie interesujących należy spis dramatów, baletów i pantomim z udziałem wielkiej orkiestry na stronie 42: *Drama's, Ballo's et Pantomima's a grand Orchestra*. Spis ten został poprzedzony przez wybrane partie z *Pigmaliona (Parties séparers de Pigmalion par Cimadoro)*, intermezza skomponowanego przez kompozytora włoskiego Giovanniego Battistę Cimadora (ok. 1761–1808). Intermezzo odniosło wielki sukces w 1788 roku. Jego włoski tytuł brzmi: *Scena drammatica tutta della scena lirica di J.J. Rousseau per Tenor con orchestra*. W głównym spisie występują cztery balety skomponowane przez Martiniego, Weigla, Vigana i Beethovena, trzy pantomimy – Marcella, Fanielliego i Umlaufa, dwa balety pantomimiczne – Weigla i Weissa oraz drama Pugnanięgo. Warto zauważyć, że muzyka baletu *Die Geschöpfe des Prometheus* L. van Beethovena powstała do układów tanecznych znanego kompozytora, baletmistrza i choreografa Salvatore Vigana (1763–1821), ucznia L. Boccherinięgo. Ponadto dodane są poniżej 2 *Polonezy na kilka instrumentów* Wincentęgo Lessla, 2 *Polonezy na wielką orkiestrę* Józefa Elsnera oraz W.A. Mozarta: *Wybór marszów na wielką orkiestrę* op. 95 i *Masońska Muzyka Żałobna* op. 114/16 [KV 477/479a] na dwa oboje, klarnet, trzy basethorny, kontrafagot, dwa rogi i instrumenty smyczkowe.

Na stronach 43–46 znajduje się okazały spis wybranych arii z partytur przeważnie włoskich oper: *Airs en Partition*. Na stronach 47–48 zapisane są arie z wybranych partytur: *Air's avec les parties séparér*. Autorem trzech pierwszych

arii w języku francuskim jest osoba oznaczona inicjałami M.D., co można by przypuszczalnie rozwinąć do słów: Madame Douchesse, czyli Pani Księżna. Na stronie 51 został zamieszczony wykaz trzech zbiorów aktualnie wykonywanych, najbardziej popularnych, modnych ariett w liczbie 21. Występują one pod ogólnym tytułem: *Journal*. Utworzył je monogramista: M.M. Są to jednak właściwie trzy żurnale, z których każdy ma dwie postaci: pierwszą w formie partytury, a drugą w formie osobnych głosów. Pierwszy z nich zawiera utwory najbardziej znanych kompozytorów włoskich, ale z tekstami w językach francuskim i włoskim. Drugi żurnal, pozycje 3 i 4, zawiera zbiór ariett włoskich z lat 1788–1789 takich twórców, jak: Paisiello, Cimarosa, Sarti, Bianchi i Marcello. Trzeci żurnal zawiera zbiór ariett włoskich z lat 1791–1792.

Na stronach 55–58 zamieszczony jest bogaty spis utworów wokalnych z towarzyszeniem klawesynu lub harfy, zarówno pojedynczych, jak i ujętych w zbiory: *Airs avec accompagnement de Clavecin ou Harpe*. Wbrew tytułowi zamieszczone tu są nie tylko arie solowe, ale również arietty. Znajdujemy tu też kawatiny, duety, tercety, kanon, ronda, romanse, *chansons*, canzony, Gesänge z fortepianem i formy instrumentalno-wokalne. Obok nazwisk wielkich mistrzów prezentowane są utwory dziś na nowo odkrywanych twórców. Na stronie 55 wymieniono także dwa numery tygodnika, żurnalu z 25. rocznika, nr 47 i 48: *Journal hebdomadaire 25 i 26 no. 47 et 48*. Tuż pod nimi figuruje *Otto Cavatine per Chitarra francese o forte piano da [Matteo P.] Bevilaqua* (ok. 1772–1849), utwór włoskiego wirtuoza gitary, fletu, kompozytora i śpiewaka zatrudnionego na dworze ks. Esterhazyego w Wiedniu. Jego drugi utwór został wymieniony na stronie 59 – *Duetto mille volte oh mio Tesoro* z akompaniamentem dwóch instrumentów: gitary i pianoforte. Warto też wspomnieć istniejący w spisie na stronie 57 utwór Bazylego Bohdanowicza (1740–1817), polskiego skrzypka i kompozytora koncertującego wraz z żoną i ósmorgiem dzieci w Wiedniu w latach 1785–1803. Jest to utwór zatytułowany *La Familla Musicienne de M[onsieur] Bohdanowicz*. Do ciekawostek związanych z życiem towarzyskim Lubomirskich można zaliczyć: *Wybór 6 duetowych nokturnów i 6 chansons* skomponowanych przez hr. Grigorija Czernichewa (*Recueil de six Duos Noturnes et de Six chansons*) wymieniony na stronie 57 oraz 8 *Romansów (Huit Romances)* skomponowanych przez księżniczkę Nathalie de Kourakin, a wymienionych na stronie 58. Po niezapisanej stronie 60 pojawiają się cztery tomy *chanson*: *Chanson de la Borde* oraz zbiór sentymentalnych romansów Jeana-Jacques'a Rousseau: *Les Conselations des misères de ma Vieyou Recueil d'airs, Romances et Duos*. Do interesujących należą: 6 *włoskich canzonet na 1 lub 2 głosy* op. 13 Tomasso Giordaniego (ok. 1730/33 – ok. 1806), 6 *canzonett Metastasia z muzyką Niccolò'a Nicolò'a Perettiego* (ok. 1730 – ok. 1800) i opera komiczna *Die Jagd* (1770) Johanna Adama Hillera (1728–1804). W spisie umieszczono też sześć tomów (roczników) „Journal Hebdomadaire”. Do szczególnych zbiorów należy *Gemma Musi-*

calis, zbiór 63 madrygałów wydanych w Norymberdze w 1588 roku. Na stronie 62 widnieje tylko jeden tytuł: *Zasady Muzyki, Cz. I o intonacji (Principes de Musique. Ier Partie sur l'intonation)*.

Wykazy repertuaru muzycznego na zespoły dęte podany jest na stronach 63–69. Obejmuje on zarówno utwory oryginalne, jak i opracowania arii operowych, uwertur, symfonii i tańców na tria, kwintety, sekstety i septety, popularnych w Wiedniu na przełomie XVIII i XIX wieku. Jedno z opracowań to quodlibet na dwa klarnety, dwa rogi i fagot, widniejący na stronie 65. Całość katalogu muzycznego kończy wykaz instrumentów dworskich w Przeworsku na stronie 72, który cytujemy w całości:

- 4 normalnych skrzypiec,
- 1 viola altowa z futerałem i smyczkiem,
- 1 normalna altówka,
- 1 normalna wiolonczela,
- 1 kontrabas (prawdopodobnie 5-ostrunowy),
- 1 normalny kontrabas,
- dla skrzypiec 2 smyczki,
- 1 pulpit,
- 2 klarnety in B; jeden firmy Merkleina, a drugi Griesbachera,
- 2 klarnety in C firmy Strobacha,
- 2 fagoty firmy Merkleina,
- 2 rogi z akcesoriami (ustniki) i futerałami,
- 3 bassethorny (rożki bassetowe) firmy Strobacha,
- jedna trąbka,
- 2 flety podstawowe i 2 mutazione (czyli do zamiany w utworach).

Na dodatkowej karcie umieszczono serenadę Franza Kromera, 12 symfonii J. Haydna, *3 Tria na 2-je skrzypiec i instrument basowy* op. 4 Pierre'a Marii François de Sales Baillota, *Arię z wariacjami na wielką orkiestrę* P. Rodego i *3 Sonaty na skrzypce i instrument basowy* R. Kreutzera.

Jak wynika z tego katalogu, repertuar miał charakter typowo dworski z podkreśleniem bardzo swobodnego traktowania zapisów oryginalnych. Świadczą o tym liczne aranżacje na dowolne instrumenty, przewaga dzieł o charakterze użytkowym z opracowaniem dla pantomimy i baletu. Repertuar jest świadectwem doskonałej znajomości muzyki tego czasu, tj. z przełomu XVIII i XIX wieku. Oprócz wspomnianych utworów kompozytorów polskich – Stanisława Ossowskiego, Josepha Elsnera, Franciszka Lessla, tajemniczego poloneza Madame de Fredro – możemy jeszcze wspomnieć wymieniony w spisie *Polonez Melancholijny* Joachima Kaczkowskiego. Obecność tych utworów w repertuarze świadczy o ich obiegowym charakterze i popularności na wielu dworach. W poszerzaniu repertuaru pomocne były zarówno koneksje rodzinne, jak i kontakty towarzy-

skie związane z pobytami pary książęcej w Wiedniu, w pałacach w Łańcucie i na innych dworach w Galicji oraz z bliskością Lwowa.

Aby bardziej udokumentować źródła muzyczne z pałacu w Przeworsku, sięgnęliśmy do inwentarza mebli pałacowych ze zbiorów Aleksandra Czołowskiego, przechowywanych obecnie w Bibliotece im. Wasyla Stefanyka we Lwowie (fond 141) z roku 1850. Znajdujemy w nim kilka instrumentów będących zapewne w użyciu dworskich muzyków i samej księżnej. Są to wymienione w salonie: fortepian mahoniowy, klawikord mahoniowy, a w magazynie: futerał na gitarę, fagoty i basy. Wiadomo, że w odniesieniu do katalogu muzycznego księżnej Teresy Lubomirskiej jest to zaledwie ślad istnienia orkiestry.

Dzieje tego niezwykłego zbioru są tak skomplikowane jak wszystko, co znajdowało się w sferze dawnych polskich posiadłości ziemskich. Najobszerniejszy opis zamieścił w swoich wspomnieniach znany lwowski bibliofil Mieczysław Opałek⁵. Do Przeworska trafił on 10 lutego 1945 roku, aby zabezpieczyć znajdujący się tu księgozbiór w porozumieniu ze znanym bibliotekarzem doktorem Antonim Knotem. Został tu wieki chaos, nieład, brak inwentarzy i bardzo uszkodzone książki i nuty. Uporządkowanie tego nieładu zajęło mu wiele miesięcy. W tym czasie Opałek znalazł 429 pozycji muzycznych, z czego 124 były zachowane w postaci rękopisów sporządzonych w pierwszej połowie XIX wieku. To zgadzałoby się z treścią katalogu muzycznego księżnej Teresy Lubomirskiej. We wrześniu 1946 roku do Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie zostały wysłane 82 skrzynie zawierające m.in. 429 muzykaliów. Warto zauważyć, że muzykalia były opatrzone sygnaturami niemieckimi i przygotowane do wywiezienia w głąb Rzeszy.

Po dokonaniu kwerendy utworów znajdujących się w spisie w bibliotekach polskich możemy stwierdzić, że zbiór muzyczny wymieniony w katalogu nie zachował się w całości, a na pewno nie trafił do zbiorów Ossolińskich. Wiadomo, że już po sporządzeniu katalogu, jak już wspomniano, część biblioteki została przekazana do Ossolineum we Lwowie. Zbiór 429 muzykaliów, które Władysław Opałek przekazał do Biblioteki Jagiellońskiej, nie zachował się w tej liczbie. Pojawiają się tu tylko poszczególne nazwiska kompozytorów znanych z katalogu. Podobnie przedstawia się obraz w katalogach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, bowiem zachowane są tylko niektóre utwory. Część utworów znajdujących się w zachowanym katalogu odnaleźliśmy w zbiorach Biblioteki Narodowej im. W. Stefanyka we Lwowie (dawnego Ossolineum). Jednak utwory opisane w katalogu posiadały nie tylko wartość historyczną. Niektóre z utworów kameralnych należały do unikatów, a inne, autorstwa mniej znanych twórców, są ponownie wydawane i wykonywane. Cały zbiór miał głównie charakter dworski, niekiedy sentymentalny i patriotyczny. Ta sytuacja nie jest zaskoczeniem, bowiem w większości dworów polskich na Kresach występuje podobny repertuar wynikający częściowo z położe-

⁵ M. Opałek, *Ze wspomnień bibliofila*, Wrocław 1960, s. 89–120.

nia geograficznego, odległego od wielkich ośrodków muzycznych. Trzeba jednak podkreślić, że zapisany w katalogu repertuar jest jeszcze jednym cennym świadectwem stanu znajomości muzyki w tych czasach na polskich dworach magnackich.

Bibliografia

- Figiela B., *Zbiory przeworskie w kolekcji Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Dary Henryka i Jerzego Lubomirskich*, „Galicja. Studia i Materiały” 2017, nr 3, s. 86–120.
- Katalog muzykaliów księżnej Teresy Lubomirskiej z Przeworska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. 12452/1.
- Opalek M., *Ze wspomnień bibliofila*, Wrocław 1960.
- Ustanowa Ordynacyi Przeworskiej Księżąt Lubomirskich*, Lwów 1928.
- Węgrzyn-Klisowska W., *Wspomnienia Augusta Tomasza Brauna (1789–1861) dyrektora Teatru Operowego we Lwowie jako przyczynek do dziejów muzyki europejskiej*, „Musica Galiciana”, t. 15, red. G. Oliwa, Rzeszów 2016, s. 26–42.

A CATALOGUE OF THE MUSIC MATERIALS LEFT BY DUCHESS TERESA LUBOMIRSKA OF PRZEWORSK INCLUDED IN THE COLLECTION OF THE OSSOLIŃSKI NATIONAL INSTITUTE LIBRARY IN WROCLAW

Abstract

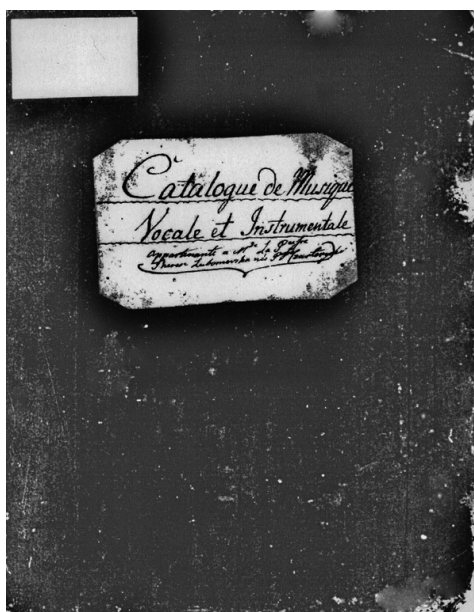
The manuscripts collection of the Ossoliński National Institute Library in Wrocław includes a hand-written catalogue of pieces of music from the 1st half of the 19th century, which belonged to Duchess Teresa Lubomirska, a wife of the known patron of the arts Henryk Lubomirski, who lived in Przeworsk. The document is of much interest, as it presents pieces that were well known and popular with people of noble origin in Galicia at the time. We know from the surviving correspondence, memoirs and historical sources that the musical instruments and sheet music that were used at the manor house in Przeworsk at the time had been provided by Duchess Izabela Lubomirska of Łañcut, who liked both Duke Henryk and his wife very much.

The catalogue has a structure that is characteristic for such type of sources. It begins with pieces for small, chamber instrumental ensembles: duos, trios, quartets, quintets and septets. These are followed by music scores for bigger forms: divertimenti, instrumental concerts and symphonies. This extensive catalogue section ends with scores for operatic overtures, fragments of ballets and pantomimes. The document closes with a list of the musical instruments that made up the basic performing ensemble – it was typical of an orchestra during the Classical Style Period. Because of this, the main repertoire was constituted principally by works written by the composers of the First Viennese School: Haydn, Mozart and Beethoven. However, it also included chamber pieces of some Polish composers: Wincenty and Franciszek Lessel, Joachim Kaczkowski, Józef Elsner and Stanisław Ossowski. The above information is somehow supplemented with an inventory of the palace furniture that is kept in the Wasyl Stefanyk Library in Lviv. The inventory lists a piano, a clavichord, two bassoons and a double bass. The list of the pieces of music only indicates the existence of an orchestra at the manor house. The sheet music had a much more complicated history. In the light of the available sources, it was dispersed during the WWII and was subsequently divided between libraries in Lviv, Cracow and Wrocław.

Keywords: Teresa Lubomirska, Przeworsk, Ossolineum, music collection



Portret Teresy Lubomirskiej namalowany przez Élisabeth Louise Vigée-Lebrun,
Muzeum Okręgowe w Tarnowie



Rękopis Zakładu Narodowego Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich
we Wrocławiu, sygn. 12352 (karta tytułowa)

Oleksandra Nimyłowicz

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA I SPOŁECZNA JEWHENII BARWIŃSKIEJ W KONTEKŚCIE ROZWOJU UKRAIŃSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Pomysł napisania niniejszego artykułu zrodził się w trakcie badań nad twórczością wybitnego ukraińskiego kompozytora Wasyla Barwińskiego [Василь Барвінський] (1888–1963), w 130. rocznicę jego urodzin przypadającą w lutym 2018 roku. Pamięć o ukochanej matce, Jewhenii Barwińskiej-Lubowicz [Євгенія Барвінська-Любович] (1854–1913), towarzyszyła kompozytorowi w ciągu całego jego życia. Pod koniec swej drogi życiowej – rok przed śmiercią – Wasyl Barwiński, odtwarzając z pamięci swoje utwory, które uległy zniszczeniu, zwłaszcza słynny *Sekstet (Wariacje na temat własny w duchu ukraińskim na kwintet smyczkowy (z kontrabasem) i fortepian)*, przywołał w nich obraz ukochanej zmarłej matki. Nie zważając na złe samopoczucie spowodowane przebywaniem przez 10 lat w obozach Mordowii, ciężko chorą żonę – kompozytor starał się bardzo intensywnie pracować. *Sekstet* dedykowany patriarsze muzyki ukraińskiej, Mykole Łysence¹, który kompozytor odtwarzał z myślą wykonania go w 1962 roku na obchodach 50-lecia śmierci Łysenki, przywoływał wspomnienia z okresu napisania tego dzieła w latach 1913–1915 podczas pobytu w czeskiej Pradze i doświadczeń temu towarzyszących. *Sekstet* został wykonany po raz pierwszy w 1915 roku z okazji otwarcia nowego gmachu Towarzystwa Muzycznego im. Mykoły Łysenki we Lwowie. W trakcie jego komponowania Barwiński zademonstrował go swojemu nauczycielowi Vítězslavowi Novákowi, który powiedział mu: „Ten utwór odniesie sukces”². Niestety, wkrótce kompozycja ta, podobnie jak większość utworów Wasyla Barwińskiego, zaginęła bez śladu.

