



Rola muzyków polskich w kształtowaniu ukraińskiej szkoły kompozytorskiej XIX i początku XX wieku

LUBA KIJANOWSKA-KAMIŃSKA

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music, Ukraine

✉ luba.kyjan@gmail.com

DOI: 10.2478/prm-2024-0004

Przedstawiony temat jest na tyle szeroki i mieści w sobie tyle różnorodnych, uzupełniających się, a niekiedy kontrastujących ze sobą wątków, że w ramach jednego artykułu nie sposób ująć całokształtu problemu związków polsko-ukraińskich w twórczości kompozytorskiej. Zagadnienie to potrzebowałoby opracowania o znacznie większej objętości. Uwaga ta nie jest bynajmniej przesadą zrodzoną z pragnienia wyolbrzymienia tematu, nadania mu znaczenia wyjątkowego, lecz ścisłym potwierdzeniem faktów. Dlatego ograniczam się do okresu od XIX do pierwszej połowy XX wieku, bowiem romantyzm, jak i style/tendencje estetyczne pierwszych dekad XX wieku oraz życie muzyczne tego okresu zawsze należały do moich głównych zainteresowań naukowych. Pomijam również czasowo bliższy nam okres drugiej połowy XX wieku, ponieważ wymagałby innych założeń metodologicznych, tj. uwzględnienia warunków twórczości kompozytorskiej w totalitarnym społeczeństwie, w którym przebywali kompozytorzy zarówno polscy, jak i ukraińscy.

Wobec powyższego przedstawię system porządkujący formy i sposoby wpływu muzyków polskich na kompozytorów ukraińskich w dobie najbardziej intensywnego kształtowania szkół narodowych. W omawianym systemie wyodrębnię cztery główne poziomy, na których odbywa się

przyswajanie przez profesjonalnych muzyków ukraińskich wpływów płynących z polskiej kultury muzycznej.

Poziom pierwszy (empiryczny)

Dotyczy on wykorzystania elementów muzyki ludowej jako cytatu lub *vice versa* — zapisanych przez muzyków polskich melodii ludowych sąsiedniego narodu w utworach instrumentalnych lub teatralnych kompozytorów ukraińskich.

Szczególną uwagę poświęcam w tym miejscu zbiorowi *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* Wacława Zaleskiego i Karola Lipińskiego¹. Przywołam w tym miejscu świadectwo jednego z czołowych ukraińskich pisarzy, a zarazem poety, filozofa, dziennikarza, folklorysty i krytyka Iwana Franka (1856–1916), który, badając rolę muzyków z różnych krajów europejskich w opracowaniu i popularyzacji ukraińskiej muzyki ludowej, napisał: „Na pierwszym miejscu wymienić trzeba Polaka Lipińskiego”².

Transformacja ukraińskich³ źródeł muzycznych w spuściznie Karola Lipińskiego odbywała się w dwojaki sposób: w opracowaniu zbioru *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* ułożył akompaniament fortepianowy, zaś we własnej twórczości, nie tylko wykorzystywał tematy melodyczne z ukraińskiej muzyki ludowej, lecz łączył je z typowymi romantycznymi

1 Wacław Michał Zaleski, Karol Józef Lipiński, *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów: Franciszek Piller, 1833.

2 Cyt. za: Марія Загайкевич [Maria Zahajkiewicz], *Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури* [Działalność Karola Lipińskiego w kontekście kultury ukraińskiej], w: *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського* [Przegląd naukowy Narodowej Muzycznej Akademii Ukrainy im. P. Czajkowskiego], Kijów 2001, s. 263. Jeśli nie zaznaczono inaczej — tłumaczenia L.K.-K.

3 Przymiotnik „ukraińskie” używany jest w niniejszym artykule w dzisiejszym jego znaczeniu. Trzeba jednak pamiętać, że nie pokrywa się ono całkowicie ze znaczeniem XIX-wiecznym, a fundamentalną rolę w kształtowaniu ukraińskiej idei narodowej i tożsamości historycznej narodu ukraińskiego odegrał na przełomie XIX i XX wieku historyk, Mychajło Hruszewski.

zwrotami i popularnymi gatunkami. Podejście Karola Lipińskiego, jako muzyka romantycznego, do folkloru ukraińskiego było nie tyle związane z dążeniem do ścisłego zachowania oryginalnej wersji źródła folklorystycznego, ile bardziej subiektywne i uczuciowe.

Walentyna Węgrzyn-Klisowska przedstawiła główne wątki słynnego zbioru Zaleskiego–Lipińskiego nie tylko z perspektywy tematyki pieśni i ich gatunków, charakteryzując cechy rytmiczno-melodyczne, lecz również podkreśliła jego rolę społeczną jako nader istotnego punktu zwrotnego w identyfikacji kulturowej obu sąsiednich narodów:

W okresie, gdy Zaleski przygotowywał do wydania zbiór tekstów — Karol Lipiński został mianowany pierwszym skrzypkiem Dworu carsko-królewskiego [oficjalnie Dworu Królewsko-Polskiego, znajdującego się wówczas pod zaborem rosyjskim — L.K.-K.]. Mieszkał wówczas we Lwowie i z pełnym zapałem przystąpił do zbierania i zapisywania melodii ludowych. Wiele z nich zanotował z pamięci. Celem Lipińskiego było, podobnie jak u Zaleskiego, dokonanie pewnej dokumentacji pieśni galicyjskich. Miał jeszcze Lipiński inny cel, pragnął pieśni maksymalnie upowszechnić. Chciał, aby mogli je grać i śpiewać amatorzy. Dopiero po opublikowaniu zbioru, pieśni ludowe rozpowszechniły się wśród szeroki krągów i sprzyjały znacznej konsolidacji poczucia narodowego obu nacji⁴.