¹ Barwińskiemu udało się odtworzyć wszystkie wariacje, ale niestety choroba, a później śmierć kompozytora spowodowały, że *Sekstet* nie został ukończony. Ostatnie 20–30 taktów według autorских szkiców dopisał Stanisław Ludkiewicz.

² В. Барвінський, *Коментований список творів (замітки композитора)* [w:] *Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 145.

Odtwarzając niektóre wariacje, w szczególności zaś piątą – *Dumkę* [Думка], kompozytor wracał do wspomnień o matce. W liście do rodziny M. Łysenki – jego syna Ostapa i wnuczki Rady – datowanym na 28 września 1962 roku, Wasyl Barwiński pisał:

Chciałbym zapytać się tylko o jedno: czy nie będziecie mieli nic przeciwko, jeśli w moim Sekstecie-wariacjach, w całości poświęconych wielkiemu ojcowi muzyki ukraińskiej, wariację V, *Dumkę*, zadedykuję swojej św.p. niezapomnianej Matce Jewhenii. Kiedy bowiem pisałem ten utwór, będąc w czeskiej Pradze (skończyłem go, już będąc we Lwowie), nieoczekiwanie zmarła moja Matka. Akurat w trakcie pisania tej *Dumki* dużo o niej myślałem i przejąłem się tak bardzo, że aż popłakałem się ze wzruszenia. Właśnie w tej wariacji chciałem umieścić drugą dedykację (ze względu na to, że ta *Dumka* przywołuje wydarzenia związane z moją matką)³.

Według słów kompozytora *Dumka* dedykowana matce, podobnie jak pozostałe wariacje, w warstwie harmonicznnej i melodycznej została zainspirowana „duchem ukraińskiej muzyki ludowej”⁴. To właśnie Jewhenii Barwińskiej (pianistce, dyrygentce, malarce) kompozytor zawdzięczał początki swojej edukacji muzycznej oraz umiejętności gry na fortepianie. W swojej autobiografii z 1946 roku, pisząc o swoich rodzicach, podkreślał, że swoje uzdolnienia muzyczne odziedziczył po matce: „Mój ojciec, Ołeksandr Barwiński, był nauczycielem gimnazjum i seminarium. Matka Jewhenija, z domu Lubowicz, wcześniej również była nauczycielką oraz śpiewaczką (amatorką). Zdolności muzyczne przejąłem w spadku po matce”⁵. Rodzina Barwińskich dość często gościła w swym domu wybitne postaci kultury ukraińskiej, m.in. w roku 1903, w wieku lat 15, Wasyl Barwiński miał okazję poznać słynnego Mykołę Łysenkę, który zauważył wyjątkowy talent Wasyla oraz przepowiedział mu wielki sukces w przyszłości⁶. To właśnie w środowisku rodzinnym W. Barwiński od lat dziecięcych miał możliwość poznawania zdobywcy kultury zarówno ukraińskiej, jak i ogólnoeuropejskiej⁷.

Jewhenija Barwińska (z domu Lubowicz) urodziła się 20 grudnia 1854 roku we Lwowie, a zmarła 20 grudnia 1913 roku. Pochodziła z kapłańskiej rodziny Lubowiczów, z której wywodziło się sporo wybitnych działaczy ukraińskich.

W 1874 roku ukończyła seminarium nauczycielskie we Lwowie. Uczyla się prywatnie gry na fortepianie w Przemyślu u Franciszka Lorenza, znanego czeskiego organisty, kompozytora i teoretyka, oraz w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w klasie Karola Mikulego,

³ *Ibidem*, s. 210.

⁴ *Ibidem*, s. 145.

⁵ В. Барвінський, *Автобіографія* [w:] *Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2008, s. 91.

⁶ С. Павлишин, *Василь Барвінський*, Київ 1990, s. 6.

⁷ В. Витвицький, *Василь Барвінський* [w:] *idem, За океаном. Збірник статей*, Львів 1996, s. 115–116.

wybitnego pianisty-wirtuoza i pedagoga, jednego z najlepszych uczniów Fryderyka Chopina⁸.

3 czerwca 1879 roku Jewhenija Lubowicz została żoną pisarza i pedagoga Ołeksandra Barwińskiego. Znanemu ukraińskiemu działaczowi oświatowemu, pedagogowi, posłowi do parlamentu austriackiego oraz Sejmu Krajowego Galicji, członkowi Izby Panów Imperium Austro-Węgierskiego w Wiedniu, ministrowi Edukacji i Wiary Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej (1918), pierwszemu prezesowi zreformowanego Towarzystwa im. Tarasa Szewczenki we Lwowie, historykowi, badaczowi literatury ukraińskiej, fundatorowi „Ruśkiej biblioteki historycznej” [Руська історична бібліотека], wydawcy ukraińskich podręczników szkolnych, wybitnemu publicyście oraz organizatorowi ukraińskiego życia społecznego przypadł w udziale niełatwy los. Bracia Barwińscy, Ołeksandr i Wołodumyr, wydawali „Bibliotekę najbardziej znanych powieści” [Бібліотека найзнаменитших повістей] mającą na celu popularyzację dzieł klasyków światowej literatury w języku ukraińskim, a z biegiem czasu również utworów najnowszej literatury ukraińskiej. Ołeksandr Barwiński publikował też artykuły o tematyce politycznej i szkolnej na łamach gazety „Diło” [Діло], zajmował się tłumaczeniami. Jego pierwszą żoną była Sofija Szumpeter (Sofia Schumpeter) z Tarnopolszczyzny (ślub wzięli 24 lipca 1870 roku), córka Romana Szumpe-tera (pochodzącego z Czech), zarządcy mienia hrabiego Alfreda Borkowskiego w Szlachcińcach, oraz Juliany Biłyńskiej ze wsi Merława koło Czortkowa⁹. Z tego związku urodziło się dwoje dzieci: Wołodumyr (28 lutego 1872 roku – zmarł w wieku dziecięcym) oraz Olga (30 kwietnia 1874 roku). Od 1876 roku Sofija często chorowała, leczenie w Niemczech nie skutkowało, 28 lipca 1877 roku zmarła. Pozostając w „sytuacji wyjątkowo trudnej i smutnej”¹⁰, Ołeksandr Barwiński nadal wypełniał niełatwe obowiązki szkolne, udzielał prywatnych lekcji, kontynuował działalność literacką oraz naukową. Wskutek doświadczonego nieszczęścia, szukając pocieszenia w pracy literackiej i pedagogicznej, ciągle martwił się o przyszły los swoich dzieci, małych sierot pozostawionych bez matczynej opieki. W związku z tymi przeżyciami w pierwszym tomie swoich wspomnień pisał:

musiałem zastanowić się nad tym, aby zagubiony los oraz dawny spokój ponownie zagościł w moim domu. Los ten odnalazłem w rodzinie mojego szwagra, ojca I. Lubowicza, w domu jego starszego brata, dyrektora Maksyma Lubowicza we Lwowie, i z jego młodszą córką Jewheniją ożeniłem się 3 czerwca 1879 roku. Po tych ciężkich i okropnych przygodach, po tych wszystkich chmurach i grzmotach, które nasłał na mnie i na moje dzieci straszny los, odwracając ode mnie powodzenie

⁸ З. Лабанців-Попко, *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008, s. 58.

⁹ О. Барвінський, *Спомини з мого життя*, t. 1, red. А. Шацька, О. Федорук, Л. Винар, І. Гирич, Нью-Йорк–Київ 2004, s. 236.

¹⁰ *Ibidem*, s. 255.

i szczęście, została ona moją towarzyszką, dobrym duchem mego domu, w którym po tych wszystkich straszliwych zdarzeniach ponownie zagościł cichy ziemski raj¹¹.

Małżonkowie zostali rodzicami pięciorga dzieci: Bohdana (1880–1962, historyk, biograf, archiwista), Wasyla (1888–1963, pianista, kompozytor, muzykolog), Ołeksandry (lekarka), Romana (inżynier, malarka) i Hałyny.

Jewhenija Barwińska była znakomitą pianistką, dyrygentką chóralną i koncertującą śpiewaczką (sopran). Była też aktywną działaczką społeczną – zorganizowała przy Cerkwi Narodzenia Pańskiego w Tarnopolu pierwsze ukraińskie stowarzyszenie kobiece „Sestryctwo” [Сестрицтво], którego członkiniami były kobiety wywodzące się z inteligencji oraz mieszczaństwa. Towarzystwo prowadziło działalność na rzecz rozwoju życia cerkiewnego oraz niosło pomoc ubogim. Przy „Sestryctwie” utworzono chór żeński kierowany przez Jewheniją Barwińską, zaś w latach 1882–1888 wspólnie z Amwrosijem Kruszelnickim (ojcem wybitnej śpiewaczki ukraińskiej Salomei Kruszelnickiej) zainicjowała ona działalność żeńskich oraz męskich chórów w Tarnopolu, pełniąc funkcje ich dyrygentki i solistki.

Dość często Barwińska urządzała domowe improwizowane koncerty dla uhonorowania ważnych gości. 23 listopada 1880 roku gościem rodziny Barwińskich w Tarnopolu, który zatrzymał się tu w drodze do Wiednia, był pisarz, poeta i wydawca Pantelejmon Kulisz. Podczas rozmów prowadzonych przy okazji tego spotkania podejmowano kwestie szkolnictwa, piśmiennictwa, osiągnięć w dziedzinie polityki na terenie Galicji, jak również organizacji wydania we Lwowie czasopisma „Diło”. Ołeksandr Barwiński tak oto opisywał to wydarzenie:

Po kolacji w rozmowę włączyła się również moja towarzyszką i zaśpiewała mu [Kuliszowi – przyp. O.N.] z akompaniamentem fortepianu między innymi *Oj czogo ty poczornilo...* [Ой чого ти почорніло...]. Kiedy Kulisz po raz pierwszy dowiedział się, że tę kompozycję Łysenko poświęcił jemu, ożywił się i jakby odmłodził...¹²

W 1881 roku na posiedzeniu towarzystwa „Ruśka Bursa” [Руська бурса] Ołeksandr Barwiński zaproponował zorganizowanie w Tarnopolu „koncertu ruskiego” (wkrótce takie koncerty, jak również spektakle i imprezy towarzystwa „Ruśka Besida” [Руська бесіда] stały się dobrą tradycją). Ze względu na to, że wówczas w mieście nie było sił muzycznych niezbędnych do realizacji tego pomysłu, Barwiński zwrócił się z prośbą o pomoc do Anatola Wachnianyna. Koncert odbył się 1 lutego 1882 roku w dawniej sali teatralnej. Jak Barwiński podkreślał w swoich *Wspomnieniach*: „od czasu, kiedy gościł tam [w Tarnopolu – przyp. O.N.] w latach sześćdziesiątych «Ruśkyj narodnyj teatr» [Руський народний театр], nie słyszano tam ruskiego słowa ani ruskiej pieśni”¹³. Anatol Wachnianyn

¹¹ *Ibidem*, s. 267.

¹² *Ibidem*, s. 301.

¹³ *Ibidem*, s. 311.

przywiózł ze sobą najlepszych śpiewaków-chórzystów ze Lwowa, zaś program koncertu składał się z utworów ukraińskich kompozytorów: Werbyckiego (*Cwity moi wesnianiji* [Цвіти мої веснянії], *Hej po goru, po wysokij* [Гей по гори, по високій]), Dawydowa (*Oj u poli* [Ой у полі]), Łysenki (*Oj czogo ty poczornilo* [Ой чого ти почорніло]), Kropywnickiego (*Sołowejko* [Соловейко]), Wachnianyna (trio z akompaniamentem fortepianu *Nasz kraj* [Наш край]). W gazecie „Dіło” z 15 lutego 1882 roku ukazała się recenzja W. Łuczakiwskiego, który podkreślił, że koncert

udał się nadzwyczajnie. To, że część artystyczna wypadła przecudownie, nie jest żadnym cudem, bo występowała część chóru męskiego ze Lwowa pod kierownictwem prof[esora] Wachnianyna przy udziale znanego słowika podolskiego p[a]ni Barwińskiej, publiczność zaś była bardzo zadowolona. Nawet Polacy przyznają, że tak dobrego poziomu się nie spodziewali¹⁴.

Profesor S. Pawłyszyn w swej monografii poświęconej Ołeksandrowi Barwińskiemu na temat tego typu koncertów pisała następująco: „Wieczory te cieszyły się coraz większą popularnością, i zdarzało się niejednokrotnie, że część publiczności zmuszona była wracać bez biletów”¹⁵.

Warto podkreślić, iż w chórach pod kierownictwem Jewhenii Barwińskiej w Tarnopolu śpiewała Salomea Kruszelnicka ze swymi siostrami Emilią i Ołeną. Barwińska była pierwszą nauczycielką śpiewu i gry na fortepianie Salomei Kruszelnickiej w latach 1883–1885¹⁶. Nauczyciel, który jako pierwszy zauważa talent i wprowadza młodą utalentowaną osobę w świat sztuki, staje się dla niej ważną i wyjątkową postacią w życiu. To właśnie od pierwszej nauczycielki dziecko otrzymuje najcenniejsze w swoim życiu nauki, z nią związane są najlepsze emocje oraz wspomnienia.

Wiadomo, że Salomea Kruszelnicka od lat dziecięcych przejawiała talent muzyczny i artystyczny, a podczas zabawy ubierała się często „w suknie babci, robiła fryzury, recytowała i śpiewała”¹⁷. W wieku 7 lat dziewczynka zabawiała grą na fortepianie gości rodziny Kruszelnickich, zaś Jewhenija Barwińska-Lubowicz uczyła małą Salomeę gry na tym instrumencie oraz śpiewu. Pod jej kierownictwem młoda Salomea śpiewała również w chórze żeńskim. Chór występował podczas koncertów ku uczczeniu pamięci Tarasa Szewczenki, Markijana Szaszkwicza, Jurija Fedkowicza i Ołeksandra Konyskiego. Repertuar chóru zawierał utwory Mykoły Łysenki, Sydora Worobkewicza, Mychajły Werbyckiego, Wiktora Matiuka, Sta-

¹⁴ В. Лучаківський, *З Тернополя. Концерт в користь „Руської бурси”*, „Діло” 1882, nr 9, s. 2.

¹⁵ С. Павлишин, *Олександр Барвінський*, Львів 1997, s. 22.

¹⁶ П. Медведик, *Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССХХVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 377.

¹⁷ *Соломія Крушельницька: 10 фактів до Дня Народження*, <https://moderato.in.ua/malenci-muzychni-istoriyi/solomiya-krushelnitska-10-faktiv-do-dnya-narodzheniya.html> [7.09.2017].

niśława Moniuszki, Charles’a Gounoda, a także pieśni ludowe. W sierpniu 1885 roku w Tarnopolu odbył się wieczór muzyczno-deklamacyjny (wieczornica, ukr. *weczornycsa*) „Ruśkiej Besidy” poświęcony pamięci historyka Mykoły Kostomarrowa, który zmarł 19 kwietnia 1885 roku. Słowo wstępne o życiu i działalności Kostomarrowa wygłosił Ołeksandr Barwiński, którego publiczność nagrodziła gromkimi brawami. Po jego przemówieniu na scenie pojawił się chór żeński pod kierownictwem Jewhenii Barwińskiej. Zarówno dyrygentka, jak i wykonawcy, ubrani w piękne stroje ludowe, zaśpiewali *Boże wełykyj jedynyj* [Боже великий єдиний] Konyskiego z muzyką Łysenki. Czasopismo „Diło” (1885, nr 83–102) informowało:

Chór zaprezentował najlepszych przedstawicieli Podola: trzy panny Kruszelnickie, dwie Nawrockie, dwie Czubatiwny, panny Drozdowską, Studnicką, Zarycką i Czemeryńską. Wszyscy, którzy byli na sali, z niewypowiedzianą rozkoszą spoglądali na piękno Podola, a kiedy rozchodziły się po sali delikatne, umiłowane dźwięki *Modlitwy* [Молитва] – wzniósłe drżenie przeniknęło w każde serce – tyle bowiem świętej uczuciowości dziewczęce serca wniosły w słowa i dźwięki swej *Modlitwy*¹⁸.

Bardzo pozytywnie oceniono występ dyrygentki:

Bez wątpienia i tym razem jest to wielka zasługa pani Barwińskiej. Nie ma takiego wieczoru [koncertu – przyp. O.N.], w którym by nasza pani animatorka aktywnie nie uczestniczyła. Dziękiujemy jej za to, naszej przywódczyni! Chwała również ruskim śpiewaczkom-szczebiotkom sławnego Podola! Módlcie się! Wasza pieśń stanie się psalmem, wezwaniem do narodu ruskiego o los i wolność narodową!...¹⁹

Rodzina Barwińskich z Tarnopola często przyjeżdżała do wsi Biła, do parafii ojca Amwrosija Kruszelnickiego. Tutaj zawsze odbywały się ciekawe koncerty domowe organizowane przez dzieci Kruszelnickich pod czujnym okiem ich ojca, w które włączali się znani i wybitni goście. Ołeksandr Barwiński był też ojcem chrzestnym najmłodszej córki Kruszelnickich – Anny. Ten fakt potwierdza świadectwo chrztu Anny Kruszelnickiej przechowywane w zbiorach Muzeum Salomei Kruszelnickiej [Музично-меморіальний музей С. Крушельницької] we Lwowie.

Jewhenija Barwińska była jedną z organizatorek i dyrygentek chóru Towarzystwa Śpiewaczego „Lwowski Bojan” [Львівський Боян] (1891–1895). Towarzystwo chórálne „Bojan” założone zostało we Lwowie 24 grudnia 1890 roku²⁰ z inicjatywy Anatola Wachnianyna, pierwsze zaś walne zebranie odbyło się 2 lutego 1891 roku. Wtedy też zatwierdzono Statut towarzystwa i wybrano „pierwszy wydział” składający się z następujących osób: W Szuchewicz – prezes, dr St. Fedak

¹⁸ О. Барвінський, *Спомини з мого життя*, t. 1, s. 328.

¹⁹ *Ibidem*, s. 328–329.

²⁰ Т.Л. Мазепа, *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства*, Львів 2017, s. 236.

– wiceprezes, N. Wachnianyn – dyrygent, J. Barwińska – dyrygentka, D. Siczynski, S. Chanderys oraz B. Haninczakowa – członkowie wydziału²¹. Statut określał główne cele działalności towarzystwa: promocję oraz rozwój ukraińskiego śpiewu narodowego, zarówno chóralnego, jak i solowego, oraz muzyki instrumentalnej. Cel udało się zrealizować znacznie później – po tym, jak w wielu miastach Galicji utworzono filie „Bojana”, a założyciele towarzystwa, zwłaszcza Anatol Wachnianyn, opracowali statut organizacji zrzeszającej już istniejące w Galicji chóry „Bojana”, tworząc tym samym fundament przyszłej szkoły muzycznej.