Również badacze ukraińscy zgodnie wyrażają się o tym zbiorze jak o jednym z najważniejszych w dziejach romantycznej kultury narodowej. W XIX wieku, a nawet i później, liczni kompozytorzy i etnomuzykolodzy zainteresowani pieśnią ukraińską sięgali po zbiór Zaleskiego–Lipińskiego, co potwierdza wniosek Węgrzyn-Klisowskiej o jego konsolidującej roli dla obu narodów.

Fascynacja *Pieśniami...* trwała w kolejnych dziesięcioleciach. Twórca narodowej szkoły w muzyce ukraińskiej, Mykoła Łysenko, w liście do Olgi Franko w 1887 roku prosił ją, by koniecznie zdobyła ten zbiór: „Korzystam z Waszej wspaniałej propozycji, by nabyć Lipińskiego nuty do zbioru Wacława z Oleska. Proszę i błagam, znajdźcie, kupcie i przyslijcie

4 Walentyna Węgrzyn-Klisowska, „*Pieśni ludu galicyjskiego*” Wacława z Oleska z muzyką Karola Lipińskiego: zawartość, repertuar, konkordancje, w: *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowskiej do roku 1945)*, t. 1, red. Leszek Mazepa, Rzeszów 1997, s. 79.

bezzwłocznie; pieniądze wysłę od razu”⁵. Z kolei znany muzykolog i etnolog – Zynowij Łyśko – w latach 30. XX wieku, tj. sto lat po wydaniu zbioru, przedstawił rolę przełomową *Pieśni...* w kształtowaniu szkoły kompozytorskiej i w ogóle w ukraińskim życiu muzycznym Galicji doby romantyzmu, oceniając je bardzo wysoko, co świadczy o ich nieprzemijającej wartości w historii ukraińskiej kultury muzycznej:

Na tle beznadziejnych warunków muzycznych we Lwowie odbyło się w tym czasie jedno ważne wydarzenie, które dla ukraińskich melomanów musiało mieć ogromne znaczenie. Było to ukazanie się drukiem słynnego zbioru pieśni ludowych Wacława Zaleskiego, zharmonizowanych przez Karola Lipińskiego, opublikowanego we Lwowie w 1833 roku, który wywołał zachwyt wszystkich muzyków ukraińskich. Mychajło Werbycki czerpał z niego pełnymi garściami dla swej twórczości wokalne i instrumentalnej⁶.

Nie mając możliwości, by przedstawić pełny obraz wpływów twórczości Lipińskiego na przyszłe pokolenia kompozytorów ukraińskich, szczególną uwagę należy zwrócić na śpiewogry Mychajła Werbyckiego (1815–1870) — pierwszego kompozytora środowiska ukraińskiego Galicji, założyciela tzw. szkoły przemyskiej, autora współczesnego hymnu Ukrainy *Ще не вмерла Україна* [Jeszcze Ukraina nie umarła]⁷. Pierwsze jego śpiewogry, napisane w 1849 roku, odegrały szczególnie ważną rolę. Ponieważ nie było zbyt wielu wzorów muzyczno-teatralnych w tradycji ojczystej, kompozytor ten wykorzystał zatem model gatunku najbliższych sąsiadów, Polaków i Austriaków. Zarówno dla Werbyckiego, jak i dla niektórych innych kompozytorów ukraińskich idących w tym kierunku, zbiór

5 „Вхопивсь за Вашу люб’язну гадку придбати собі Ліпінського ноти до збірки Вацлава з Олеська. Прошу й благаю, знайдіть, купіть й вишліть, не забарюючись; і гроші зараз вишлю [...]”. Пор. Микола Лисенко [Mykoła Łysenko], *Лист до Ольги Франко, 13-15 червня 1887, Київ* [List do Olgi Franko 13-15 czerwca 1887, Kijów], w: М. Лисенко, *Листи, упоряд. Роксана Скорульська* [M. Łysenko, *Listy, oprac., wstęp, komentarz, indeks Roksana Skorulska*], Kijów 2004, s. 179.

6 Зиновій Лисько [Zinowij Łyśko], *Піонери музичного мистецтва в Галичині* [Pionierzy sztuki muzycznej w Galicji], Lwów–New York 1994, s. 43.

7 Na temat twórczości Mychajła Werbyckiego zobacz publikację autorki: *Релігійна творчість Михайла Вербицького* [Twórczość religijna Mychajła Werbyckiego], w: *Musica Galiciana*, op. cit.

Zaleskiego–Lipińskiego okazał się najbardziej odpowiedni. Nie tylko jako jedno z najważniejszych źródeł, z którego „czerpano pełnymi garściami” melodie pieśni ludowych dla śpiewogier, lecz także w zakresie kształtowania głównych zasad stylistycznych.

Sposób opracowania źródeł ludowych, eksponowany w zbiorze *Pieśni polskich i ruskich*, za który potem Lipińskiego krytykowano jako zbyt „po europejsku” podchodzącego do melodii ludowych, pasował do celów Werbyckiego, który chciał dokonać syntezy oryginalnej melodyki ludowej, jej idiomów melodycznych i gatunków z zasadami artystycznego europejskiego stylu romantycznego, w celu nadania pierwiastkom ludowym uniwersalnej wartości estetycznej. Dzięki wyrazistej melodyce pieśni ludowych, z dostrojonym przez Lipińskiego w charakterze romantycznym akompaniamentem, pieśni z tego zbioru harmonizowały z ogólnym tłem muzycznym śpiewogier Werbyckiego, a zarazem były zrozumiałe dla publiczności z różnych środowisk narodowych.

Sześć śpiewogier Werbyckiego z 1849 roku to: *Kozak i ochotnik* (przeróbka z komedii niemieckiej Augusta von Kotzebue *Der Kosak und der Freiwillige*), *Procycha albo plotka czasem się przyda* (przerobiona z polskiego), *Żołnierz-czarodziej* (adaptowana z *Moskala-czarodzieja* Iwana Kotłariewskiego, jedyna sztuka ściśle narodowa), *Hryć Maznycja* (przerobiona z *Georga Dandin* Molière’a), wreszcie *Werchowynicy* (przerobione przez znanego ówczesnie literata Mykołę Ustyjanowycza z komedii ludowej *Karpacy górale* Józefa Korzeniowskiego). W trzech śpiewograch — *Kozaku i ochotniku*, *Żołnierzu-czarodzieju* i *Werchowynicach* — kompozytor cytuje pieśni ze zbioru aż piętnaście razy! W późniejszych śpiewograch Mychajła Werbyckiego również można napotkać pieśni z owego zbioru.

Praca folklorystyczna polskich badaczy oraz opracowania ukraińskich pieśni ludowych stanowiły bardzo ważny czynnik dla kształtowania ukraińskiego teatru w Galicji, w tym m.in. śpiewogier Werbyckiego: zarówno jako źródło cytatów muzyki ludowej, jak i model stylistyczny. Najbardziej zauważalne było wspomniane pokrewieństwo w zakresie środków harmoniczych oraz faktury, gdyż wzorce Lipińskiego stosowano przy opracowywaniu pieśni ludowych oraz tworzeniu własnej muzyki teatralnej odpowiednio interpretującej melodie ludowe w stylu romantycznym.

Poziom drugi (integratywny)

Poziom ten jest związany z działalnością tzw. „szkoły ukraińskiej” muzyków polskich działających na Podolu i w Kijowie. Analogiczna szkoła została dokładnie opisana w odniesieniu do literatury i poezji polskiej⁸. Należą do niej m.in. znani poeci i literaci — Seweryn Goszczyński, Józef Bogdan Zaleski i Antoni Malczewski — a najbardziej intensywny okres ich twórczości przypada na lata 20. i 30. XIX wieku i pozostaje w duchowym związku z pokoleniem powstania listopadowego. Twórczość ta wskazywana jest jako „jeszcze inna wersja romantyzmu [w porównaniu do Mickiewicza i Słowackiego — L.K.-K.] [...] utwory [...] podejmujące folklorystyczne motywy ukraińskie, a także historyczne tradycje buntu ludowego”⁹. „Szkoła ukraińska” w poezji polskiego romantyzmu wywarła istotny wpływ tych kompozytorów, którzy byli związani już z pokoleniem powstania styczniowego. Podjęli oni wątki patriotyczne, które przepełniały wyjątkową ekspresją i tragizmem wiersze i poematy literackie. Właśnie do tej poezji kompozytorzy sięgali najczęściej w pieśniach, stanowiących jeden z głównych gatunków ich twórczości.

Wniosek o istnieniu analogicznej „szkoły ukraińskiej” w muzyce polskiej, reprezentowanej przez kompozytorów polskich działających na terenie Ukrainy i świadomie sięgających do ludowych melodii ukraińskich (często zresztą równoległe do polskich, o czym niżej), opiera się na następujących faktach. Po pierwsze, działający pod zaborem rosyjskim muzycy polscy — Antoni Kocipiński (1816–1866), Michał Zawadzki (1827–1887), Władysław Zaremba (1833–1902). Na początku lat 50. XIX wieku przebywali w Kamieńcu-Podolskim, a następnie wszyscy przenieśli się do Kijowa,

8 Przyjmuje się, że jako pierwszy tego określenia użył Aleksander Tyszyński w swojej epistolarnej powieści *Amerykanka w Polsce* (wyd. Petersburg 1837). Zob. Iwona Boruszkowska, *Źródła romantycznej fascynacji Ukrainą i zagadnienie szkoły ukraińskiej w romantyzmie polskim (debata o „szkołach poetyckich”)*, „Rocznik Naukowy Lingwistycznej Szkoły Wyższej w Warszawie” nr 4, Warszawa 2014, s. 46.

9 Maria Janion, *Literatura polska. Okres 1795–1831*, w: *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 9, red. Zbigniew Marciniak, Warszawa 1967, s. 167.

gdzie w drugiej połowie lat 50. i na początku 60. działali jako nauczyciele śpiewu i muzyki. Po drugie, wszyscy tworzyli przeważnie w tych samych gatunkach: były to pieśni i utwory na fortepian, interesowali się gatunkami folkloru ukraińskiego, takimi jak dumka, szumka, pieśń liryczna. Po trzecie, mieli kontakty osobiste: Zaremba studiował u Kocipińskiego w Kamieńcu Podolskim, a później współpracowali w Instytucie Panien Szlachetnie Urodzonych (Kocipiński od ok. 1853 roku, Zaremba i Zawadzki — od początku lat 60. XIX stulecia).

Jednak o wiele ważniejszym potwierdzeniem istnienia owej „szkoły” wydaje się ich twórczość, która wykazuje wiele wspólnych cech wyrazowych i pierwiastków melodycznych. Należą do nich — oprócz zbieżności gatunków i często występujących tematów ukraińskich — podobne zasady traktowania źródeł melodycznych, nieskomplikowany akompaniament pieśni, często spotykane zwroty taneczne (zwłaszcza popularne zwroty walcowe, marszowe, rytmy kołysanki) czy też radosna beztroska pieśni burszowskich. Dzieła tych kompozytorów umieszczam raczej w ramach biedermeieru czy post-biedermeieru¹⁰, w odróżnieniu od bohaterskich, buntowniczych treści dzieł „szkoły ukraińskiej” polskich literatów, reprezentujących szczytowy okres romantyzmu.