Jewhenija Barwińska była aktywną działaczką towarzystwa chóralnego. Wraz z nią w 1891 roku „Bojan” wyjeżdżał na gościnne występy do Pragi czeskiej, występował w Stanisławowie, Stryju, Lwowie²². Członkami chóru byli: A. Wachnianyn, O. Nyżankiwski, Natalia Kobrynska, Jewhen Huszałowicz, Jewhenija Barwińska. Program pierwszego koncertu w praskim Teatrze Narodowym (Narodne divadlo) 22 lipca 1891 roku składał się z następujących utworów: *Zakuwała ta sywa zozula* [Закувала та сива зозуля] P. Niszczynskiego, *Quodlibet* M. Łysenki, *Kryleć, kryleć* [Крилець, крилець] W. Matiuka, *Hulały* [Гуляли] O. Nyżankiwskiego, *Nad Prutom* [Над Прутом] S. Worobkewicza, oraz kompozycji A. Wachnianyna. Czeskie czasopisma publikowały liczne pochwalne opinie pełne wyrazów uznania:

Wczorajszy wieczór w Teatrze Narodowym należał do Ukraińców. Mili goście odwziewczyli się nam za serdeczne powitanie na sposób słowiański – śpiewając! Śpiew, który płynął z serca do serca, wzruszając do najdalszych głębi... Lecz prawdziwy moment zachwyty nastąpił w chwili, gdy zabrzmiały pierwsze akordy wiązanki ukraińskich pieśni ludowych... Najbardziej podobały się pieśni Łysenki *Oj puszczu ja konyczeńka w sadu* [Ой, нущу я кониченька в саду] oraz Nyżankiwskiego *Hulały* [Гуляли]. „Bojan” wspaniale przygotowany, czystość intonacji, dyscyplina, klarowność słowa, artystyczne wykonanie – wszystko było połączone w jedną wspaniałą całość...²³

W 1891 roku do „Lwowskiego Bojana” wstąpiła jako solistka Salomea Kruzelnicka, wówczas jeszcze mało znana śpiewaczka, która aktywnie koncertowała z chórem przed swoim wyjazdem na studia do Włoch w 1895 roku²⁴. Ołeksandr Barwiński w swoich *Wspomnieniach*, opisując działalność ukraińskich stowarzyszeń i instytucji w latach 90. XIX wieku, zanotował:

Chór „Lwowskiego Bojana” występował [...] w różnych miastach kraju i budził tym samym świadomość narodową w szerokich warstwach ludowych, a poprzez swój wyjazd na krajową wystawę do czeskiej Pragi (1891) oraz zorganizowany tam koncert ukraińska muzyka i pieśni zdobyły uznanie. Szybki rozwój i sukces „Lwowski Bojan” zawdzięczał bystrości i praktycznemu

²¹ С. Людкевич, *У сорокаліття „Львівського Бояна” (1891–1931)* [w:] *idem, Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 2, red. 3. Штундер, Львів 2000, s. 379.

²² П. Медведик, *Діячі української музичної...*, s. 377.

²³ Л. Ханик, *Історія хорового товариства „Боян”*, Львів 1999, s. 14.

²⁴ *Ibidem*, s. 16, 23.

zmysłowi swego prezesa W. Szuchewicza, artystyczny zaś postęp dyrygentowi prof[esorowi] N. Wachnianynowi oraz dyrygentce Jewhenii Barwińskiej²⁵.

W programach koncertów w Tarnopolu (1879–1888) i we Lwowie (1888–1897) Jewhenija Barwińska występowała zarówno jako pianistka, jak i śpiewaczka-solistka. W jej repertuarze znajdowały się utwory *Oj puszczy ja konyczeńka* [*Ой пуцу я кониченька*] M. Łysenki, *Sołowejko* [*Соловейко*] M. Kropywnickiego, *Moja tyła* [*Моя мила*] i *Ridnyj kraj* [*Рідний край*] W. Matiuka, *Nad Prutom* [*Над Прутом*] S. Worobkewicza, pieśni ludowe w opracowaniu M. Łysenki, D. Siczynskiego, G. Topolnyckiego, pieśni *Czornomorci* [*Чорноморці*] M. Łysenki i *Pidhiriany* [*Підгіряни*] M. Werbyckiego²⁶.

W rodzinie Barwińskich matka pełniła rolę strażniczki duchowości, ukraińskości, była oazą ciepła, zgody oraz serdeczności. O bliskim związku syna Wasyla z matką, poufnych relacjach oraz zbieżności poglądów świadczą listy pisane przez kompozytora do matki w czasie jego studiów w Pradze w latach 1910–1913. We wspomnianych listach opowiada on jej o swoich lekcjach gry na fortepianie, ćwiczeniach trwających niekiedy sześć godzin dziennie, lekcjach u Vítězslava Nováka oraz jego twórczości. Wiadomo, że Vítězslav Novák nakłaniał Barwińskiego do badań nad ukraińską pieśnią ludową, ukierunkowywał młodego utalentowanego kompozytora w stronę muzyki opartej na melodyce narodowej. W liście do matki kompozytor pisał o swoich zajęciach z harmonii: „Pieśni ruskie zebrane przez P. Bażanskiego, później sprowadzę sobie Łysenkę i te melodie będą harmonizować dla ćwiczeń”²⁷.

Jewhenija Barwińska była doradczynią swojego syna również w kwestiach dotyczących jego twórczości. Kompozytor radził się jej odnośnie do swoich fortepianowych preludiów, pracy z uczniami, dzielił się radością z sukcesów swoich wychowanków, opowiadał o swoich solowych występach fortepianowych. W listach do matki znajdujemy też poufne wyznania Wasyla Barwińskiego dotyczące ciepłych uczuć, jakie żywił do przyszłej żony, Natałky Puluj²⁸. W wielu listach odnajdujemy rozważania nad własną twórczością kompozytorską, procesem twórczym w odniesieniu do poszczególnych utworów (*Trio*, *Sonata*, *Preludia*). Szczere zamiłowanie kompozytora do pieśni ludowej wypływa z jego listu do matki z okresu, gdy pracował on w Pradze nad *Rapsodią na orkiestrę symfoniczną na ukraińskie tematy ludowe* [*Українська респодія для симфонічного оркестру*]: „motywy ludowe muszą wybierać,

²⁵ О. Барвінський, *Спомини з мого життя*, t. 2, red. A. Шацька, Л. Винар, М. Жулинський, Київ 2009, s. 470.

²⁶ П. Медведик, *Діячі української музичної...*, s. 377.

²⁷ Л. Кияновська, *Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові*, „Вісник Львівського університету”, Вип. 8, Серія: *Мистецтвознавство*, Львів 2008, s. 165.

²⁸ *Ibidem*, s. 177.

niektóre bowiem są dość proste, ale niektóre są na tyle piękne, że człowiek stoi wprost przed zagadką: skąd w takiej pozornie prostej duszy tyle szlachetnego uczucia”²⁹.

Jewhenija Barwińska była sojusznikiem, pomocnikiem i „przyjaciółką” (tak zawsze czule nazywał ją Ołeksandr Barwiński) swojego męża. Była również barwną działaczką społeczno-kulturalną. W 2009 roku ukazał się drugi tom (część trzecia i czwarta) *Wspomnień z mojego życia* Ołeksandra Barwińskiego. W słowie wstępnym autor podkreślił, że źródłem owych *Wspomnień* jest przede wszystkim jego pamięć,

którą Pan Bóg zachował bez względu na wszelkie przeciwności losu, dzięki czemu wiele rozmów z różnymi ludźmi mogłem powtórzyć niekiedy co do słowa. Co więcej, korespondencja z moją żoną, do której pisałem niemal codziennie, kiedy mieszkalem poza domem, jak i też bogata korespondencja z innymi osobami mimo moskiewskich i polskich rewizji pozostała nietknięta i tworzy bogate archiwum³⁰.

Czytając drugi tom, jesteśmy pod wrażeniem szerokiego zakresu archiwum epistolarnego, którego adresatem była Jewhenija Barwińska, problemów i pytań (o charakterze historycznym, politycznym, kulturalnym, rodzinnym), które Ołeksandr Barwiński – jako poseł parlamentu w Wiedniu i Sejmu Galicyjskiego oraz członek Izby Panów Imperium Austro-Węgierskiego w Wiedniu – powierzał i w sprawie których często zwracał się o radę do swojej małżonki, przekazując dokładnie wszystkie dialogi, rozmowy, sytuacje. Ciągłe przebywanie poza domem, nieustanna codzienna praca oraz obowiązki, uświadomienie sobie ciężaru wychowania dzieci i prowadzenia gospodarstwa domowego, które spoczywało na jego małżonce przy jej raczej słabym zdrowiu, spowodowało, iż Barwiński dość często zastanawiał się nad możliwością rezygnacji z mandatu poselskiego. Jednak poparcie i zrozumienie potrzeby prowadzenia takiej działalności ze strony Jewhenii wzmacniało morale Ołeksandra. W liście datowanym na 14 czerwca 1893 roku pisał on do swojej żony:

Nieraz przychodziło mi na myśl, że przez posłowanie moje skrócone jest moje wspólne życie z Tobą i dziećmi, a mimo to widzę w tym wolę Bożą, która skierowała mnie na tę drogę, na której mogę uczynić coś na rzecz kulturowego postępu naszej biednej nacji³¹.

Działalność Jewhenii Barwińskiej na polu artystycznym wniosła znaczny wkład w rozwój ukraińskiej muzyki i wykonawstwa w kraju. Z jej rodu wywodzili się narodowo świadomi przedstawiciele ukraińskiej kultury, nauki, pedagogiki oraz medycyny. Wielu wychowanków Barwińskiej podążających wskazaną przez swojego pedagoga drogą osiągnęło szczyty kariery zawodowej, stając się

²⁹ *Ibidem*, s. 184.

³⁰ О. Барвінський, *Спомини з мого життя*, t. 2, s. 28.

³¹ *Ibidem*, s. 705.

cenionymi muzykami, wśród których znajduje się śpiewaczka światowej sławy Salomea Kruszelnicka.

Kontynuując muzyczno-artystyczną drogę swej matki, przejmując odważny charakter i twardość przekonań ojca, kompozytor, pianista i muzykolog Wasyl Barwiński pozostał wiernym synem i oddanym patriotą kultury i sztuki ukraińskiej. W swoim liście do H. Hrabeć, napisanym na zesłaniu w 1957 roku, pisał:

Muzyczna droga często usłana jest różami, lecz i róże mają kolce, które nieraz ranią rękę do krwi. I tylko ten jest prawdziwym muzykiem, kto kocha tę sztukę i kto bez względu na klęski jej nie opuszcza... Ta miłość do sztuki bez względu na cierpienia, które ona niekiedy w sobie skrywa – u prawdziwego muzyka przezwycięża wszelkie trudności³².

Takimi niezłomnymi i odważnymi osobowościami w sztuce i w życiu byli Jewhenija Barwińska, S. Kruszelnicka, N. Kobrynska, K. Hałycka, M. Rudnicka i wiele innych znanych osób, które na przełomie XIX i XX wieku aktywnie wpływały na rozbudzenie zainteresowań kobiet galicyjskich problemami kultury, oświaty, polityki, szkolnictwa itp.

Na przykładzie życiorysu i działalności Jewhenii Barwińskiej widzimy, jak we wskazanym okresie zmienia się zasadniczo pozycja kobiety ukraińskiej w społeczeństwie pod względem uzyskania pewnych praw, także obywatelskich, pojawienia się możliwości studiowania i zdobywania specjalistycznego wykształcenia. Na powstanie ruchu kobiecego w Galicji znaczący wpływ miały idee ruchu narodowo-wyzwoleńczego, które dla Ukrainy były zawsze aktualne. To pod ich wpływem zostały określone aktualne zadania kobiet w procesach ogólnospołecznych i społeczno-kulturowych.

Bibliografia

Źródła

- Барвінський В., *Автобіографія* [w:] *Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2008, s. 91–94.
- Барвінський В., *Коментований список творів (замітки композитора)* [w:] *Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 136–174.
- Барвінський В., *Листи до Галини Грабець* [w:] *Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2008, s. 100–130.
- Барвінський О., *Спомини з мого життя*, t. 1, red. А. Шацька, О. Федорук, Л. Винар, І. Гирич, Нью-Йорк–Київ 2004.
- Барвінський О., *Спомини з мого життя*, t. 2, red. А. Шацька, Л. Винар, М. Жулинський, Київ 2009.
- Лучаківський В., *З Тернополя. Концерт в користь „Руської бурси”, „Діло” 1882*, nr 9, s. 2.

³² В. Барвінський, *Листи до Галини Грабець* [w:] *Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2008, s. 109.

Оpracowania

- Витвицький В., *Василь Барвінський* [w:] *idem*, *За океаном. Збірник статей*, Львів 1996, s. 115–116.
- Кияновська Л., *Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові*, „Вісник Львівського університету”, Вип. 8 *Серія: Мистецтвознавство*, Львів 2008, s. 162–224.
- Лабанців-Попко З., *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008.
- Людкевич С., *У сорокаліття „Львівського Бояна” (1891–1931)* [w:] *idem*, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 2, red. З. Штундер, Львів 2000, s. 379–384.
- Мазепа Т. Л., *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства*, Львів 2017.
- Медведик П., *Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. CCXXVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 370–455.
- Павлишин С., *Василь Барвінський*, Київ 1990.
- Павлишин С., *Олександр Барвінський*, Львів 1997.
- Ханик Л., *Історія хорового товариства „Боян”*, Львів 1999.

Źródła internetowe

- Соломія Крушельницька: 10 фактів до Дня Народження, <https://moderato.in.ua/malenko-muzychni-istoriyi/solomiya-krushelnitska-10-faktiv-do-dnya-narodzhennya.html> [7.09.2017].

**ARTISTIC AND SOCIAL ACTIVITIES OF YEVHENIYA BARVINSKA
IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN MUSICAL
CULTURE AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES**

Abstract

The article presents the analysis of musical performance of Yevheniya Barvinska (1854–1913) – a pianist, choir master, concert singer (soprano), mother of a prominent Ukrainian composer Vasyl Barvinsky, wife of Oleksandr Barvinsky – a writer, teacher, member of the Parliament in Vienna, the Galician Sejm and Austrian House of Lords. She was active in social life and she organized the women’s society in Ternopil. E. Barvinska was the first singing and piano teacher of Solomiya Krushelnitska (1883–1885). Her activity is of great importance and is one of the best examples of the Ukrainian art.

Keywords: Yevheniya Barvinska, pianist, conductor, singer, women’s society, social activities, Ukrainian musical culture

Sylvia Jakubczyk-Ślęczka

Uniwersytet Jagielloński

REGUŁA *KOL ISZA* A ROLA KOBIET W ŻYCIU MUZYCZNYM ŻYDÓW GALICYJSKICH W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

Aktywność muzyczną kobiet wewnątrz społeczności żydowskiej przez wieki regulowała zasada *kol isza* (hebr. głos kobiety). Odróżniała ona społeczność żydowską od innych grup etnicznych i narodowych dawnej Galicji, wykluczała bowiem kobiety z aktywności muzycznej w sferze publicznej życia społecznego. Zgodnie z prawodawstwem religijnym ortodoksyjny mężczyzna nie może słuchać śpiewu kobiety zamężnej (z wyjątkiem własnej żony), dziewczyny powyżej 12. roku życia ani kobiety nie-żydowskiej. Głos kobiety postrzegany jest bowiem jako budzący pożądanie i w tym kontekście porównywany do *erwa* (hebr. nagość). W konsekwencji publiczny śpiew kobiety uznany został za akt przekraczający granice przyzwoitości i jako taki zakazany¹.

Ze względów moralnych nieobecne w sferze publicznej żydowskie kobiety prowadziły aktywność muzyczną w sferze prywatnej. Nie mogąc śpiewać w synagogach czy podczas ceremonii świątecznych, silniej zainteresowały się działalnością o charakterze świeckim. W ten sposób wewnątrz religijnej społeczności żydowskiej przyjęły rolę pieśniarek wykonujących swoją i cudzą niereligijną twórczość muzyczną w domowym zaciszu. Przypuszcza się nawet, że uformowały specyficznie kobiecy repertuar: tworzony, wykonywany i słuchany dla i przez kobiety, a także przedstawiający świat z perspektywy *jidisze mames* (jid. żydowskich matek)². Aktywność kobiet w zespołach instrumentalnych jest mało prawdopodobna przede wszystkim ze względu na niestabilny tryb życia i wątpliwą reputację moralną ich członków, a także silnie zakorzenioną w tradycji żydowskiej separację płci oraz generalną niechęć wobec obecności kobiet w prze-

¹ Zob. B. Muszkalska, „*Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...*”: muzyka w życiu religijnym Żydów *aszkenazyjskich*, Wrocław 2013.

² Zob. Ph. Bohlman: *Jewish Music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 13, red. S. Sadie, London 2001; *idem*, *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008; A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Detroit, Michigan 1992; *idem*, *Music* [w:] *Encyclopedia Judaica*, t. 14, red. F. Skolnik, Jerozolima 2007.

strzeni publicznej³. Próbowano co prawda tworzyć kobiece orkiestry, ale ich istnienie odnotowano wyłącznie na terenach niemieckich około XVIII wieku⁴.

Dotychczasowe badania nad rolą kobiet w kulturze żydowskiej, w tym w kulturze muzycznej, mają charakter przyczynkarski. Pewnej wiedzy na ten temat dostarczają analizy obecności kobiet w różnych przestrzeniach życia muzycznego. Philip Bohlman wyróżnia trzy takie przestrzenie, w których aktywność muzyczna kobiet kształtowana jest w różny sposób. Wskazuje na wykluczenie kobiet z muzykowania w synagodze (sfera religijna, publiczna, wewnątrz społeczności żydowskiej), ich zaangażowanie w muzykowanie domowe (sfera świecka, prywatna, wewnątrz społeczności żydowskiej) oraz możliwość uczestnictwa w życiu muzycznym poza społecznością żydowską (sfera świecka, publiczna)⁵. Inni autorzy omawiają szczegółowo aktywność kobiet w obrębie pojedynczych spośród wyżej wymienionych sfer życia społecznego. Amnon Shiloah koncentruje się na uprawianiu przez kobiety świeckiej muzyki ludowej, natomiast wgląd w ich aktywność kulturalną poza społecznością żydowską oferuje artykuł Haliny Goldberg wspominającej o prowadzonych przez żydowskie kobiety salonach muzycznych XIX-wiecznej Warszawy⁶.