Potoczne wyobrażenia biedermeieru opierają się na obrazach domowych idylli, rytuałów codzienności. Rodzina [...] stanowiła źródło szczęścia, łagodnych przyjemności życia... Czystość, skromność i prostota — w miejsce dworskiej ostentacji i luksusu — odzwierciedlać miały moralny ład i społeczną harmonię. Artysta stawał się apologetą tego mieszczańskiego porządku wartości: spokoju, stabilizacji, pracowitości, etosu rodzinnego... Obraz ten wykluczał dramat społecznych dysonansów, wielkich konfliktów, niepokojów. Etos walki zastąpił kult wartości rodzinnych i prywatności¹¹.

Właśnie ów „kult wartości rodzinnych i prywatności”, wcale nie wykluczający uczuć patriotycznych w przypadku wymienionych kompozytorów, działających jednocześnie w obszarze kultury polskiej i ukraińskiej,

10 Na temat biedermeieru w muzyce fortepianowej pisze np. Nataliia Chuprina, *Phenomenon of the Biedermeier Piano Music in XIX Century*, „Science Review” 2019 nr 9(26).

11 Jerzy S. Majewski, *Epoka biedermeieru*, „Stolica” 2017 nr 10(2305), s. 12.

stanowi główny wątek treściowy ich spuścizny twórczej. Na ogół wpisują się w nurt ówczesnej kultury, która oprócz najwyższych szczytów geniuszu pielęgnuje również — by tak rzec — skromne kwiaty zacisza domowego i uroku pracowitego życia codziennego, a wyrażenie „praca u podstaw” — jako jedno z czołowych haseł polskiego pozytywizmu — jeszcze nie otrzymało tego wydźwięku pobłażliwo-ironicznego, jaki ma we współczesnym systemie wartości intelektualnych.

Przyjrzymy się bliżej poszczególnym przedstawicielom tej szkoły. Po stać Antoniego Kocipińskiego, urodzonego w Andrychowie niedaleko Kijowa, a zmarłego w Kijowie, dobrze wyróżnia się wśród muzyków polskich działających na terenach ukraińskich cesarstwa rosyjskiego dzięki niezwykłej aktywności, nie tylko twórczej, lecz także organizatorskiej. Działal jako pedagog w Kamieńcu Podolskim; jako etnolog zbierał, zapisywał i wydawał pieśni różnych narodów, głównie ukraińskie i polskie z Podola; jako popularyzator muzyki założył wydawnictwo muzyczne, które prosperowało przez 13 lat (1853–1866) w Kijowie, Kamieńcu Podolskim, Żytomierzu oraz Kiszyniowie. W tym czasie wydał około 400 zbiorów muzycznych: dużym uznaniem cieszyły się utwory klasyki zachodnioeuropejskiej, największą liczbę stanowiły zaś utwory kompozytorów polskich — F. Chopina, M.K. Ogińskiego, M. Zawadzkiego, J. Kozłowskiego, K. Mikulego, J. Witwickiego, K. Sobańskiego oraz jego własne.

Jako najstarszy przedstawiciel wspomnianej szkoły Kocipiński wywarł istotny wpływ na innych i był ogniwem łączącym wszystkich muzyków polskich na tych terenach: Władysław Zaremba był jego uczniem; współpracował aktywnie z Michałem Zawadzkim, który zawdzięczał mu wydanie prawie wszystkich swoich utworów; Wiktor Zientarski przełożył jego opracowania pieśni na fortepian; z rękopiśmiennego zbioru Józefa Witwickiego przepisywał niektóre pieśni do swego. Świadczy to o znaczeniu Kocipińskiego jako organizatora kultury muzycznej i animatora życia muzycznego na Podolu i w Kijowie.

Kocipiński pochodził z rodziny muzycznej. *Słownik muzyków polskich* podaje bardzo skąpe wiadomości o jego życiu i twórczości: ojciec był „dyrektorem orkiestry katedralnej we Lwowie”, a przypuszczalnie rodzina

przeniosła się do stolicy Galicji niedługo po urodzeniu syna¹². Ze źródeł leksykograficznych wiadomo również, że w latach 1835–1845 „był kapelmistrzem w austriackiej orkiestrze wojskowej na Bukowinie w okolicach Kołomyi, gdzie zbierał ludowe pieśni ukraińskie”¹³. Potem przeniósł się do Kamieńca Podolskiego, gdzie otworzył skład nut i instrumentów muzycznych. W 1855 roku osiedlił się w Kijowie, prowadząc nadal pracę wydawniczą.

Twórczość Kocipińskiego koncentruje się na trzech gatunkach. Pierwszy stanowi muzyka fortepianowa, o charakterze salonowym, brawurowa i efektowna: polonezy, krakowiaki, mazurki, wariacje na tematy pieśni ukraińskich. Wśród nich wyróżnia się *Krakowiak-Fantazyja*, napisany niewątpliwie pod dużym wrażeniem *Fantaise-Improptu* Chopina. Drugi gatunek to pieśni do słów poetów polskich, często dzieł przedstawicieli „szkoły ukraińskiej” — J.B. Zaleskiego, A. Malczewskiego oraz Jana Niepomucena Kamińskiego, Wincentego Pola, Józefa Dionizego Minasowicza, rzadziej do słów poetów ukraińskich (Taras Szewczenko) i jedna pieśń do wiersza Friedricha Schillera — *Sehnsucht (Tęsknota)* w tłumaczeniu polskim. Trzeci gatunek obejmuje opracowania ukraińskich i polskich pieśni ludowych, w tym najważniejszy zbiór pt. *Pieśni, dumki i szumki narodu ruskiego na Podolu, Ukrainie oraz w Małorosji*¹⁴ [Пісні, думки і шумки

12 „Kocipiński, Antoni”, w: *Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, t. 1, Kraków 1964, s. 281.

13 Wojciech Tomaszewski, „Kocipiński, Antoni”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 118. Więcej informacji o Kocipińskim zawiera artykuł autorki: *Antoni Kocipiński: reprezentant „ukraińskiej szkoły” w muzyce polskiej*, w: *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, t. 5, red. Eugeniusz Sąsiadek, Wrocław 2007, s. 49–65.

14 Tytuł ten oddaje złożoność XIX-wiecznej terminologii historyczno-geograficznej. Jak pisze Michał Łesiów: „pierwotnie [...] nazwa Ukraina odnosiła się tylko do wschodniej części dzisiejszej Ukrainy bez Galicji, Wołynia, a nawet Podola, które to tereny nadal nazywano po prostu — Ruś, Ziemie Ruskie, Ruś Czerwona. Z czasem nazwa Ukraina zaczęła się używać na oznaczenie całego etnicznego obszaru ukraińskiego. Ale jeszcze w XIX wieku galicyjscy Ukraińcy nazywali siebie Rusinami, która to nazwa utrzymała się w mowie potocznej na obrzeżach ukraińskiego terenu językowego [...]”. Tłumaczy też, że nazwa „Małoruś, Małorosja [...] uważana jest za kalkę greckiego Μικρα Ρωσσία, zapisanego w kancelarii patriarchy konstantynopolańskiego na oznaczenie Metropolii Halickiej

руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії], wydany w Kamieńcu Podolskim (1861) i w Kijowie (1862)¹⁵, liczący sto pieśni epickich, lirycznych, żartobliwych, obrzędowych, weselnych. Pierwszy z nich obejmuje tylko melodie, drugi zaś podaje wszystkie pieśni w opracowaniu na głos z akompaniamentem fortepianowym, dwie pieśni przełożył autor na chór. Kompozytor niewątpliwie zamierzał kontynuować swoją pracę, ponieważ w obu wydaniach znajdujemy wskazówkę — „pierwsza setka”, co znaczy, że za nią miały nastąpić kolejne. Przeszkodziła mu w realizacji tych ambitnych planów przedwczesna śmierć — Kocipiński zmarł w wieku 50 lat.

Wśród prenumeratorów jego wydawnictw byli Polacy, Ukraińcy, Rosjanie, Czesi, Żydzi, Niemcy, przedstawiciele różnych warstw społecznych, zamieszkających od Galicji do Moskwy i Petersburga. Najliczniejszą grupę prenumeratorów stanowili arystokraci polscy: hrabina Raczyńska z Rohatyna, księżniczka Janina Czetwertyńska w Antopolu, hrabina Moszczyńska w Kijowie, księżniczka Maria Lubomirska w Równem, marszałek powiatu Umańskiego Teodor Jełowicki, hrabia Jan Stadnicki i inni, a także działacze ukraińscy, m.in. Wołodymyr Markiewicz, pułkownik Łarion Stepanowicz, Hryhorij Samojlenko oraz muzycy amatorzy w Moskwie, Petersburgu czy Briańsku.

Zbiór Kocipińskiego cieszył się popularnością wśród publiczności, więc stale wynikała potrzeba jego ponownego wydania. Następna edycja zrealizowana została w redakcji Hryhorija Chodorowskiego (1899), istniało także opracowanie na fortepian, dokonane przez Wiktora Zientarskiego

jeszcze w XIV wieku dla odróżnienia jej od ziem Metropolii Kijowskiej (większej), którą Grecy nazywali Megalé Rossija czyli Wielka Ruś. Z czasem Mała Ruś zaczęła oznaczać Ukrainę, nazwę zaś Wielka Ruś oznaczającą pierwotnie Kijowską czyli wschodnią część Ukrainy przywłaszczyli sobie Rosjanie”. Zob. *Prof. dr hab. Michał Łesiów: Nazwy Ukrainy oraz jej części*, <https://grekokatolicy.pl/ukraincy/prof-dr-hab-michal-lesiow-nazwy-ukrainy-oraz-jej-czesci/>, [dostęp: 5.08.2024].

15 Zob. Тамара Булат [Tamara Bułat], *Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано* [Opracowania ukraińskich pieśni ludowych na głos z towarzyszeniem fortepianu], w: *Історія української музики* [Historia muzyki ukraińskiej], t. 2, Kijów 1989, s. 39.

i wydane przez Leona Idzikowskiego w Kijowie (po 1900 roku). Jeszcze w początkach XX wieku znany kompozytor i dyrygent ukraiński, Mykoła Leontowycz, włączał pieśni ze zbioru Kocipińskiego w repertuar swego chóru¹⁶.

Przedmowa do zbioru¹⁷ wyjaśnia główne wątki podejścia autora do jego zadania: proponuje on dwa warianty wydania — z akompaniamentem i bez niego — jak też teksty „w obydwu pisowniach”. Autor wydaje się bardzo przejęty pięknem ukraińskiej pieśni ludowej, wdaje się w szczegółową analizę (niepозbawioną zresztą nuty poetyckiej) jej walorów, ocenia wartość artystyczną, zaprzecza mylnym poglądom, które utrwaliły się wobec folkloru ukraińskiego w ciągu ostatnich lat. Na trzy kwestie Kocipiński zwraca szczególną uwagę. Po pierwsze podkreśla, że „rozmaitość [między Rusinami z różnych regionów — L.K.-K.] nie jest tak wielką różnicą: ażeby Rusin spoza Dniepru wyrzekał się języka i pieśni swoich rodaków znad Dniestru”¹⁸. Dlatego podaje w zbiorze zarówno dumy, jak i kołomyjki, pieśni żartobliwe, liryczne, taneczne, obrzędowe, wskazując region pochodzenia. Po drugie, Kocipiński zaprzecza, jakoby pieśń ukraińska była łzawa, a rzadko o charakterze aktywnym i wyrażająca emocje pozytywne — dlatego w jego zbiorze mieszczą się utwory o różnych odzieniach wyrazowych, wśród nich pieśni żartobliwe i wesołe, o prężnym rytmie tanecznym. Po trzecie, obala Kocipiński rozpowszechnioną tezę, „że na Rusi tylko wieśniacy, czyli chłopci śpiewają”, gdyż „cały naród śpiewa”¹⁹, mając na myśli także szlachtę oraz podkreślając upowszechnienie pieśni ludowych w różnych środowiskach.