W nieco odmienny sposób zagadnienie ról kobiet w życiu kulturalnym społeczności żydowskiej prezentuje Moshe Rosman. W centrum zainteresowania stawia pytanie o konkretne funkcje pełnione przez kobiety wobec kultury żydowskiej, a następnie podejmuje próbę stworzenia uniwersalnych modeli definiujących ich role na różnych etapach jej rozwoju historycznego. Wyróżnia kobiety: pomocniczki, obserwatorki i czynne uczestniczki życia kulturalnego społeczności żydowskiej⁷. Jako pomocniczki ułatwiały one mężczyznom uczestnictwo w życiu kulturalnym. Jako obserwatorki miały już możliwość biernego partycypowania w nim i przyswajania zdobyczy kulturalnych wytworzonych przez męskie elity. Czynne uczestnictwo natomiast otwierało przed nimi możliwość wykonywania produkcji rodzimej kultury.

W niniejszym artykule, korzystając z zaprezentowanych rozwiązań metodologicznych, przeprowadzę analizę zagadnienia ról kobiet w życiu muzycznym

³ W.Z. Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York 2016; *idem*, *Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2003, nr 16; S. Rogovoy, *The Essential Klezmer*, Chapel Hill 2000.

⁴ Y. Strom, *The Book of Klezmer*, Chicago 2002.

⁵ Ph. Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, s. XXVI–XXVIII.

⁶ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*; *idem*, *Music*; H. Goldberg, *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie muzycznej polskości*, „Muzykalia XI. Judaica 3” (czasopismo internetowe), lipiec 2011.

⁷ M. Rosman, *The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assesment*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2005, z. 18: *Jewish Women in Eastern Europe*, red. C. Freeze, P.E. Hyman, A. Polonsky.

społeczności żydowskiej dawnej Galicji w okresie międzywojennym. Reprezentatywne postaci żydowskich kobiet-muzyków zostaną omówione w grupach wyróżnionych ze względu na pełnione przez nie funkcje w życiu muzycznym oraz sferę ich aktywności. Systematyka Moshe Rosmana zostanie tu zmodyfikowana, autor zamyka ją bowiem konkluzją stwierdzającą pozorną emancypację kobiet w życiu kulturalnym społeczności żydowskiej, a rzeczywiste podporządkowanie ich działalności męskiemu zwierzchnictwu. Sytuacja ta budziła jednak sprzeciw jednostek, których aspiracje i osobiste predyspozycje wykraczały ponad pełnienie roli wykonawcy zastanych produkcji. Dlatego w niniejszym artykule omówię role kobiet w życiu muzycznym społeczności żydowskiej jako 1) wspierających jego rozwój matek, żon i gospodyń domowych, 2) pedagogów i wykonawców aktywnych w publicznych instytucjach muzycznych, a w końcu 3) dyrektorów tych instytucji i kobiet-kompozytorek.

Kobieta – „odpowiednia pomoc dla mężczyzny”⁸

Zgodnie z definicją przyjętą przez Moshe Rosmana kobieta-pomocnik to ta, która „przyprowadza synów do synagogi, umożliwia mężowi studia i czeka na nich, aż powrócą do domu”⁹. Transponując ten opis na grunt życia muzycznego, należałoby przyjąć, że kobieta-pomocnik to ta, która dba o muzyczną edukację swoich dzieci i umożliwia aktywność muzyczną mężowi, nawet jeśli sama jej nie podejmuje. Kobiety-pomocnicy są zatem anonimowymi animatorkami życia muzycznego. Jako matki, żony, gospodynie często nie są opisywane w źródłach w kontekście aktywności muzycznej męskich członków ich rodziny, a ich roli można się jedynie domyślać. Różny jest też stopień ich zaangażowania i troski o domowe życie muzyczne.

Ślady obecności pań domu wspomagających aktywność muzyczną członków własnej rodziny odnaleźć można w literaturze wspomnieniowej. Według zawartych w niej relacji niektóre kobiety tworzyły jedynie dogodne warunki do domowego muzykowania. O tradycyjnym podziale ról między matką a ojcem wspominał krakowianin Henryk Ritterman-Abir, opisując domowe obchody Święta Pesach: „Matka miała pole do kulinarnego popisu, ojciec, bardzo muzykalny i obdarzony pięknym głosem, odprawiał seder «śpiewająco», mój brat akompaniował mu na fortepianie. Często też sąsiedzi uczestniczyli w tym «musicalu»”¹⁰. W poczet

⁸ „Nadał człowiek nazwy wszystkim zwierzętom i ptakom niebieskim, i wszystkim zwierzętom polnym. Ale nie znalazł odpowiedniej pomocy dla człowieka” (Rdz. 2,20). *Tora Pardes Lauder. Księga pierwsza: Bereszit*, red. i tłum. rabin S. Pecaric, Kraków 2001.

⁹ M. Rosman, *The History of Jewish Women...*, s. 47.

¹⁰ H. Ritterman-Abir, *Nie od razu Kraków zapomniano*, Izrael 1984, s. 71.

zasług zaliczyć też można wyrozumiałość Marii Apte, żony Henryka, przewodniczącego Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, który zarówno pracy organizacyjnej w ramach Towarzystwa, jak i regularnemu uczestnictwu w życiu koncertowym miasta oraz grze w kwartecie smyczkowym spotykającym się w jego kancelarii adwokackiej musiał poświęcać wiele wolnego czasu. Także syn państwa Apte, Ryszard, był obiecująco zapowiadającym się pianistą¹¹.

Krakowianka Irena Bronner opisywała z kolei rozśpiewany dom rodzinny, w którym dominował odtwarzany przez jej rodziców i wujostwo repertuar teatralny:

Dom był dość rozśpiewany i widowiska oglądane przez rodziców w teatrze były potem fragmentami odtwarzane. Szedł w Krakowie [...] wodewil pt. *Krowoderskie zuchy* [...]. Nie przesadzę, jeśli powiem, że z tych rodzicielskich „rekonstrukcji” znałam chyba cały tekst tego wodewilu na pamięć. [...] Rodzice chodzili też często do Teatru Żydowskiego przy ulicy Bocheńskiej, a wracając, opowiadali lub odśpiewywali treść przedstawienia¹².

Podsumowując role obojga rodziców w trosce o zapewnienie jej wszechstronnego wykształcenia, Bronner pisała: „Ojciec otaczał nie tylko miłością, ale też niezwykle kultem swą wykształconą, inteligentną żonę [...]. Matce mojej zawdzięczam rzeczywiście pożywkę kulturalno-intelektualną. Wprowadziła mnie w literaturę francuską, w język, w świat muzyki – chociaż sama nie grała na żadnym instrumencie”¹³.

Zgody i determinacji obojga rodziców wymagało kształcenie muzyczne Leopolda Kozłowskiego w rodzinnych Przemyślanach. W jego biografii czytamy: „Żyło im się biednie; po opłaceniu wszystkich kosztów i lekcji Poldka u pani Hawronowej ledwo starczało na chleb”¹⁴. Świadomą troską o edukację muzyczną syna Milo Anstadta wykazała się jego matka, która wbrew sprzeciwom męża i trudnościom finansowym zabiegała o lekcje gry na skrzypcach dla syna. We wspomnieniach z dzieciństwa we Lwowie Anstadt pisał: „Mama [...] patrzyła daleko w przyszłość. Jej syn miał iść do gimnazjum. Nauka gry na skrzypcach była pomyślana jako sygnał dla rodziny, że jej syn był przeznaczony do wyższych celów”¹⁵.

Niektóre żydowskie matki własnym przykładem zachęcały dzieci do podejmowania aktywności muzycznej. Muzykowano np. w ziemiańskim domu państwa

¹¹ P. Głuchowski, M. Kowalski, *Apte. Niedokończona opowieść*, Kraków 2010; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017, maszynopis; H. Vogler, *Wyznanie mojżeszowe*, Kraków–Budapeszt 2011.

¹² I. Bronner, *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 1991, s. 46–47.

¹³ *Ibidem*, s. 43.

¹⁴ J. Cygan, *Klezmer – opowieść o życiu Leopolda Kozłowskiego-Kleinmana*, Kraków–Budapeszt 2009, s. 38.

¹⁵ M. Anstadt, *Dziecko ze Lwowa*, Wrocław 2000, s. 94.

Koflerów. W pochodzących z przełomu XIX i XX wieku wspomnieniach Oskara Koflera czytamy: „W czasie wizyt w Petlikowcach dwaj bracia matki i jej siostra Zofia Rappowa (wszyscy grający na skrzypcach) wraz z moim ojcem i matką akompaniującą na gitarze tworzyli wcale niezły zespół”¹⁶. Grę na fortepianie przybliżała synowi matka Leszka Allerhanda, wnuka wybitnego prawnika Maurycego Allerhanda, przyszedłego lekarza. Relacjonując losy swojej rodziny tuż po wybuchu II wojny światowej, pisał on:

Nasze [...] mieszkanie [...] zostało szybko zajęte przez Rosjan. [...] W pokojach Gudkowa pozostał fortepian. Zezwolił, aby moja mama przychodziła wieczorami i grała. A grała pięknie. Gudkow wraz z żoną [...] siadali w fotelach, słuchali jej gry, a major nieraz tak się wzruszał, że łzy kapąły mu na niebieską czapkę¹⁷.

Wspominając własną edukację muzyczną, dodawał:

Byłem jednakiem, dzieckiem z tzw. dobrego domu. W przyszłości miałem być kontynuatorem prawniczych tradycji rodziny. Miałem być najmądrzejszy. Miałem wychowawczynię, tzw. panny do dziecka. Uczono mnie obcych języków, gry na fortepianie, rytmiki. W przyszłości miałem być laureatem konkursów pianistycznych, zdobywcą wielu nagród¹⁸.

Przytoczone relacje wskazują na nieodzowność matek i żon w życiu muzycznym społeczności żydowskiej. Na przełomie XIX i XX wieku wykazywały one świadomą troskę o edukację muzyczną swoich dzieci. Same też coraz częściej muzykowały. Wpływały na upodobnienie się życia muzycznego rodzin żydowskich do tego prowadzonego przez innych XIX- i XX-wiecznych mieszczan. Same wprowadzały do niego repertuar funkcjonujący w życiu publicznym, także poza społecznością żydowską. Ich postawa przyczyniła się do wzmocnienia procesu akulturacji i utrwalenia proeuropejskiego kierunku modernizacji żydowskiej kultury muzycznej. Jak pisał Moshe Rosman: „przeważnie pozbawione formalnego tradycyjnego wykształcenia i kapitału kulturowego, którego ono dostarczało, kobiety łatwiej przyjmowały postawę antytradycjonalistyczną, świecką, nowoczesną”¹⁹.

Kobieta – świadomy obserwator i uczestnik życia kulturalnego

Kontynuacją roli kobiety-pomocnika troszczącego się o aktywność muzyczną męskich członków rodziny była nowoczesna kobieta-pedagog. Jej rolą nadal była troska o edukację muzyczną młodego pokolenia, ale teraz obejmowała ona szersze

¹⁶ O. Kofler, *Żydowskie dwory. Wspomnienia z Galicji Wschodniej od początku XIX wieku do wybuchu I wojny światowej*, Warszawa 1999, s. 97–98.

¹⁷ L. Allerhand, M. Allerhand, *Zapiski z tamtego świata*, Kraków 2011, s. 125.

¹⁸ *Ibidem*, s. 27.

¹⁹ M. Rosman, *The History of Jewish Women...*, s. 33.

grono podopiecznych, a stawiane kształceniu muzycznemu wymagania były coraz wyższe. Na tym gruncie dokonało się też przejście ze sfery prywatnej do publicznej. Żydowskie nauczycielki podejmowały aktywność zawodową jako prywatne korepetytorki, ale też pracowały w polskich, a później żydowskich instytucjach edukacji muzycznej. W tych pierwszych kobiety żydowskie, począwszy od ostatnich lat XIX wieku, pobierały edukację muzyczną, a jako ich absolwentki bądź wychowanki lokalnych środowisk muzycznych podejmowały z nimi współpracę. Niektóre wcześniej zasłużyły się dla polskiego życia muzycznego. Wybitnym przykładem jest postać Klary Czop-Umlauf, absolwentki krakowskiego Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego, współzałożycielki powstałego w 1908 roku Instytutu Muzycznego w Krakowie i jego dyrektorki do 1924 roku²⁰. Wiele kobiet żydowskich kierowało prywatnymi placówkami edukacji muzycznej, przyczyniając się do upowszechnienia i podniesienia poziomu edukacji muzycznej w poszczególnych ośrodkach miejskich dawnej Galicji.

Okres międzywojenny otworzył przed nimi możliwość wykonywania zawodu pedagoga w żydowskich placówkach edukacyjnych i żydowskich instytucjach muzycznych. Przyczyną „opóźnienia” był przypadający na ten czas rozkwit żydowskich stowarzyszeń muzycznych, a z drugiej strony – długotrwały opór społeczności żydowskiej wobec zaangażowania kobiet w działalność publiczną oraz prowadzenia koedukacyjnych zespołów muzycznych. Niemniej w gronie pedagogicznym powstałej w 1932 roku Żydowskiej Szkoły Muzycznej w Krakowie znalazły się pianistki Róża Arnold-Herstein, Helena Landau i Natalia Weissman-Hubler. Co ciekawe, kobiecie powierzono również kierowanie tą placówką. Jako dyrektor Róża Arnold-Herstein pozostawała jednak zależna od zarządu Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego, który decydował o polityce kulturalnej i działalności podległej mu placówki edukacyjnej, a którym kierował Henryk Apte²¹. Podobnie też jak inne właścicielki i dyrektorki szkół muzycznych Róża Arnold-Herstein pozostawała przede wszystkim pedagogiem. Jej rola w kształtowaniu publicznej sceny muzycznej, choć bardzo ważna, była zatem drugoplanowa.

Nazwiska żydowskich kobiet-pedagogów wymienianych w literaturze przedmiotu zaprezentowano w poniższych tabelach²².

²⁰ Zob. L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014; J. Wąsacz-Krztoń, *Klara Czop Umlauf w kulturze muzycznej Krakowa na przełomie XIX i XX wieku [w:] Galicja i jej dziedzictwo*, t. 24: *Kobieta w Galicji. Nowoczesność i tradycja*, red. J. Kamińska-Kwak, S. Kozak, D. Opaliński, Rzeszów 2016; *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980.

²¹ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*

²² Tabele sporządzono na podstawie: L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe), maj 2012.

Nauczycielki w polskich instytucjach edukacji muzycznej	
Lwów	Dora Ashkenaze-Bromberg, Buber-Wittlinowa, Paulina Goldman, Kruhówna, Jadwiga Loria-Dwernicka, Lucja Plohn, Gizela Richter-Eile, Lina Rosenbusch, Malwina Rosenfeld-Schafferowa, Emma Wolfsthal
Kraków	Anna Ameisen, Irena Brom, Klara Czop-Umlauf, Nora Jolles, Kipman, Dorota Stein
Przemyśl	Anna Weisberg
Kołomyja	Irena Schnitzer
Jarosław	Menkes
Właścicielki i dyrektorki prywatnych szkół muzycznych	
Lwów	Salomea Ablor, Ida Gangl, Paulina Marek, Malwina Reyss, Rebeka Sigal-Katz, Emilia Stangenhaus, Zofia Steinmetz
Kraków	Eugenia Rosenberg
Stanisławów	Eliza Morecka
Kołomyja	F. Morecka
Nauczycielki w żydowskich instytucjach edukacji muzycznej	
Kraków	Róża Arnold-Herstein, Helena Landau, Natalia Weissman-Hubler

Większy prestiż i niezależność oferowała muzykującym kobietom funkcja koncertującego wykonawcy. Drogę do tej pozycji otworzyły im salony muzyczne. Koncerty salonowe jako forma życia muzycznego stanowiły pomost między sferą prywatną a publiczną życia społecznego. Własny salon muzyczny prowadziła np. krakowianka Klara Czop-Umlauf²³. Szczególnie predestynowane do prowadzenia tego typu instytucji w znaczeniu „drobnomieszczańskiego i inteligenckiego pokoju, w którym uprawia się muzykowanie domowe”, były zawodowe instrumentalistki, pasjonatki, zwłaszcza te angażujące w swoją aktywność zawodową całe rodziny, jak Maria Salz-Zimmerman, która wspólnie z córką Anną występowała publicznie w międzywojennym Krakowie²⁴.

Pełnienie roli koncertującego instrumentalisty wymagało zazwyczaj najwyższych kwalifikacji zawodowych i umiejętności praktycznych, a nagrodą za nie była możliwość występów na forum publicznym – lokalnym, krajowym, a nawet międzynarodowym. Rzeczywiście wiele żydowskich kobiet w pierwszej połowie XX wieku zaangażowało się w publiczne życie muzyczne. Jako wykonawcy włączały się w życie koncertowe lokalnych środowisk muzycznych. Znane z literatury przedmiotu nazwiska koncertujących żydowskich instrumentalistek zaprezentowano w poniższej tabeli²⁵.

²³ M. Dziadek, *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do 1939 roku* [w:] Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny. Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości, Kraków–Skarżona 2017; A. Gabryś, *Salony krakowskie*, Kraków 2006.

²⁴ „Nowy Dziennik” 1935, nr 345, s. 10.

²⁵ Tabelę opracowano na podstawie: L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie...* Nie wiadomo, jaką rolę w życiu muzycznym Lwowa pełniły wymieniane przez Plohna: Emilia Altmanowa, Zofia Schönfeld i Mina Segalowa.

Instrumentalistki zaangażowane w publiczne życie muzyczne	
Kraków	[pianistki:] Salomea Eibenschütz, Ziuta Pflaster, Maria Salz-Zimmerman
Lwów	[pianistki:] Dora Ashkenazy-Brombergowa, Łucja Buber-Standowa, Cesia Dische, Malwina Fischer-Kowalska, Maria Geist, Anna Gornfeld, Henryka Korngut-Sucherowa, Maria Kretz-Mirska, Jadwiga Lorie-Dwernicka, Ida Mościsker-Mossan, Łucja Plohn, Lina Rosenbusch, Malwina Rosenfeld-Schafferowa, Cecylia Schächter, Michalina Schwarżówna, Bianka i Celina Wohlmanównie [skrzypaczki:] Adela Bauminger
kariery międzynarodowe	[pianistki:] Maria Mirska, Melania Sacewicz [skrzypaczki:] Emma Wolfsthal

W okresie międzywojennym koncertujące instrumentalistki żydowskie włączały się już w prace żydowskich instytucji muzycznych, choć jeszcze na przełomie XIX i XX, a także w pierwszych dekadach XX wieku napotykały silny opór rodzimej społeczności. Koedukacyjny skład orkiestry Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego „Hazamir” z Łańcuta wzbudził sprzeciw religijnego otoczenia i doprowadził do rzużenia klątwy na jej członków przez miejscowego rabina²⁶. Jeszcze silniejsze emocje wzbudziły publiczne występy żydowskich śpiewaczek. Kiedy w 1889 roku otwarto we Lwowie Teatr Żydowski, na którego scenie śpiewały kobiety, pierwszym spektaklom towarzyszyły stanowcze protesty lwowskiej ortodoksji²⁷. Ortodoksyjni Żydzi nie akceptowali też wprowadzenia mieszanych chórów do synagog postępowych Lwowa i Krakowa, uznając modlących się w nich Żydów za apostatów²⁸.