16 Віктор Клин, Лешек Мазепа [Wiktor Kłyn, Leszek Mazepa], *Концертно-музичне життя* [Życie muzyczno-koncertowe], w: *Історія української музики* [Historia muzyki ukraińskiej], t. 3, Kijów 1989, s. 315.

17 *Piśni, dumki i szumki ruśkocho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi. Spysani i perełożeny pid muzyku Ant. Kocipińskim. Persza sotnia. W Kijewi i Kamińci Pod. U A. Kocipińskoho*, 1862, s. 3–4, <https://bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/29690/edition/39913/pisni-dumki-i-szumki-ruskoho-naroda-na-podoli-ukraini-i-w-malorossyi-persza-sotnia> [dostęp: 5.07.2024].

18 Ibidem, s. v.

19 Ibidem.

Większość pieśni zbierał sam Kocipiński w latach 50. i 60. XIX wieku. Interesowało go, jakie zapotrzebowania muzyczne mają mieszkańcy Podola i co ma wydawać. Korzystał też z innych zbiorów, przedrukowując z nich odpowiadające upodobaniom publiczności pieśni. Są to rękopiśmienne zbiory Mychajła Markiewicza, Józefa Witwickiego, Jana Szpeka, Macieja Wygornickiego i zbiór Wacława Zaleskiego-Karola Lipińskiego. W przedmowie wylicza imponującą liczbę zbiorów, co świadczy o solidnej znajomości przedmiotu. Zinaida Wasylenko zaznacza, że zbiór Kocipińskiego wyróżnia się wśród innych ścisłością zapisu i poprawnością interpretowania melodii ludowej w przeciwieństwie do licznych takich, które nie zawsze zgodne są z oryginałem²⁰.

W podsumowaniu działalności Kocipińskiego zaznaczę, że stworzył on popularny w swoim czasie rodzaj *Śpiewników domowych* (taka była jego funkcja społeczna, którą spełnił ponad wszelkie oczekiwania) i zaproponował własny pogląd na folklor jako na środek pojednawczy, ogniwo łączące różne narody i środowiska, obraz mentalności narodowej, jako skarb, który należy rozpowszechniać i cenić.

Na uwagę zasługuje również Michał Zawadzki. *Słownik muzyków polskich* podaje w wielkim skrócie, że „w 1862 r. studiował na Uniwersytecie Kijowskim, następnie przebywał za granicą. Przez pewien czas był nauczycielem muzyki w Kijowie. Napisał ok. 400 utworów o charakterze muzyki salonowej, które cieszyły się dużą popularnością”²¹. Hasło w *Encyklopedii muzycznej PWM* podkreśla natomiast, że jego popularne utwory „wyparły z repertuaru koncertów w szlacheckich dworach Podola muzykę wartościową, co spotykało się z krytyką profesjonalnych publicystów”²².

20 Зінаїда Василенко [Zinaida Wasylenko], *З історії української музичної фольклористики кінця XVIII середини XIX ст.* [Z historii ukraińskiej folklorystyki muzycznej końca XVIII — połowy XIX wieku], w: *Живі сторінки української музики* [Żywe kartki ukraińskiej muzyki], Kijów 1965, s. 42.

21 „Zawadzki Michał”, w: *Słownik muzyków polskich*, op. cit., t. 2, Kraków 1967, s. 303.

22 Barbara Chmara-Żaczekiewicz, „Zawadzki Michał”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 12, Kraków 2012, s. 337.

Znacznie więcej uwagi poświęca Zawadzkiemu muzykologia ukraińska, podkreślając historyczną rolę jego muzyki i nie odmawiając jego utworom swoistego wdzięku artystycznego. Ceniono go jako autora dwóch *Rapsodji ukraińskich* z częściami *Dumka-Szumka*, skomponowanych według modelu Liszta (powolny laszan i ognista friska). Wielką popularnością cieszyły się zbiory 12 dumek, 42 szumek, 45 czabaraszek i 4 marszów zaporoskich na fortepian. Wydawane były przez Leona Idzikowskiego w Kijowie i Bolesława Koreywo w Odessie. Sądząc ze spisu wydanych opusów Zawadzkiego, oprócz utworów na fortepian ogólnie znane i lubiane na terenach Ukrainy były jego mazury op. 42 na orkiestrę salonową, które pojawiły się drukiem w wydawnictwie Idzikowskiego (istniała też wersja fortepianowa — wydawnictwo Koreywy, 1875).

Artyści Ukrainy. Przewodnik encyklopedyczny podaje pełniejsze szczegóły jego życiorysu, uzupełnia liczbę dzieł do 500, wylicza główne gatunki, wspomina o niedokończonej operze *Maria* wg poematu Malczewskiego²³. Najbardziej dokładny przegląd jego twórczości mieści się w *Historii muzyki ukraińskiej*, gdzie analizowane są rapsodie i mniejsze dzieła Zawadzkiego na fortepian, a także podkreśla się główną cechę jego stylu indywidualnego — efektowną, taneczną melodykę²⁴. W tymże tomie, w rozdziale poświęconym edukacji muzycznej drugiej połowy XIX wieku podano, że Zawadzki w latach 60. pracował w Kijowie w Instytucie Panien Szlachetnie Urodzonych. Od 1876 do 1902 roku pracował tam też klasyk narodowej muzyki ukraińskiej, Mikoła Łysenko, zatem — przypuszczalnie — mogła łączyć ich znajomość²⁵. Dwie rapsodie na fortepian *Dumka-Szumka*

23 „Завадський Михайло” [Zawadzki Michał], w: *Митці України. Енциклопедичний довідник* [Artyści Ukrainy. Przewodnik encyklopedyczny], red. Анатолій В. Кудряцький [red. Anatolij Kudrycki-, Kijów, 1992, s. 251.