Mimo protestów zmiany były sukcesywnie wdrażane i zyskiwały coraz szerszy zasięg. W międzywojennych żydowskich organizacjach muzycznych działało już wiele kobiet. Nazwiska instrumentalistek, solistek i kameralistek występujących podczas koncertów organizowanych przez żydowskie organizacje muzyczne poszczególnych miast dawnej Galicji w okresie międzywojennym zaprezentowano w poniższej tabeli. Pogrubiono w niej nazwiska tych kobiet, które znalazły się we władzach lokalnych żydowskich instytucji muzycznych. Z uwagi na brak zachowanych list członków większych zespołów muzycznych nazwiska członkiń chórów i orkiestr nie zostały tu uwzględnione²⁹.

²⁶ *Lancut: hajeha we-hurbana szel kehila jehudit* [Łańcut: życie i zagłada społeczności żydowskiej], red. M. Waltzer, N. Kudish, Tel-Awiv 1963, s. 335.

²⁷ L. Weinstock, *50-lecie Teatru Żydowskiego we Lwowie*, „Chwila” 1939, nr 7200, s. 11.

²⁸ M. Bałaban, *Historia lwowskiej synagogi postępowej*, Lwów 1937; A. Brauner, *Kach Hitpalelu Jehudej Krakow (Tak modlili się Żydzi krakowscy)* [w:] *Ha-Jehudim be-Krakow – Chajeha wehurbana szel kehila atika (Żydzi w Krakowie – życie i zagłada dawnej społeczności)*, red. S. Lazar, Hajfa 1981; A. Maślak-Maciejewska, *Z dziejów judaizmu w XIX-wiecznym Krakowie – tożsamość, poglądy religijne i instytucje środowiska Żydów postępowych*, praca doktorska, Instytut Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego 2015, maszynopis; *eadem*, *Poza działalnością Ożjasza Thona – synagoga Tempel i krakowskie Stowarzyszenie Izraelitów Postępowych w okresie międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2016, nr 1.

²⁹ Tabelę opracowano na podstawie informacji zawartych w: S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*

Kobiety zaangażowane w aktywność żydowskich instytucji muzycznych	
Lwów	[śpiewaczki:] Julia Astman-Morecka, Blaustein, Boruchinówna, E. Cudekówna, Maria Eskreisowa, Sabina Griffłówna, Bronisława Karpowa, T. Kopplówna, Rachela Popowitzerówna, Róża Reismanówna, Gizela Rohatynierowa, Genia Schall, Klara Steiner, Helena Sturmówna, Zofia Wilnerowa, [śpiewaczki teatralne:] Malwina Jolles-Gimplowa, Luba Lewicka, Urichowa, Regina Zuckerberg [pianistki:] [Ernestyna Eckstein-Godlmanowa?], M. Fischer-Kowalska, Maria Geistówna, Henryka Korngut-Sucherowa , Tonia Modlinger-Gruberowa, Rappówna, Julia Rothbachowa, Róża Schildhornówna, K. Schleiferówna, L. Samuelowa, S. Willerówna, Diana Zimet-Langlasowa [skrzypaczki:] Regina Strausówna [prelegentki:] Zofia Lissa
Kraków	[śpiewaczki:] Brünnówna, Helena Immerglück, Kleinerówna, Eugenia Lauterbach , Celina Nadi, Osmecka, Róża Szindler, Izabela Wexnerowa , [śpiewaczki teatralne:] Rachel Holcer-Rymplowa, Wiera Kaniewska, Runa Wellner [pianistki:] Róża Arnold-Herstein , Salomea Eibenschütz, R. Kapald-Groesslerowa, Helena Landau, Gusta Lindenbaum, Olga Martusiewiczówna, Helena Piltzówna, Maria Salz-Zimmerman , Schleichkornówna, Siódmakowa, Olga Wachtel, Natalia Weissman-Hubler, Anna Zimmerman [skrzypaczki:] Grünerowa, Richterówna, Schönwetterowa [prelegentki:] Helena Landau [władze:] Hausmanowa, R. Eichenholzowa
Przemysł	[śpiewaczki:] Ascher-Wagschalowa, Bergerówna, Mildwurfówna, Selinerówna, Anda Weintraubowa, [G. Apflówna, Bienówna, R. Distlerówna, W. Klausnerowa, R. Kneppłówna, Liebgoldówna, I. Reisnerówna, G. Rubinfeldowa, Edwarda Rubiszewska, I. Stegmanowa, St. Taubenfeldówna – „wykonawczynie” spektakli muzycznych] [pianistki:] Axerówna, Bienstockówna, Serafina Eckertówna , Federówna, Geiger-Rosenbergowa, Pfefferowa [skrzypaczki:] Malcowa [wolonczelistki:] Stefania Pfanówna [władze ŻTM-D:] E. Knollerówna, Serafina Krell, Luftówna
Tarnów	[Feuerówna, Gruszlawska, Haberówna, Kleinówna, Lebrówna, Nowakówna, Rachmilówna – „wykonawczynie” rewii i operetek] [pianistki:] Balka Biberberg [władze:] Maryla Marguliesówna, Ladnerowa
Stanisławów	[Bruecka, Lutwakówna, Hausmanówna, Menszlówna, Moldauerówna, Spieglówna – „wykonawczynie” operetek] [władze:] H. Lauferówna, R. Scherzerówna, N. Zielrerowa
Rzeszów	[pieśniarki:] Schindlerówna, Konwiserówna [pianistki:] Bresnerówna, Kesstecherówna [mandolinistki:] Schwoffłówna
Biała i Bielsko	[śpiewaczki:] Elly Rubin, Liza Silbiger, Irena Messerówna, Helena Hrabi [pianistki:] Sassówna, Janina Rosenberg-Schindlerowa, Königsberzanka
Drohobycz	[śpiewaczki:] Fryda Ellenberg [pianistki:] Rothmannówna [władze:] Schaechterowa
Sanok	[współzał. i władze ŻTM-D:] Róża Schorrówna, Sara Nausteinówna

Osobnego omówienia wymaga aktywność galicyjskich śpiewaczek żydowskich przełomu XIX i XX oraz pierwszej połowy XX wieku. Podobnie jak instrumentalistki, wiązały się one ze scenami polskimi, żydowskimi bądź zyskiwały międzynarodowe uznanie. Rzadko jednak łączyły występy na scenach żydowskich i europejskich. Zanim stanęły na deskach teatrów żydowskich, występowały w analogicznych polskich placówkach. Berta Kalisch jeszcze przed powstaniem Teatru Żydowskiego we Lwowie występowała w tutejszym Teatrze Skarbka. Z polską sceną operową związana była późniejsza primadonna lwowskiego Teatru Gimplów Regina Prager. Sukcesy odniesione na scenie żydowskiej we Lwowie otworzyły przed obiema wymienionymi śpiewaczkami, a także inną solistką lwowskiego Teatru Żydowskiego, Reginę Zuckerberg, żydowskie sceny teatralne i filmowe w Ameryce.

Inne śpiewaczki wiązały się wyłącznie ze scenami nieżydowskimi. Na przykład Sydonia Rotowska czy Dora Kinzer-Massini występowały na scenie lwowskiego Teatru Wielkiego. Z Krakowa czy Lwowa wyjeżdżały do zagranicznych ośrodków. W Mediolanie występowały Teresa Arklowa i Róża Duce. Solistką Weiner Staadoper i Volksoper została Rena Pfeifer-Lax. Ze scenami niemieckimi związane były m.in. Selma Kurz, Cida Lau, Emma Raabe czy Dora Stauber. W Covent Garden w Londynie śpiewały Selma Kalter i Róża Tomars. Ta ostatnia podobnie jak Lola Beeth i Selma Korngold występowała również na scenie Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Szczegółowe informacje o losach żydowskich śpiewaczek opisywanych w literaturze przedmiotu zaprezentowano w poniższych tabelach³⁰.

Śpiewaczki scen polskich	
Lwów	Julia Astman, Klara Bleicherowa, Róża Duce, Sabina Griffłówna, Dora Helen (Hermelin), Ida Immerdauer-Szereszewska (Warszawa), Nora Jawetz-Kannerowa, Bronisława Karpowa, Amalia Kasproicz, Leopoldyna Kitz-Brightowa, Dora Kizner-Massini, Konstantinowa, Wanda Manowska, Janina Mendys, Menkes, Rena Moldauer, Munzówna, Klara Pfau, Franciszka Reichówna, Sydonia Rotowska, Henrietta Stochelska, Zefira Sturmówna, Kornelia Süsserowa, Esfira Sturmówna, Zofia Terné [chórzystki:] Malwina Gelehrter-Kofflerowa, Bronisława Krisowa, Gizela Rohatynierowa, Celina Zimetówna
Kraków	Anna Schöngut
Stanisławów	Tinka Haller
Śpiewaczki scen żydowskich	
Lwów	Helena Gespass (następnie Wiedeń), Berta Kalisch (Nowy Jork, Hollywood), Lina Karlik (Austria, Węgry, Rumunia, Argentyna), Pepi Littman (Nowy Jork), Regina Prager (Nowy Jork), Salcia Weinberg (Wiedeń, Bułgaria, Węgry, Niemcy), Regina Zuckerberg (Stany Zjednoczone), Frida Zweibel-Goldstein (Nowy Jork), Jetta Zwerling (teatr i film żydowski w Stanach Zjednoczonych)

³⁰ Tabelę opracowano na podstawie: L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie...* oraz książeczek załączonych do płyt: *Di Eybike Mame. The Eternal Mother: Women in Yiddish Theater and Popular Song 1905–1929*, Moguncja 2003, Wergo; *Wandering Stars: Songs from Gimpel's Lemberg Yiddish Theatre 1906–1910*, Renair Records 2013.

Śpiewaczki scen międzynarodowych	
	Teresa Arkl (Lwów, Praga, Włochy, Londyn, USA), Lola Beeth (Austria, Francja, Włochy, Niemcy, Stany Zjednoczone), Emma Gialina (Włochy), Sabina Kalter (Austria, Niemcy, Holandia, Belgia, Hiszpania, Wielka Brytania), Berta Kresiberg (Wiedeń), Selma Krongold (Niemcy, Francja, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone), Selma Kurz (Niemcy), Cida Lau (Niemcy), Klara Lilien-Bloomfield (USA), Lena Pfeifer-Lax (Austria, Bułgaria), Emma Raabe (Słowacja, Czechy, Niemcy, Stany Zjednoczone), Dora Stauber (Niemcy), Róża Tomars (Wielka Brytania, Stany Zjednoczone)

Zastanawiające jest, że dysponując tak pokaźnym i imponującym gronem śpiewaczek, do nauczania śpiewu w Żydowskiej Szkole Muzycznej w Krakowie pozyskano Celinę Nadi pochodzącą najprawdopodobniej spoza społeczności żydowskiej. Drugim nauczycielem śpiewu w tej placówce również był nie-Żyd, Gustaw Serafin³¹. Być może zatrudnienie doświadczonych nieżydowskich śpiewaków wynikało z chęci radykalnego zastąpienia tradycyjnych żydowskich technik śpiewu europejskim *bel canto*, a także skutecznego wdrożenia uczniów w estetykę muzyki europejskiej. Być może tradycyjny opór wobec publicznego śpiewu kobiet sprawił, że władze towarzystwa zdecydowały o zatrudnieniu na stanowisko nauczycielki śpiewu nie-Żydówki. Choć jednocześnie te same władze angażowały żydowskie śpiewaczki do koncertów Towarzystwa, a chór tej organizacji był chórem mieszanym³². Być może zatem rozwiązanie tej zagadki leży zupełnie gdzie indziej.

Opisane przemiany wskazują na wkroczenie żydowskich kobiet w przestrzeń publiczną, a w dalszej kolejności przejście z polskich do żydowskich instytucji muzycznych. Podjęcie przez nie aktywności w sferze publicznej wiązało się z pogwałceniem dotychczasowych praktyk i obyczajów, naruszeniem porządku społecznego, a niekiedy łamaniem prawa religijnego. W konsekwencji napotkało gwałtowny opór społeczności ortodoksyjnej i zdecydowało o wykluczeniu z niej „zbuntowanych” kobiet. Zyskało jednak aprobatę środowisk postępowych, które otworzyły przed nimi możliwość pracy zawodowej wewnątrz świeckich „narodowych” instytucji muzycznych. W ten sposób zagadnienie aktywności muzycznej kobiet łączy się z tematem nowoczesnych tożsamości żydowskich. Obecność kobiet w chórach synagogalnych, teatrach żydowskich, zespołach, a nawet władzach

³¹ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...* Analogicznie nową instytucją kultury w życiu muzycznym Żydów galicyjskich był organista zatrudniany do gry w synagogach postępowych. We Lwowie funkcję tę również pełnili nie-Żydzi. W Krakowie powstał nawet kurs dla organistów synagogalnych funkcjonujący w Instytucie Muzycznym i prowadzony przez P. Verbickiego. Tym samym kształcenie pierwszych żydowskich organistów dawnej Galicji miało się odbywać poza społecznością żydowską. Zob. „Nowy Dziennik” 1930, nr 237, s. 8.

³² S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*; A. Maślak-Maciejewska, *Poza działalnością Ozjasza Thona...*

żydowskich stowarzyszeń muzycznych stanowi też miarę oceny stopnia nowoczesności poszczególnych społeczności. W tym kontekście galicyjskie elity żydowskie wypadają za otwarte na zachodzące przemiany i stosunkowo nowoczesne.

Kobiety niezależne, wpływowe i twórcze

Opisane dotąd osiągnięcia żydowskich kobiet polegające na spełnieniu przez nie w życiu muzycznym ról obserwatorek, uczestniczek i wykonawczyń, akceptację dla ich publicznej aktywności wewnątrz społeczności żydowskiej badacze – zaskakująco – podsumowują konkluzją: „Uznanie i instytucjonalizacja kobiecej aktywności kulturalnej były środkiem zwiększenia nad nimi kontroli”³³. Przekonują, że kobiety, które osiągnęły pewną niezależność poza społecznością żydowską, miały zostać włączone w prace żydowskich organizacji kulturalnych w celu przywrócenia ich więzi z rodzimą społecznością i niedopuszczenia do zmiany tożsamości narodowej. Eugenia Prokop-Janiec pisze np. o podporządkowaniu kobiet instytucjom kierowanym przez mężczyzn: „Aktywność żydowskich kobiet była silnie związana z instytucjami kulturalnymi tworzonymi przez mężczyzn. Osobne kobiece instytucje były stosunkowo rzadkie”³⁴. W ten sposób badacze *implicite* wskazują kierunek dalszych dążeń emancypacyjnych żydowskich kobiet. Właściwe sięgnięcie firmamentów życia kulturalnego należałoby wiązać z możliwością jego organizacji i decydowania o jego kształcie, a także zarządzaniem jego „substancją”, a więc tworzeniem muzyki i opinii o muzyce, z kobiecą niezależnością.

Rzeczywiście chronologicznie najpóźniej pojawiły się postacie żydowskich kobiet-kompozytorek, teoretyków i krytyków muzycznych oraz pełnoprawnych zarządców instytucji kulturalnych. Jedyną znaną kompozytorką żydowską z Galicji, a zarazem koncertującą pianistką, była Paulina Szalit. Jako „cudowne dziecko” występowała na przełomie XIX i XX wieku w Lipsku, Wrocławiu, Petersburgu, Berlinie, Warszawie, Lwowie i Krakowie, a także w Anglii i Skandynawii. Studia muzyczne odbyła pod kierunkiem Roberta Fischofa, Heinricha Schenkera, Józefa Hoffmana i Teodora Leszetyckiego. Następnie uczyła gry na fortepianie we Lwowskim Instytucie Muzycznym Anny Niementowskiej. Koncertowała m.in. u boku Pawła Kochańskiego. Pisała też miniatury fortepianowe publikowane przez wydawnictwo Ries & Erler w Berlinie. Jej błyskotliwą karierę muzyczną przerwało jednak załamanie nerwowe. Trafiła do sanatorium dla nerwowo chorych, gdzie zmarła w wieku 34 lat, prawdopodobnie śmiercią samobójczą³⁵.

³³ M. Rosman, *The History of Jewish Women...*, s. 50.

³⁴ E. Prokop-Janiec, *Mapping Modern Jewish Krakow. Women – Cultural Production – Space*, referat wygłoszony podczas *5th Annual Polish-Jewish Studies Workshops*, Rutgers University, New Jersey, 5–6 marca 2018, s. 13–14.

³⁵ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; A. Neuer, *Szalit Paulina* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 10: *sm-ś*, Kraków 2007.

Po powrocie nauk o muzyce na uniwersytety kobiety żydowskie podjęły studia muzykologiczne. Jako ich absolwentki sięgały po zajęcia opiniotwórcze – stając się wykładowcami, popularyzatorami wiedzy o muzyce, publicystkami i krytykami muzycznymi. Role te pełniły na ogół poza społecznością żydowską, choć okazjonalnie służyły i jej swą wiedzą oraz umiejętnościami. Nazwiska żydowskich kobiet-publicystek, krytyków muzycznych oraz muzykologów zaprezentowano w poniższych tabelach³⁶.

Kobiety-krytycy muzyczni i publicystki	
Lwów	Emilia Elsner (Warszawa), Maria Mirska, Kornelia Parnas, Lina Rosenbusch
Kraków	Franciszka Sonnenschein
Tarnów	Helena Silbiger
Kobiety-muzykolodzy	
Lwów	Zofia Lissa, Irena Spiegel-Hüss
Kraków	Helena Landau

Niemal połowa spośród wymienionych kobiet zdobyła tytuł doktora. Emilia Elsner i Irena Spiegel-Hüss były doktorami filozofii i muzykologami, natomiast Helena Landau i Zofia Lissa były doktorami muzykologii. Poza Heleną Landau, która w 1942 roku (w wieku 32 lat) zginęła we Lwowie, wszystkie pozostałe zyskały uznanie dla swej pracy również poza rodzinnym ośrodkiem i ostatecznie związały swoje życie zawodowe z miastem stołecznym Warszawą. Maria Mirska i Kornelia Parnas przysłużyły się promocji kultury polskiej, publikując na temat F. Chopina. Parnas kolekcjonowała też pamiątki po Chopinie i założyła własne muzeum poświęcone pamięci twórcy polskiej muzyki narodowej³⁷.