24 Ірина Зінків [Iryna Zinkiw], *Камерно-інструментальна музика* [Muzyka kameralno-instrumentalna], w: *Історія української музики* [Historia muzyki ukraińskiej], t. 2, Kijów 1989, s. 291–293.

25 Катерина Луганська, Оксана Шевчук [Kateryna Łuhańska, Oksana Szewczuk], *Музична освіта* [Oświata muzyczna], w: *Історія української музики* [Historia muzyki ukraińskiej], t. 2, Kijów 1989, s. 387.

op. 46 i op. 171 Zawadzkiego badacze uważają za poprzedniczki rapsodii fortepianowych Łysenki, w których wykorzystano analogiczne zestawienie gatunków muzyki ludowej, jak u Zawadzkiego²⁶.

Inny ważny gatunek spuścizny Zawadzkiego stanowią pieśni solowe, w których wzorował się na *Śpiewnikach domowych* Moniuszki. Kompozytor łączył swoje pieśni w trzy zbiory pod wspólnym tytułem *Śpiewnik domowy*. Tytuł pierwszego zbioru, który wydany został przez L. Idzikowskiego w serii „Śpiewak kresowy” (nr 83), brzmi *Śpiewy i piosnki: Pierwszy śpiewnik domowy*. Mieści on 20 pieśni. Z kolei drugi, wydany w tejże serii pod numerem 61 — 14 pieśni. Trzeci składa się z 12 pieśni, wydanych każda oddzielnie (wydawnictwo Bolesława Koreywo, Kijów–Odessa, 1884). Oprócz tych trzech zbiorów, w 1859 roku została wydana przez Kocipińskiego *Wiązanka pieśni* Zawadzkiego na głos z fortepianem. Wśród około 50 jego zachowanych pieśni większość napisana została do tekstów współczesnych mu poetów polskich: Antoniego Malczewskiego (największa liczba pieśni), Józefa Bogdana Zaleskiego, Jana Prusinowskiego, Wincentego Pola, Stanisława Lenartowicza, M. Potockiego, Adolfa Mostowskiego, Adama Mickiewicza, ale też Heinricha Heinego (*Piękna rybaczka*) czy Ofelii Chwalibóg (np. *Bławatek*). Zgodnie z tradycjami śpiewników, w pieśniach Zawadzkiego panuje atmosfera zacisza rodzinnego, obecne są także „obrazki z natury”, co wówczas stanowiło często niejako synonim „narodowości”. Kompozytor opiera swoje dzieła wokalne na gatunkach muzyki ludowej, sięga do tekstów polskich lirycznych, refleksyjnych, patriotycznych. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, w pieśniach moniuszkowskich „wyraził się zróżnicowany co do swojej proveniencji naród; one [...] weszły w krwiobieg kultury, zeszyły do śpiewników domowych i powszechnych, stały się, jak *Prząśniczka*, *Pieśń wieczorna* czy *Złota rybka*, dobrem niemal

26 Тетяна Круліковська [Tetyana Krulikowska], *Фортеп'янна творчість Михайла Завадського в контексті розвитку української фортеп'янно-ї музики XIX ст* [Twórczość fortepianowa Michała Zawadzkiego w kontekście rozwoju ukraińskiej muzyki fortepianowej XIX wieku], „Актуальні питання гуманітарних наук” [„Aktualne pytania nauk humanistycznych”] 2019, t. 2, nr 26, http://www.aphn-journal.in.ua/archive/26_2019/part_2/3.pdf [dostęp: 27.04.2022]

anonimowym”²⁷. Ten poziom demokratyczny — muzyki do śpiewania w kręgu bliskich, w salonach, wśród przyjaciół „na co dzień” — reprezentuje również twórczość wokalna Zawadzkiego.

Jak w muzyce fortepianowej, tak i w wokalnejszej sięgał Zawadzki dość często do motywów ludowych ukraińskich i polskich. Zwłaszcza w jego dziełach fortepianowych przeplatają się różne motywy ludowe, a według spostrzeżeń badaczy „często nawet w jednym dziele łączył kompozytor dwa tańce, pochodzące z różnych kultur narodowych”²⁸.

Podsumowując zaznaczę, że twórczość Michała Zawadzkiego, aczkolwiek nie należy do kręgu dzieł rangi najwyższej, gdyż powstała z intencją pełnienia funkcji nie tylko artystycznych, lecz przede wszystkim użytkowych, odzwierciedla pewne nurty ówczesnej kultury europejskiej, atmosferę domowego zacisza i sielanki ludowej w śpiewnikach domowych oraz wirtuozerii stylu *brillant* w dziełach fortepianowych.

Trzeci przedstawiciel szkoły ukraińskiej w muzyce polskiej to Władysław Zaremba²⁹. Urodził się w polskiej rodzinie szlacheckiej w miasteczku Dunajowce (Дунаївці) na Podolu. Studiował w Kamieńcu Podolskim, dokąd w 1846 roku przeniosła się rodzina, u Antoniego Kocipińskiego. Po ukończeniu studiów wyjeżdżał za granicę, w 1854 roku powrócił do Kamieńca Podolskiego, gdzie dawał lekcje fortepianu w prywatnej szkole Kocipińskiego, założonej w 1853 roku, a od 1855 roku działał jako organista w kościele obrządku rzymskokatolickiego.