Helena Silbiger i Franciszka Sonnenscheinówna publikowały w prasie lokalnej. Na uwagę zasługuje zatrudnienie jako pierwszego krytyka muzycznego elitarnego krakowskiego „Nowego Dziennika” Sonnenscheinówny. Jej publikacje w „Nowym Dzienniku” cechowała przenikliwość, dobra orientacja w życiu muzycznym oraz szczególnie przychylna dla tradycyjnej kultury żydowskiej. Po około roku działalności zastąpił ją na tym opiniotwórczym stanowisku *spiritus movens* życia muzycznego krakowskiej społeczności żydowskiej, Henryk Apte. W kolejnych latach międzywojnia równie wysoką pozycję w żydowskim środowisku muzycznym Krakowa zdobyły już tylko Maria Salz-Zimmerman, bliska współpracowniczka Aptego, pianistka koncertująca dla Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego i Polskiego Radia w Krakowie, oraz Helena Landau, jedyna

³⁶ Tabelę opracowano na podstawie: L.T. Błaszczak, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie...*

³⁷ M. Piekarski, *Kornelia Parnas i jej muzeum chopinowskie*, „Kurier Galicyjski” 2010, nr 16.

kobieta zaproszona do wygłaszania prelekcji dla członków Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie³⁸.

Inną żydowską kobietą, która trwale wpisała się w dzieje polskiego życia muzycznego, była lwowianka Zofia Lissa. W 1930 roku obroniła doktorat z muzykologii na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Podczas studiów uczyła również na wykłady z filozofii, psychologii i historii sztuki. W kolejnych latach opublikowała szereg artykułów naukowych na temat pedagogiki i psychologii muzyki, socjologii muzyki, akustyki i harmonii, muzyki współczesnej, a także wpływu środków masowego przekazu na przeobrażenia kultury muzycznej. Jej teksty wyróżnia przenikliwa i dogłębna analiza podejmowanego tematu, kreatywność i samodzielność myślenia, precyzja formułowania wniosków, erudycja, wszechstronność zainteresowań i trafność przewidywań.

Wyniki swoich badań teoretycznych starała się wykorzystywać w praktyce. Jeszcze w 1936 roku, współpracując z Instytutem Psychotechnicznym Miejskiej Poradni Zawodowej we Lwowie, założyła tam pierwszą w Polsce, a piątą na świecie (po Berlinie, Lipsku, Moskwie i Nowym Jorku) Poradnię Uzdolnień Muzycznych. Po II wojnie światowej pełniła funkcje *attaché* kulturalnego w ambasadzie polskiej w Moskwie oraz wicedyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Wkrótce zyskała habilitację (1947), tytuł profesora nadzwyczajnego (1951) i zwyczajnego (1957). W 1948 roku zorganizowała Zakład Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, którym kierowała do 1975 roku. Jej osiągnięcia jako kobiety i Żydówki rozpoczynającej karierę zawodową we wczesnym stadium ruchu emancypacyjnego są imponujące. Ostatecznie udało jej się zyskać niezależność, pole do pracy twórczej i międzynarodowe uznanie środowiska zawodowego³⁹.

Podsumowanie

Niniejszy artykuł nie jest wyczerpującym opracowaniem tematu roli kobiet w życiu muzycznym społeczności żydowskiej dawnej Galicji w okresie międzywojennym. Stanowi uzupełnienie informacji historycznych, prezentując nazwiska Żydówek zaangażowanych w międzywojenne życie muzyczne dawnej Galicji. Podaje też refleksji dotychczasowe próby systematyzacji zmieniających się funkcji kobiet w życiu kulturalnym społeczności żydowskiej. Ta ostatnia jest wyjątkowo trudna ze względu na również aktualnie zachodzące przemiany i nieprzewidywalność ostatecznych osiągnięć kobiecej emancypacji, a także rozdźwięk światopoglądowy istniejący wśród reprezentantek różnych odłamów ruchu feministycznego.

³⁸ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*

³⁹ E. Dziębowska, *Lissa Zofia* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, t. 5: *klł*, Kraków 1997; Z. Lissa, *Wybór pism estetycznych*, red. Z. Skowron, Kraków 2008.

Czy celem kobiecej emancypacji ma być wyzwolenie spod męskich wpływów? Dopuszczenie do sprawowania władzy? Równouprawnienie rozumiane jako równy szacunek dla przedstawicieli obu płci czy afirmacja kobiecej władzy w założeniu różnej od męskiej i z tej przyczyny domagająca się parytetów? Rozbieżność udzielanych odpowiedzi uniemożliwia klarowne zamknięcie podjętego tematu.

Warto jednak spróbować odpowiedzieć na pytanie o to, co się rzeczywiście zmieniło na przełomie XIX i XX wieku. Czy w ogóle zmieniła się rola kobiety w życiu muzycznym społeczności żydowskiej dawnej Galicji? Żeby tego dokończyć, należy sobie uświadomić, że poddana procesom przemian społecznych, kulturowych i światopoglądowych społeczność żydowska nie stanowiła już monolitu kulturowego. W obrębie różnych ukształtowanych w jej ramach grup społecznych różna była rola kobiet. Ortodoksyjne Żydówki nie angażowały się w życie publiczne. Z udziału w nim, poza kryterium religijnym, wykluczał kobiety także brak wykształcenia muzycznego. Choć z drugiej strony ten ostatni czynnik zrównywał je w wykluczeniu z niewykształconymi mężczyznami⁴⁰. Wydaje się też, że wiele nowoczesnych kobiet pozostało w pewnym stopniu wiernymi tradycji żydowskiej. Na pograniczu postawy konserwatywnej i rewolucyjnej plasowała się postawa zachowawcza tych kobiet, które podejmowały publiczną aktywność muzyczną, ale wyłącznie jako nauczycielki i instrumentalistki, zachowując przynajmniej zewnętrzny szacunek wobec norm wyznaczonych przez prawo religijne.

To ostatnie łamały koncertujące pieśniarki i śpiewaczki żydowskich scen teatralnych, które przyczyniły się do wyodrębnienia świeckiej przestrzeni życia kulturalnego wewnątrz społeczności żydowskiej. Z jednej strony kontynuowały one tradycyjną rolę kobiety w żydowskiej kulturze muzycznej, pozostając wykonawczyniami świeckiej pieśni ludowej, z drugiej zaś strony – łamiąc prawo religijne, plasowały się poza społecznością ortodoksyjną. Niezależnie od tradycyjnej obyczajowości i zasad religijnych funkcjonowały te kobiety, których kariera zawodowa rozwijała się poza społecznością żydowską. Ich rola w życiu rodzimej społeczności była jednak znikoma. Stan ten zmieniło dopiero powstanie tworzonych z inicjatywy syjonistów żydowskich stowarzyszeń muzycznych, w których zaczęły one funkcjonować jako reprezentantki społeczności żydowskiej przed nieżydowskim otoczeniem.

Wśród zauważalnych przemian historycznych dotyczących roli kobiety w życiu muzycznym społeczności żydowskiej na pewno należy wymienić: 1) wkroczenie żydowskich kobiet do życia publicznego, 2) zaangażowanie w prace polskich, a następnie 3) żydowskich instytucji muzycznych. Doprecyzowania wymaga jeszcze kwestia ostrożności, z jaką żydowskie kobiety i organizatorzy życia muzycznego społeczności żydowskiej podchodzili do ich śpiewu w przestrzeni publicznej. Warto byłoby też porównać mierzoną w ten sposób postępowość Żydów galicyj-

⁴⁰ Por. M. Rosman, *The History of Jewish Women...*

skich ze stopniem modernizacji/sekularyzacji życia kulturalnego innych społeczności żydowskich. Interesujące będzie przyjrzenie się obecności kobiet w chórach synagogałnych, teatrach żydowskich, zaangażowanie w prace żydowskich instytucji muzycznych tworzonych w różnych rejonach życia diaspory. Na przykład kobiety zostały zaangażowane do chóru synagogi postępowej we Lwowie już w 1893 roku. W Krakowie śpiewały na pewno w okresie międzywojennym. Tymczasem stanowiąca wzorzec dla reformy muzyki liturgicznej w Galicji synagoga przy Seitenstetengasse w Wiedniu do dziś posługuje się chórem męskim.

Analizując przeobrażenia życia muzycznego społeczności żydowskiej pod kątem zmieniającej się roli kobiety, należy też odróżnić realne zmiany od tych powierzchownych. Nowoczesna forma organizacji życia muzycznego nie zawsze wypełniona była równie nowoczesną treścią. Jako członkinie żydowskich stowarzyszeń muzycznych kobiety funkcjonowały przede wszystkim jako wykonawczynie-instrumentalistki podporządkowane męskimi władzom organizacji. W praktyce poszerzono grono ich słuchaczy (rodzina–publiczność koncertowa), ale też nie otwarto go zupełnie, kierując ofertę kulturalną żydowskich organizacji muzycznych przede wszystkim do żydowskiego odbiorcy. Podobnie wiele kobiet w okresie międzywojennym nadal pełniło tradycyjną rolę pieśniarek – z tą jedynie różnicą, że już nie w domu, a w teatrze. Ich funkcja w kształtowaniu rodzimej kultury muzycznej nie poszerzyła się jednak w ten sposób znacząco. Co zatem rzeczywiście się zmieniło? Realnym osiągnięciem tego okresu wydaje się być budowanie powszechnej akceptacji dla koncertujących instrumentalistek oraz kobiet podejmujących teoretyczne studia muzyczne. Obie te role kobiet ugruntowały się w okresie międzywojennym i obie akceptowane są współcześnie przez ogół społeczności żydowskiej.

W kontekście niniejszych rozważań społeczność ortodoksyjna jawi się jako najbardziej statyczna w sposobie pojmowania roli kobiety w kulturze żydowskiej, jako grupa przeciwna dalszemu postępowi procesu emancypacji kobiet. Rzeczywiście reguła *kol isza* przestrzegana jest przez jej członków również współcześnie. Nadal też ortodoksyjne Żydówki piastują głównie role żon, matek, gospodyń domowych. Jednak zupełne odrzucenie możliwości przyszłych zmian wcale nie jest przesądzone. Wręcz przeciwnie, bowiem w obrębie społeczności ortodoksyjnej funkcjonuje przekonanie, że choć Bóg za karę po grzechu pierworodnym podporządkował kobietę męskiej władzy, to jednak ostatecznym przeznaczeniem rodzaju ludzkiego jest powrót do stanu rajskiego (z jego naturalną „nagością”). W nim też o ludzkiej aktywności nie będzie już decydować jej ocena moralna, która jest przeciwieństwem podstawą sformułowania reguły *kol isza*, a realizacja ontycznych możliwości ludzkiej natury, wśród których znajduje się śpiew⁴¹.

⁴¹ Por. *Tora Pardes Lauder. Księga pierwsza: Bereszit*, red. i tłum. rabin S. Pecaric, Kraków 2001, s. 22–25.

Bibliografia

I. ŹRÓDŁA

1. Prasa międzywojenna

„Chwila” 1919–1939.

„Nowy Dziennik” 1918–1939.

II. LITERATURA PRZEDMIOTU

1. Opracowania historyczne

Bałaaban M., *Historia lwowskiej synagogi postępowej*, Lwów 1937, Nakładem Zarządu Synagogi Postępowej we Lwowie.

Maślak-Maciejewski A., *Poza działalnością Ozjasza Thona – synagoga Tempel i krakowskie Stowarzyszenie Izraelitów Postępowych w okresie międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2016, nr 1.

Rosman M., *The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assessment*, „Polin: Studies in Polish Jewry. Jewish Women in Eastern Europe”, red. C. Freeze, P.E. Hyman, A. Polonsky 2005, z. 18.

2. Opracowania muzykologiczne

Bohlman Ph., *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008.

Dziadek M., *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do do 1939 roku* [w:] *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny. Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Kraków–Skarbona 2017.

Feldman W.Z., *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York 2016.

Feldman W.Z., *Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2003, nr 16.

Goldberg H., *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie muzycznej polskości*, „Muzykalia XI. Judaica 3” (czasopismo internetowe), lipiec 2011.

Koskoff E., *The Sound of a Woman's Voice: Gender and Music in a New York Hasidic Community* [w:] *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, red. E. Koskoff, Urbana, Chicago, 1989. *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980.

Lissa Z., *Wybór pism estetycznych*, red. Z. Skowron, Kraków 2008.

Muszkalska B., „*Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...*”: *muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wrocław 2013.

Plohn A., *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe), maj 2012.

Rogovoy S., *The Essential Klezmer*, Chapel Hill 2000.

Shiloah A., *Jewish Musical Traditions*, Detroit, Michigan 1992.

Strom Y., *The Book of Klezmer*, Chicago 2002.

Wąsacz-Krztoń J., *Klara Czop Umlauf w kulturze muzycznej Krakowa na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. 24: *Kobieta w Galicji. Nowoczesność i tradycja*, red. J. Kamińska-Kwak, S. Kozak, D. Opaliński, Rzeszów 2016.

3. Encyklopedie, leksykony, słowniki

Błaszczyk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

- Bohlman Ph., *Jewish Music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 13, red. S. Sadie, London 2001.
- Dziębowska E., *Lissa Zofia* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *klł*, Kraków 1997.
- Neuer A., *Szalit Paulina* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 10: *sm–ś*, Kraków 2007.
- Shiloah A., *Music* [w:] *Encyclopedia Judaica*, t. 14, red. F. Skolnik, Jerozolima 2007.

4. Literatura wspomnieniowa

- Allerhand L., Allerhand M., *Zapiski z tamtego świata*, Kraków 2011.
- Anstadt M., *Dziecko ze Lwowa*, Wrocław 2000.
- Brauner A., *Kach Hitpalelu Jehudej Krakow (Tak modlili się Żydzi krakowscy)* [w:] *Ha-Jechudim be-Krakow – Chajeha wechurbana szel kehila atika (Żydzi w Krakowie – życie i zagłada dawnej społeczności)*, red. S. Lazar, Hajfa 1981.
- Bronner I., *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 1991.
- Cygan J., *Klezmer – opowieść o życiu Leopolda Kozłowskiego-Kleinmana*, Kraków–Budapeszt 2009.
- Kofler O., *Żydowskie dwory. Wspomnienia z Galicji Wschodniej od początku XIX wieku do wybuchu I wojny światowej*, Warszawa 1999.
- Lancut: hajeha we-hurbana szel kehila jehudit [Łańcut: życie i zagłada społeczności żydowskiej]*, red. M. Waltzer, N. Kudish, Tel-Awiv 1963.
- Ritterman-Abir H., *Nie od razu Kraków zapomniano*, Izrael 1984.
- Vogler H., *Wyznanie mojżeszowe*, Kraków–Budapeszt 2011.

5. Prace dyplomowe

- Jakubczyk-Ślęczka S., *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017, maszynopis.
- Maślak-Maciejewska A., *Z dziejów judaizmu w XIX-wiecznym Krakowie – tożsamość, poglądy religijne i instytucje środowiska Żydów postępowych*, praca doktorska, Instytut Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego 2015, maszynopis.

6. Varia

- Gabryś A., *Salony krakowskie*, Kraków 2006.
- Głuchowski P., Kowalski M., *Apte. Niedokończona opowieść*, Kraków 2010.
- Piekarski M., *Kornelia Parnas i jej muzeum chopinowskie*, „Kurier Galicyjski” 2010, nr 16.
- Prokop-Janiec E., *Mapping Modern Jewish Krakow. Women – Cultural Production – Space*, referat wygłoszony podczas *5th Annual Polish-Jewish Studies Workshops*, Rutgers University, New Jersey, 5–6 marca 2018.
- Tora Pardes Lauder. Księga pierwsza: Bereszit*, red. i tłum. rabin S. Pecaric, Kraków 2001.

III. DYSKOGRAFIA

- Di Eybike Mame. The Eternal Mother: Women in Yiddish Theater and Popular Song 1905–1929*, Moguncja 2003, Wergo.
- Wandering Stars: Songs from Gimpel's Lemberg Yiddish Theatre 1906–1910*, 2013, Renair Records.

THE RULE *KOL ISHA* VERSUS THE ROLES OF JEWISH WOMEN IN MUSICAL LIFE OF GALICIAN JEWS IN THE INTERWAR PERIOD

Abstract

The article discusses the role of Jewish women in musical life of Galician Jews in the interwar period. It presents female musicians as facilitators, participants and managers of musical life of Polish and Jewish society. They acted as audience, teachers, performers, but also more and more often they became influential figures of musical life of Polish and Jewish society. They were opinion-forming critics, founders and directors of music institutions. The analysis of their biographical data indicates their strong commitment to Polish musical life and their work for Polish musical institutions that were the first public performing stages opened to them. The article also shows the process of returning to the Jewish community in the interwar period where at that time they could perform the same professions as male members of Jewish Music Societies.

The article pays particular attention to the issue of the attitude of Jewish women and the whole Jewish community to the rule *kol isha* according to which women couldn't sing in public. In the interwar period women were active performers not just in European and Polish public musical life but also in Jewish one. They were the choristers in progressive synagogues and secular Jewish choirs; teachers and headmasters of Jewish music schools; they were also virtuoso instrumentalists, music critics, scholars, and members of Jewish Music Societies' boards. However, it seems that sometimes despite of outward signs of modernity they were still strongly attached to tradition. They more often chose the profession of instrumentalist than singer, more often acted as teachers than concerting musicians despite being excellent musicians. However, the issue of the influence of Jewish tradition and customs, the tastes and needs of Jewish audience, but also the transformation of Jewish music itself (eg. development of vocal genres in Jewish classical music) on the role of the women in musical life of the Jewish community still awaits for the detailed analysis.

Keywords: Jewish woman, women in music, Galician Jews, Jewish music, *kol isha*

Iryna Bermes

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

ROLA UKRAIŃSKICH KOBIET W ROZWOJU KULTURY ZIEMI DROHOBYCKIEJ W OKRESIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

W okresie dwudziestolecia międzywojennego, gdy tereny Galicji Wschodniej (wraz z Drohobyczem) znajdowały się pod jurysdykcją Polski, Ukraincy nawet w niezbyt sprzyjających okolicznościach aktywnie włączali się w życie kulturalne. W dużej mierze do jego wzrostu przyczyniły się ukraińskie organizacje kobiece, postępująca świadomość kobieca, uczestnictwo w amatorskich stowarzyszeniach śpiewackich, środowiskach teatralnych i zawodowych zespołach twórczych.

W codziennym życiu społeczeństwa galicyjskiego w latach 20. i 30. XX wieku mężczyźni przypisywano rolę przywódcy, działacza społecznego lub państwowego, podczas gdy kobieta pozostawała opiekunką domowego ogniska, czasami partnerką w „niepaństwowej” działalności kulturalnej. Jednak rzeczywisty udział „słabej płci” w kształtowaniu przestrzeni kulturowej społeczeństwa galicyjskiego jest bardzo widoczny, mimo że nie pozostawał przedmiotem specjalnych badań. Ukraińskie kobiety były bezpośrednimi uczestnikami życia muzycznego ziemi drohobyckiej, przyczyniały się do kształtowania tradycji kulturowych regionu. Badanie wpływu kobiet na lokalne środowisko kulturowe pozwala określić jego intensywność, podkreślając dynamikę zmian w sferze muzycznej i kulturowej społeczności drohobyckiej.

Ukraińskie kobiety ziemi drohobyckiej po raz pierwszy „uwidoczniły się” w 1916 roku, kiedy w mieście zostało założone towarzystwo „Społeczność Kobiet” [Жіноча громада]. Wzorując się na stworzonych we Lwowie podobnych organizacjach („Społeczność Kobiet” powstała tu w 1909 roku), których celem był rozwój życia oświatowego i towarzyskiego kobiet ukraińskich, tego typu stowarzyszenia powstawały w wielu miastach w Galicji, także w Drohobyczu. Od samego początku „Społeczność Kobiet” rozpoczęła swoją działalność wśród młodzieży, angażując ją do pracy w czytelnich i w tworzeniu domów dla sierot i ubogich, otwierania szkół z ukraińskim językiem nauczania, bibliotek, kursów prowadzenia gospodarstwa domowego itd. W trosce o wzrost świadomo-

ści narodowej kobiet kierownictwo stowarzyszenia zakładało kółka edukacyjne, zespoły artystyczne, w repertuarze których dominowały utwory ukraińskie. Przy „Społeczności Kobiet” działał chór, kółko muzyczno-dramatyczne oraz orkiestra. Oddział (rada, zarząd) informował, że „próby chóru «kółka muzycznego» działającego przy «Społeczności Kobiet» odbywają się w czwartek i sobotę [...] w sali Domu Ludowego w Drohobyczu”¹. Te twórcze zespoły brały udział w wielu wydarzeniach, które organizowało towarzystwo. Tak więc w 1919 roku staraniem członków towarzystwa w mieście zostały zorganizowane obchody Małanki². Z inicjatywy towarzystwa 16 lutego tegoż roku odbyła się premiera opery *Natalka-Poltawka* M. Łysenki w hali „Sokoła”. „Za realizację muzycznej części spektaklu odpowiadał reżyser o. A. Rudnicki, który [...] musiał poświęcić dużo pracy, aby pokazać tę operetkę w Drohobyczu. Orkiestra trzymała się na ogół doskonale”³. To niezwykle artystyczne wydarzenie stało się dla drohobyczan pierwszym krokiem w kierunku poznania twórczości operowej klasyka muzyki ukraińskiej oraz poważnie wpłynęło na ich rozwój kulturalny.

W 1917 roku towarzystwo „Społeczność Kobiet” przekształciło się w „Związek Ukrainek” [Союз Українок] z głównym oddziałem we Lwowie. W Statucie towarzystwa cel został określony w następujący sposób: „a) dbać o powszechną edukację i o życie towarzyskie kobiet ukraińskich poprzez organizację spotkań, zebrań, odczytów naukowych, bibliotek i czytelni, przedstawień teatralnych, koncertów, wieczorów; [...] g) organizowanie wystaw prac kobiet i wyrobów rzemieślniczych”⁴.

Realizując wymagania statutowe, członkinie stowarzyszenia dbały o rozwój kultury i edukacji Ukraińców Galicji, organizując różnego typu wydarzenia, które przyczyniały się do wychowania dobrych, przestrzegających moralne normy członków społeczeństwa. Aktywizacja ruchu kobiecego w galicyjskiej przestrzeni kulturowej sprzyjała powstaniu placówek „Związku Ukrainek” w wielu miastach regionu, także w Drohobyczu. W mieście zostały założone jego filie przy każdej z czterech czytelni „Proswity” [Просвіта]. Kobiety natychmiast przystąpiły do pracy, uczestnicząc prawie w każdym przedsięwzięciu artystycznym. Tak więc dzięki wspólnym wysiłkom „Proswity” i „Związku Ukrainek” co roku przy ulicy Stryjskiej były organizowane „uroczystości upamiętniające Szewczenkę i Franke, Dzień Matki, Andrzejski i Mikołajki”⁵.

¹ З Дрогобиччини, „Дрогобицький листок” 1919, nr 10, s. 4.

² Małanka albo Szczodry wieczór – ukraińskie ludowe i cerkiewne święto obchodzone w przeddzień 14 stycznia.

³ З Дрогобиччини. „Наталка Полтавка” в Дрогобичи, „Дрогобицький листок” 1919, nr 18, s. 4.

⁴ Статут товариства „Союзу українок” у Львові. Рескрипт Львівського воєводства [Рескрипт województwa lwowskiego] з 10 V 1924, nr 7708/24/13, s. 2.

⁵ Д. Гнатів, *Вселядна школа ім. Т. Шевченка „Р.Ш.” в Дрогобичі* [w:] *Дрогобиччина – земля Івана Франка*, t. 2, red. Л. Луців, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1978, s. 59.

Dzięki staraniom działaczek stowarzyszenia „Związek Ukrainek” 10 maja 1931 roku w Drohobyczu odbyła się uroczystość z okazji Dnia Matki. W celu godnej prezentacji matki-żony oraz podniesienia jej znaczenia w życiu ukraińskich rodzin i społeczeństwa członkinie stowarzyszenia zaprosiły do programu koncertowego wiodące zespoły chóralskie oraz solistów.

Punktem kulminacyjnym wieczoru było solo tenorowe dra M. Panasa, który z sukcesem artystycznym zaśpiewał Gounoda *Ave Maria* z akompaniamentem pianisty dra J. Sonewyckiego. Produkcje „Bojana Drohobyckiego”, który występował pod kierownictwem prof. M. Iwanenka z dwoma utworami (*Legenda* Leontowicza i *Oj Moroze* Ludkiewicza) – były jak zwykle na najwyższym poziomie artystycznym⁶.

Na wzór organizowanej przez „Związek Ukrainek” uroczystości Dnia Matki podobne obchody odbyły się w tym samym roku w kilku miejscowościach – Mraźnicy (3 czerwca), Nowym Kropywniku (10 czerwca), Truskawcu (11 października) – z udziałem lokalnych amatorskich kółek twórczych. Podobne wydarzenia artystyczne przyczyniły się do ożywienia życia kulturalnego ukraińskiej społeczności, kultywowały też tradycje narodowe.

W 1937 roku filia „Związku Ukrainek” w Drohobyczu liczyła 13 ośrodków, które aktywnie działały w różnych dziedzinach życia społecznego. Oddział w Borysławiu (prezes N. Kułycka – profesor filii Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki) 22 lutego 1930 roku zorganizował obchody 10. rocznicy śmierci N. Kobryńskiej – pisarki, wybitnej działaczki społecznej, pionierki ukraińskiego ruchu kobiecego w Galicji, założycielki pierwszej ukraińskiej świeckiej organizacji kobiecej. Jubileuszowe obchody artystyczne poświęcone śp. N. Kobryńskiej zorganizowano również we wsiach Schodnica i Bania Kotowska.

W 1934 roku z inicjatywy „Związku Ukrainek” w Borysławiu został zorganizowany koncert z okazji Dnia Matki, w którym czynny udział wzięła młodzież miasta.

W tym samym roku założono oddział „Związku Ukrainek” w Tustanowicach-Hukowej Górze (prezes O. Hawrylak), którego aktywność przejawiała się głównie w organizowaniu różnorodnych wydarzeń artystycznych, m.in. Dnia Matki (czerwiec), festiwalu piosenki (październik), Święta Łesi Ukrainki (październik), andrzejek (grudzień).

Jednym z najbardziej aktywnych oddziałów towarzystwa był ośrodek w Borysławiu. Ponieważ twórcze zespoły towarzystwa nie zawsze były w stanie przygotować kompletny program koncertowy, dlatego w celu jego realizacji często angażowały miejskie zespoły artystyczne. Na przykład Święto pieśni w Borysławiu zorganizował „Związek Ukrainek” wspólnie

⁶ Співак, 3 концертної сали. Виступ „Дрогобицького Бояна” – Концерт хору Котка в Дрогобичі, „Діло” 1931, nr 74, s. 5.

z kółkiem śpiewaczym „Bojan”⁷. Sprzyjało to podniesieniu rangi wydarzenia oraz wzbudzało zainteresowanie publiczności. Ponadto zorganizowano Święto Matki, Dni Łesi Ukrainki, w grudniu [1934 roku – przyp. I.B.] tradycyjne andrzejki, w styczniu 1935 roku – wieczornice⁸.

Uczestniczki wydarzeń zachęcały ukraińskie kobiety do twórczej pracy, kultywowania tradycji ludowych. 6 marca 1938 roku oddział „Związku Ukrainek” w Drohobyczu zorganizował „Wieczór tradycji i zwyczajów ludowych” z następującym programem:

I

1. Hahiłky⁹ – w wyk. Kr.S.U.¹⁰. Górna Brama Drohobycz, Kr.S.U. Tustanowice.
2. Obżynki¹¹ – w wyk. Kr.S.U. Wróblewice.
3. Mieszkańskie wesele – w wyk. Kr.S.U. przy ulicy Stryjskiej Drohobycz.
4. Kolęda – w wyk. Kr.S.U. Truskawiec.
5. Wieczornice – w wyk. Kr.S.U. Schodnica.
6. Fragment wesela wiejskiego – w wyk. Kr.S.U. Hruszów.

II

Pokazy tradycji ludowych z komentarzem p. mgr Hurhuły
i p. Martyniakowej¹².

Ukraińskie zwyczaje ludowe i fragmenty obrzędowej sztuki ludowej zostały odtworzone z charakterystycznymi elementami, które są nieodłączną częścią każdej miejscowości ziemi drohobyckiej. Dawne obrzędy (z piosenkami, gram i przysłowiami) uzupełniono oryginalnymi przykładami tradycji ludowych danej miejscowości. Tego typu imprezy przyczyniły się do podtrzymywania narodowych tradycji kulturowych i zachowania regionalnych cech niepowtarzalnej kultury ukraińskiej.

Działalność filii stowarzyszenia „Związek Ukrainek” uwydatniła aktywność kobiet w życiu kulturalnym ziemi drohobyckiej, narodową orientację działań, które zostały przeprowadzone w celu podniesienia poziomu edukacji ukraińskiej społeczności i przebudzenia jej życia towarzyskiego.

W 1920 roku w Drohobyczu założono ukraińskie Seminarium Nauczycielskie dla siostr bazylianki, którego przełożoną była E. Tymoczko. W tej placówce oświatowej dbano o rozwój muzycznych i twórczych umiejętności seminarzystek, stymulując je do uczestnictwa w kółkach uczniowskich. W seminarium działał

⁷ Л. Бурачинська, *Праця жіноцтва Дрогобиччини* [w:] *Дрогобиччина – земля Івана Франка*, t. 1, Дрогобич 1993, s. 554.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Гагілки – ukraińskie obrzędowe pieśni ludowe.

¹⁰ Związek Regionalny Ukraińskich Kobiet.

¹¹ Обжинки – dożynki.

¹² Plakat z prywatnego archiwum drohobyczanina p. L. Kocana.

chór kierowany przez ks. S. Sapruna, następnie D. Ogrodnika oraz amatorskie kółko teatralne prowadzone przez M. Rabija.

Prawie wszystkie uczennice, które miały głos i słuch, należały do chóru. [...] Chór śpiewał w każdą niedzielę i w święta podczas Boskiej Liturgii dla młodzieży w cerkwi św. Trójcy. [...] Wśród chórzystek wyróżniały się Pani Kiczorowska, Tatarska, Korołyk, Wielgusz i Senejko¹³.

Uczennice brały czynny udział w wydarzeniach kulturalnych seminarium. 13 kwietnia 1924 roku w Seminarium Nauczycielskim został zorganizowany koncert ku uczczeniu pamięci Tarasa Szewczenki. Udany występ chórzystek seminarium zapewnił ogrom „pracy i dbałość [...] w części chóralnej i orkiestrowej [...] Chórem dyrygowała p. A. Hołubinka [jedna z najlepszych uczennic seminarium, której o. S. Saprun często powierzał dyrygowanie różnymi imprezami – przyp. I.B.]”¹⁴. Zapewne szewczenkowskie święta odbywały się każdego roku i miały ważne znaczenie w utrwalaniu świadomości narodowej młodzieży ukraińskiej.

Życie wewnętrzne seminarium było dość intensywne, kierownictwo starało się regularnie organizować różnego rodzaju wydarzenia kulturalne i artystyczne, przeważnie siłami uczniowskich kółek amatorskich. 26 marca 1932 roku na uroczystości ku czci T. Szewczenki uczennice wygłosiły przemówienie otwierające uroczystość, wykonały utwory wokalne i instrumentalne (na skrzypcach i altówce przy akompaniamencie fortepianu uczennicy Martyniuk). „Aranżację całości i poprowadzenie chóralnych numerów (5 z 12) przygotowała nauczycielka p. Herykówna, której należy się przede wszystkim wielkie uznanie za jej pracę”¹⁵. Ze względu na to, że dyrekcja Seminarium Nauczycielskiego przyznawała edukacji muzycznej ważną rolę, koncert szewczenkowski wykazał dobry poziom artystyczny zespołów. Działalność chóru studentów Seminarium Nauczycielskiego sióstr bazylianek odegrała zatem ważną rolę w kształceniu młodego pokolenia Ukraińców, w przygotowywaniu uświadomionych narodowo wychowanków.

Znaczącą rolę w życiu muzycznym Drohobycza w latach 1919–1939 odegrało towarzystwo „Bojan Drohobycki”, w którego składzie znajdowało się sporo kobiet-solistek, m.in. M. Pokotyło, M. Sozanska, W. Cegelska, Z. Męcińska, A. Worobeć, J. Kaminska. Wraz z otwarciem w Drohobyczu oddziału Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki (1923) studenci dołączyli do grona śpiewaków „Bojana”, co pozytywnie wpłynęło na poziom wykonawczy chóru amatorskiego. Zazwyczaj wykonanie partii solowych należało do najlepszych wokalistów, często właśnie studentów Instytutu Muzycznego. 17 maja 1931 roku drohobyckie

¹³ С.Р.К., *Українська Дівоча Учительська Семінарія СС Василянок у Дрогобичі* [w:] *Дрогобиччина – земля Івана Франка*, t. 1, Дрогобич 1993, s. 499, 500.

¹⁴ Очевидець, *Свято Шевченка в Дрогобичі*, „Новий час” 1924, nr 34, s. 6.

¹⁵ *Дописи. Дрогобич (Концерт у честь Шевченка учениць семинара СС. Василянок)*, „Діло” 1932, nr 72, s. 6.

stowarzyszenia kulturalno-oświatowe zorganizowały koncert ku czci T. Szewczenki z udziałem nie tylko chóru, ale także solistów.

Wśród solowych produkcji były: 1) tenorowe solo dr. M. Panasa, który umiejętnie wykonał znaną kompozycję Łysenki do słów Szewczenki *Meni odnakowo*; 2) sopranowe solo p. Marii Pokotyliwnej, która wykonała utwór Ludkiewicza *Oj werbo, werbo i Jeśli by mi, mamо, namysto* [M. Łysenki – przyp. I.B.]¹⁶.

Koncert poświęcony Szewczence w wykonaniu „Bojana Drohobyckiego” odbył się także rok później, 15 maja 1932 roku. Utwory K. Stecenki i D. Siczynskiego (akompaniament fortepianowy J. Sonewyckiego) wykonała chórzystka p. M. Sozanska, „której [...] uroczy głos i zrozumienie wykonywanych utworów wywołały entuzjazm publiczności”¹⁷.

4 czerwca 1933 roku dzięki staraniom członków towarzystwa „Bojan Drohobycki” i Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki została zorganizowana uroczysta akademii na cześć M. Łysenki. Zaprezentowano dzieła klasyka w wykonaniu nie tylko „Bojana” z Drohobycza, ale także zespołów artystycznych z regionu: „Bojana Borysławskiego”, chóru z Tustanowic, śpiewaczek T. Dub i O. Łepkowej, pianisty R. Sawyckiego i skrzypka S. Ogrodnika. Wśród wykonawców-kobiet profesjonalnie zaprezentowała się O. Łepkowa, która „ładnym mezzosopranem zaśpiewała trzy pieśni. Głos [...] dobrze szkolony. Śpiew p. Łepkowej zapadał w duszę słuchaczy”¹⁸.

W 1937 roku w Drohobyczu zorganizowano wielki koncert poświęcony ważnemu wydarzeniu z życia religijnego Ukraińców. W 1037 roku zgodnie z rozkazem Jarosława Mądryego w Kijowie nad Złotą Bramą zbudowano świątynię Zwiastowania Najświętszej Marii Panny, którą ogłoszono patronką Ukrainy. W 900. rocznicę tych wydarzeń odbyły się w Drohobyczu uroczystości. Na program złożyły się występy chórów cerkwi Św. Trójcy i „Bojana Drohobyckiego” (dyrygent B. Piurko) oraz ukraińskiego gimnazjum, a także śpiewaków solistów i innych artystów. „Solo, wykonane przez tenora dr. D. Nimyłowicza i p. M. Pokotyliwnę, wywarło niezwykle miłe wrażenie swoim głębokim i uroczym wykonaniem”¹⁹.

Dzięki zaangażowaniu o. S. Sapruna i p. M. Drozdowskiej w 1923 roku w Drohobyczu rozpoczęła swoją działalność filia Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki (WIM) – pierwsza ukraińska wyższa szkoła muzyczna w Galicji. Szkoła ta została założona przez Komisję Muzyczną „przy kole U.P.T.”²⁰. Tutaj uczono następujących przedmiotów: „1) śpiewu solowego;

¹⁶ Учитель, 3 концертової салі. Шевченковий концерт у Дрогобичі, „Діло” 1931, nr 122, s. 5.

¹⁷ Н., 3 концертової салі. Шевченківський концерт у Дрогобичі, „Діло” 1932, nr 114, s. 5.

¹⁸ З музичного життя. Концерти у Дрогобичі та музичний рух у Дрогобиччині, „Діло” 1933, nr 172, s. 5.

¹⁹ Дописи. Дрогобич. Великий духовний концерт у 900-ліття проголошення Ярославом Мудрим Богоматері покровителькою українського народу, „Діло” 1937, nr 282, s. 10.

²⁰ UPT – Українське Педагогічне Товариство, tj. Ukraińskie Towarzystwo Pedagogiczne.

2) gry na fortepianie; 3) gry na skrzypcach; 4) śpiewu chóralnego; 5) teorii muzyki; 6) historii muzyki; 7) harmonii. Do kadry nauczycielskiej zaangażowano zdolne siły zawodowe²¹.

Każdego roku organizowano popisy uczniów filii Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki. Miały one na celu „podnieść naszą kulturę muzyczną do poziomu godnego naszej muzykalności”²². Wśród kadry pedagogicznej znalazły się również kobiety, które w znaczącym stopniu przyczyniły się do profesjonalnego przygotowania kadry muzycznej. Na przykład 27 czerwca 1927 roku odbył się popis uczniów, który „był świadectwem solidnej pracy. Najbardziej wyróżnili się uczniowie prof. Iryny Kuźmowyczowej”²³.

2 czerwca 1927 roku w Drohobyczu i 4 czerwca w Borysławiu zorganizowano Dni Beethovenowskie. Występowali uczniowie filii Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki. W programie znalazły się fortepianowe, skrzypcowe i wokalne utwory kompozytora. Przedstawicielki „słabej płci” zaprezentowały się bardzo dostojnie.

Na pierwszym planie wśród wykonawców znalazła się p. Ołena Drozdowska, która dobrze zagrała I część *Sonaty f-moll*. Uroczy liryczny sopran p. K. Welguszówny wart jest dalszej uwagi. Stać ją na osiągnięcie sukcesu artystycznego. I część *Symfonii C-dur* na 4 ręce zagrały pp. Kułynyczówna i Paclawska, [...] całość zrobiła przyjemne wrażenie. [...] Z produkcji skrzypcowych najlepiej wypadł *Menuet* Bethovena, który poprawnie zagrała p. Hernakówna. [...] *Sonatę D-dur* na 4 ręce zegrali [...] pianiści M. Kuźmowicz i S. Hawryszczukówna – pokazując zrozumienie utworu, muzykalność i poczucie rytmu²⁴.

Koncert dzieł L. van Beethovena świadczył o wysokim poziomie przygotowania uczniów i wielkiej pracy kadry pedagogicznej (podkreślmy, że został przygotowany wyłącznie przez lokalne siły twórcze!). Koncerty muzyki instrumentalnej i wokalne na wysokim poziomie wykonawczym wzbudzały większe zainteresowanie publiczności i odegrały ważną rolę w podnoszeniu poziomu kultury społeczeństwa.

19 maja 1930 roku kierownictwo Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki we Lwowie zorganizowało występ uczniów z różnych filii uczelni. I to właśnie „oddział w Drohobyczu dał najlepszego wykonawcę tego wieczoru – Goldhame-równę (VIII r.), [...] uczennicę prof. Łagodynskiej”²⁵. Biorąc pod uwagę to, że w koncercie wzięli udział uczniowie filii uczelni ze Stryja, Jaworowa, Drohobycza, Borysławia, Sambora i innych, to uznanie wyrażone dla uczennicy z Dro-

²¹ Дописи, „Діло” 1923, nr 37, s. 4.

²² Й.К., 3 концертної салі. Попис елевів філії Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка, „Діло” 1931, nr 124, s. 5.

²³ 3 Музичного Інституту в Дрогобичи, „Діло” 1927, nr 155, s. 3.

²⁴ 3 концертної салі. Бетовенські свята в Дрогобичі і Бориславі, „Діло” 1927, nr 128, s. 4.

²⁵ 3 концертної салі. Попис елевів філії Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка, „Діло” 1930, nr 126, s. 5.

hobycza potwierdza nie tylko odpowiednie kształcenie zawodowe tej placówki, ale również wykazuje duże możliwości kadry pedagogicznej, w szczególności kobiet.

26 i 28 lutego 1931 roku popis uczniów klasy fortepianu prof. N. Kulickiej potwierdził wysoki poziom nauczania. Na szczególną uwagę zasługiwały:

Regatówna, Łopatówna Ł., Knoppówna, Kaufmanówna, Kulinyczówna, Ekówna, Ben-cówna, Pomerancówna, Szechterówna. Wśród młodszych: [...] Krajczykówna, Łopatówna Oksana i inni. [...] Utrzymanie tego rodzaju ośrodka kultury, który przyciąga (jak widzimy) także inne narodowości i który rozwija się wyłącznie dzięki szczeremu poświęceniu pani Kulickiej – ma ogromne znaczenie²⁶.

Działalność filii Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki przyczyniła się do profesjonalizacji i aktywizacji życia muzycznego regionu. Z udziałem jego uczniów odbyło się wiele wydarzeń artystycznych w mieście. Na przykład do koncertu poświęconego O. Kobylanskiej (27 października 1927 roku) dołączyła się uczennica filii Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki, „solistka p. K. Wel-huszówna (sopran)”²⁷, a T. Szewczenko (17 maja 1931 roku) – M. Pokotyło (sopran), „uczennica p. Kozłowskiej”²⁸, która wykonała dwie pieśni solowe do słów Kobzara²⁹.

Wraz z otwarciem filii Wyższego Instytutu Muzycznego w Drohobyczu (1923) i Borysławiu (1927) wielu utalentowanych członków grup amatorskich mogło się tutaj kształcić. Na przykład wykształcenie w Instytucie zdobyła M. Pokotyło, solistka „Bojana Drohobyckiego”. S. Saprunko jako dyrygent „Bojana” i dyrektor filii WIM otaczał utalentowanych młodych ludzi opieką w ramach ich muzycznej edukacji. W ten sposób amatorskie zespoły stawały się swoistym „fundamentem” dla zdolnej młodzieży twórczej, która później mogła zdobyć wykształcenie muzyczne i uzupełnić szeregi profesjonalnych zespołów lub zaangażować się w działalność muzyczno-pedagogiczną.

Prawie każde wydarzenie artystyczne w mieście odbywało się z udziałem uczniów Instytutu. Przykładowo 2 czerwca 1935 roku dzięki wspólnym wysiłkom członków „Bojana Drohobyckiego” i WIM zorganizowano koncert, w którym nauczycielki i ich uczniowie wykonali następujący program:

3) Fr. Caccini: *Pieśń Pasterza* i P.A. Cesti: Aria z opery [nie podano tytułu opery – przyp. I.B.] – w wykonaniu P. Pokotyliwnej; [...] 5) G.F. Händel: *Concerto grosso g-moll* (na dwa fort.) w wykonaniu dyrektorki Muz. Instytutu w Borysławiu, p. N. Kulickiej i p. B. Piurka³⁰.

²⁶ Дописи. Борислав (Пописи елевів Музичного Інституту і прив. учениць проф. Н.Кулицької), „Діло” 1931, nr 57, s. 6.

²⁷ Н.Н., *Свято в Дрогобичи*, „Діло” 1927, nr 271, s. 4.

²⁸ Учитель, *З концертної зали. Шевченковий концерт у Дрогобичі*, „Діло” 1931, nr 122, s. 5.

²⁹ Так назувано Тараса Шевченку.

³⁰ П.К., *Історичний концерт в Дрогобичі*, „Діло” 1935, nr 156, s. 7.

Koncert stał się ważnym „wydarzeniem w naszym życiu muzycznym, nie tylko samego Drohobycza. Był to koncert na skalę europejską”³¹. Wysoki poziom wykonawczy zapewnili najlepsi pedagodzy Instytutu – obok mężczyzn (m.in. B. Piurko, S. Ogrodnik z Drohobycza) także kobiety (m.in. N. Kulicka z Borysławia).

Pewną osobliwością było to, że przy Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki działał od 1937 roku kwartet smyczkowy składający się z dwóch par małżeńskich.

Od połowy stycznia br. jest u nas też kwartet smyczkowy w składzie: M. Maryniakowa (pierwsze skrzypce), An. Ogrodnikowa (drugie skrzypce), Mych. Mariak (wiolonczela) i St. Ogrodnik (wiolonczela). Pierwszy koncert kwartetu odbył się 21 marca br. podczas audycji dla młodzieży „Ridnej Szkoły” [Рідної Школи]. Drugi – w tym samym dniu dla szerszej publiczności; program zawierał II część kwartetu Czajkowskiego op. 11 [Kwartetu smyczkowego *D-dur* op. 11 P. Czajkowskiego – przyp. I.B.] oraz ukraińskie pieśni ludowe. Po raz trzeci kwartet wystąpił podczas Akademii Szewczenkowskiej 11 kwietnia z kwartetem Haydna op. 64, nr 5 [Kwartetem smyczkowym *D-dur* op. 64, nr 5 J. Haydna – przyp. I.B.]. Teraz kwartet przygotowuje wieczór utworów kameralnych z fortepianem; w programie Mozart, Schumann, Bach, Mendelssohn (trio, kwartet, kwintet)³².

W filiach Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki w Drohobyczu i Borysławiu pracowała z wielkim oddaniem ta sama kadra nauczycielska. Małżeństwo Ogrodników z Borysławia zorganizowało trio instrumentalne (w jego składzie były dwie kobiety). W jego repertuarze znajdowały się dzieła kompozytorów zachodnioeuropejskich i ukraińskich. Występy tria były ozdobą wielu wydarzeń artystycznych. Podczas koncertu Akademii Marijskiej [Марійська академія] w Drohobyczu (1939) trio instrumentalne w składzie: prof. N. Kulicka (fortepian), p. A. Ogrodnikowa (skrzypce) i prof. S. Ogrodnik (wiolonczela) wykonało: „Glucka *Andante* i fragmenty cz. II i III z *Trio* op. 16 Mozarta”³³.

Nie tylko lokalne siły muzyczne przyczyniły się do profesjonalizacji życia muzycznego. Sprzyjały temu też gościnne występy artystów, w tym także kobiet. W 1919 roku w Drohobyczu odbył się koncert Marii Szekun-Kołomyjczenko, pierwszej profesjonalnej ukraińskiej śpiewaczki operowej, uczennicy „wielkich profesorów muzyki [...] (Masetto, Doński, Leliwa)”³⁴, artystki, która w drodze do Włoch dała

koncert poziomu europejskiego, [...] odznaczyła się słynnym wykonaniem pieśni ludowych (Stepowyj, Siczynski), a szczególnie arii z oper włoskich (Paisiello, Verdi). Aria z opery *Ernani* [G. Verdiego – przyp. I.B.] została wykonana idealnie. Jednak szczytem perfekcji pod względem wykonania wokalnego była chyba *Jaskółka* francuskiej kompozytorki Evy Dell’Acqua. Mistrzowski akompaniament fortepianowy spoczywał w rękach p. I. Szmarykowskiej. Młoda pianistka [...] oczarowała słuchaczy genialną techniką wykonania i głębokim zrozumieniem utworów³⁵.

³¹ *Ibidem*.

³² „Українська музика” 1937, nr 5–6, s. 81–82.

³³ А. Максимович, *Дописи. Дрогобицька Марійська академія*, „Діло” 1939, nr 121, s. 11.

³⁴ *З Дрогобича. Концерт п-ї Коломийченко в Дрогобичі*, „Дрогобицький листок” 1919, nr 25, s. 4.

³⁵ *По концерті*, „Дрогобицький листок” 1919, nr 30, s. 4.

Wirtuozowskie wykonanie M. Szekun-Kołomyjczenko w pełni ukazało jej umiejętności przekazywania sensu wykonywanych utworów, odzwierciedlało szeroką paletę wyobraźni artystycznej śpiewaczki, a także jej wysokie walory wokalne. Artystka zaprezentowała muzykę narodową jako integralną i pełnowartościową część europejskiej przestrzeni kulturowej. Program koncertu, na który złożyły się zarówno arie operowe twórców zachodnioeuropejskich, jak i aranżacje pieśni ludowych kompozytorów ukraińskich, miał ważne znaczenie kulturalno-edukacyjne.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego warunki społeczne rozwoju kultury galicyjskiej inspirowały aktywny udział kobiet w sferach muzycznych i edukacyjnych, częściowo w transformacji społeczno-kulturowych stereotypów kobiecości.

Charakterystyka osobowości uczestniczek ruchu muzycznego ziemi drohobyckiej determinują takie cechy, jak aktywna pozycja społeczna kobiet, dynamiczność w kontaktach społecznych, kreatywność, cechy przywódcze, niezależność, pewność siebie, wiara we własne siły.

W galicyjskim środowisku kulturalnym został ukształtowany szczególnie rodzaj osobowości kobiety – uczestniczki kobiecego ruchu muzycznego, która realizuje specyficzny model zachowania i adaptacji społecznej charakteryzujący się oryginalną osobowością (wytrwałość, wysoka wydajność, samodoskonalenie i samorozwój, użyteczność, energiczność) oraz indywidualnymi cechami psychologicznymi, systemem wartości i motywacją do angażowania się w działalność kulturalną i społeczną. Uczestniczki kulturalnego ruchu kobiecego wykazują wyraźną motywację narodową w działalności, społeczne ukierunkowanie aktywności i potrzebę do autoekspresji twórczej. Kobiety ziemi drohobyckiej włączały się w proces tworzenia i rozwoju nowych form życia muzycznego i oświatowego, organizacji kobiecych, twórczych zespołów, a także przyczyniły się do pozytywnego wpływu tych czynników na życie kulturalne regionu.

Tym sposobem w kulturalnym rozwoju Drohobycza w okresie dwudziestolecia międzywojennego w niektórych dziedzinach życia publicznego rola kobiet wzrasta. Wzrasta liczba organizacji kobiecych, najbardziej aktywne kobiety, samoorganizując się i aktywizując, biorą udział w procesach społeczno-kulturalnych, w życiu koncertowym i w ruchu edukacyjnym, przyczyniając się do odrodzenia kulturowego regionu jako części ruchu narodowego na terenie dawnej Galicji Wschodniej. Co więcej, działalność kulturalno-edukacyjna ukraińskich kobiet ziemi drohobyckiej przyczyniła się do wzrostu świadomości narodowej kobiet, ich poziomu wykształcenia, aktywności społecznej w służbie swojemu narodowi.

Bibliografia

„Українська музика” 1937, nr 5–6.

Бурачинська Л., *Праця жіноцтва Дрогобиччини* [w:] *Дрогобиччина – земля Івана Франка*, t. 1, Дрогобич 1993.

- Гнатів Д., *Вселюдна школа ім. Т. Шевченка „Р. Ш.” в Дрогобичі* [w:] *Дрогобиччина – земля Івана Франка*, т. 2, red. Л. Луців, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1978.
- Дописи. Борислав (Пописи елевів Музичного Інституту і прив. учениць проф. Н.Кулицької)*, „Діло” 1931, nr 57.
- Дописи. Дрогобич (Концерт у честь Шевченка учениць семінара СС. Василянок)*, „Діло” 1932, nr 72.
- Дописи. Дрогобич. Великий духовний концерт у 900-ліття проголошення Ярославом Мудрим Богоматері покровителькою українського народу*, „Діло” 1937, nr 282.
- 3 Дрогобича. Концерт n-і Коломийченко в Дрогобичі*, „Дрогобицький листок” 1919, nr 25.
- 3 Дрогобиччини*, „Дрогобицький листок” 1919, nr 10.
- 3 Дрогобиччини. „Наталка Полтавка” в Дрогобичі*, „Дрогобицький листок” 1919, nr 18.
- 3 концертної салі. Бетовенські свята в Дрогобичі і Бориславі*, „Діло” 1927, nr 128.
- 3 концертної салі. Попис елевів...*, „Діло” 1930, nr 126.
- 3 музичного життя. Концерти у Дрогобичі та музичний рух у Дрогобиччині*, „Діло” 1933, nr 172.
- 3 Музичного Інституту в Дрогобичі*, „Діло” 1927, nr 155.
- Й.К., 3 концертної салі. Попис елевів філії Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка*, „Діло” 1931, nr 124.
- Максимович А., Дописи. Дрогобицька Марійська академія*, „Діло” 1939, nr 121.
- Н., 3 концертної салі. Шевченківський концерт у Дрогобичі*, „Діло” 1932, nr 114.
- Н.Н., Свято в Дрогобичі*, „Діло” 1927, nr 271.
- Очевидець, Свято Шевченка в Дрогобичі*, „Новий час” 1924, nr 34.
- П.К., Історичний концерт в Дрогобичі*, „Діло” 1935, nr 156.
- По концерті*, „Дрогобицький листок” 1919, nr 30.
- С.Р.К., Українська Дівоча Учительська Семінарія СС Василянок у Дрогобичі* [w:] *Дрогобиччина – земля Івана Франка*, т. 1, Дрогобич 1993.
- Співак, 3 концертної салі. Виступ „Дрогобицького Бояна” – Концерт хору Котка в Дрогобичі*, „Діло” 1931, nr 74.
- Статут товариства „Союзу українок” у Львові. Рескрипт Львівського воєводства* [Reskrypt województwa lwowskiego] з 10 V 1924, nr 7708/24/13.
- Учитель, 3 концертної салі. Шевченковий концерт у Дрогобичі*, „Діло” 1931, nr 122.

THE ROLE OF AN UKRAINIAN WOMEN IN THE DEVELOPMENT OF DROHOBYCH CULTURAL LIFE IN THE INTERWAR PERIOD

Abstract

During the interwar period social conditions of Galician cultural development inspired women's active participation in musical and educational spheres i.e., transformation of female socio-cultural stereotypes.

In the 1920s–1930s of the 20th century Galician man was considered to be a leader, a statesman, a public figure, whereas the role of a woman was limited to that of a home protector and only sometimes she was treated as a partner with a „non-state” activity within cultural context. Nevertheless, the gender played a considerable role in the cultural formation of the Galician society.

In Galician cultural environment a special type of a woman's personality emerged – a participant of a music movement following a specific behavioral and social adaptation model with distinct both personal (purposefulness, diligence, striving for self-improvement and self-development, prac-

ticality and high energy) and individual psychological traits, values and motivation for cultural and public activity.

The participants of women cultural movement stand out due to more expressed national motifs in their social activity and the need for creative self-expression. Drohobych women were engaged in the formation process of innovative forms of musical and educative life (educational, cultural institutions etc.), foundation of women's organizations (Ukrainian Women's Union), choral, theatrical, instrumental societies. They contributed considerably to the effective impact of the above mentioned factors on the region's cultural life.

Keywords: women, Drohobych Land, culture, Women Community, Ukrainian Women's Union, societies, concert life