Wkrótce Zaremba znalazł się pod tajnym nadzorem policyjnym, przypuszczalnie za głoszenie polskich poglądów niepodległościowych i pisanie utworów do poezji polskiej i ukraińskiej. Dlatego wyjechał w 1856 roku do Żytomierza, gdzie stał się aktywnym działaczem kultury muzycznej: dawał lekcje gry na fortepianie, występował z recitalami solowymi i jako

27 Mieczysław Tomaszewski, *Oblicze i losy pieśni polskiej 1795–1918*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, red. Krzysztof Bilica, Warszawa 1997, s. 17.

28 I. Зінків, op. cit., s. 292.

29 W niektórych źródłach polskich pisownia jego nazwiska podawana jako „Zaręba”.

akompaniator, był członkiem zespołów kameralnych. Po sześciu latach, na zaproszenie dyrekcji Instytutu Panien Szlachetnie Urodzonych w Kijowie wyjechał do stołecznego miasta.

Ostatnie 40 lat swego życia (od 1862 roku) spędził w Kijowie — tutaj powstały jego główne dzieła: pieśni do słów najwybitniejszego poety ukraińskiego Tarasa Szewczenki i do słów poetów polskich, opracowania pieśni ludowych na głos i fortepian. W kijowskim Instytucie Panien Szlachetnie Urodzonych poznał osobiście Mykołę Łysenkę. Nauczał też gry na fortepianie w szkołach prywatnych. Zmarł w wieku 69 lat w Kijowie. Jego nekrolog ukazał się w czasopiśmie „Teatr i Sztuka” i zawierał następującą informację: „Od 1862 roku mieszkał w Kijowie, pracując jako nauczyciel gry na fortepianie w szkole prywatnej i in. Zaremba napisał ponad 30 pieśni do słów Tarasa Szewczenki, romanse i pieśni polskie oraz fortepianowe opracowania małoskopskich pieśni ludowych, a także ułożył *Zbiór pieśni kompozytorów polskich*”³⁰.

W jego spuściźnie można wyodrębnić dzieła stanowiące wkład w kulturę ukraińską. Są to opracowania pieśni ludowych na fortepian, wśród nich rapsodia *Dumka-Szumka*, fantazje fortepianowe na tematy ukraińskich pieśni ludowych, w tym szczególnie popularna w swoim czasie fantazja *Pożegnanie z Ukrainą*³¹ oraz zbiór „Кобзарь” *Тараса Шевченка. Музыка Владислава Зарембы* (wydany przez Leona Idzikowskiego w Kijowie w 1889 roku), składający się z dwóch serii po 15 pieśni każda. Skomponowanie, a tym bardziej wydanie tych dzieł wymagało dużej odwagi obywatelskiej, był to bowiem czas działania „drakońskiego” cyrkularza wałujewskiego z 1863 roku, tj. tajnego okólnika ministra spraw wewnętrznych imperium rosyjskiego, Piotra Wałujewa, zawierającego zakaz publikowania w języku ukraińskim tekstów naukowych, literackich lub

30 *Некролог Владислава Зарембы* [Nekrolog Władysława Zaremby], „Театр и искусство” [„Teatr i Sztuka”] 1902 nr 44, s. 803, <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/4466-teatr-i-iskusstvo-1902-locale-nil-44-27-oktyabrya#mode/inspect/page/7/zoom/4>.

31 Utwór ten ukazał się u Leona Idzikowskiego w Kijowie pod tytułem *Pożegnanie Ukrainy = Adieu à l'Ukraine. Pièce de salon pour le piano*.

pedagogicznych. Funkcjonowanie języka ukraińskiego w przestrzeni społecznej i kulturalnej zostało jeszcze bardziej ograniczone przez dekret emski (wydany w Bad Ems w Niemczech) z 1876 roku, kiedy wprowadzono zakaz wwozu z zagranicy książek i broszur, a także ograniczenia w wystawianiu spektakli i drukowaniu tekstów nutowych w języku ukraińskim³². Pracę Zaremby na rzecz ukraińskiej kultury muzycznej warto zatem docenić nie tylko z pozycji czysto estetycznej, lecz jako konsekwentną postawę społeczną w kraju pod zaborami.

Dzieła wokalne i fortepianowe Władysława Zaremby zasilają repertuar domowego muzykowania melomanów-amatorów w środowisku ukraińskiej inteligencji XIX wieku. Niektóre jego popularne pieśni do słów poetów ukraińskich oraz opracowania melodii ludowych są śpiewane do dziś jako pieśni ludowe, m.in.: *Wieżą wiatry* [Віють вітри] do słów Iwana Kotlarewskiego, *Nie, matko, nie mogę nieukochanego pokochać* [Hi, мамо, не можна нелюба любити] do słów Jewhena Hrebinki, *Powiej, wietrze, na Ukrainę* [Повій, вітре, на Україну] do słów Stepana Rudańskiego³³, *Księżycu, księżycu, nie świeć nikomu* [Ой місяцю, місяченьку, не світи нікому], *Patrzę na niebo* [Дивлюсь я на небо], opracowanie melodii Ludmiły Aleksandrowej do słów Mychajła Petrenki i szereg innych.

Natomiast zbiór na fortepian *Mały Paderewski* odzwierciedla polskie uczucia patriotyczne Zaremby. Struktura, układ oraz tematyka tej edukacyjnej publikacji wskazują na to, że powstała ona w wyniku wieloletniej praktyki nauczyciela fortepianu i kształtowała się stopniowo w ciągu kilku dziesięcioleci. Najpewniej została ukończona po 1901 roku, w ostatnich latach życia kompozytora, ponieważ właśnie w tym roku odbyła się premiera opery I.J. Paderewskiego *Manru*. Opracowanie fortepianowe

32 Юлія Грищенко, Тамара Котирло, Наталія Філіпчук [Julia Hryszchenko, Tamara Kotyrla, Natalia Filipczuk], *Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XX ст)* [Rozwój profesjonalnego doświadczenia pedagogów-muzyków w wyższych uczelniach Ukrainy (XVIII–XX wiek)], red. [G. Sotska, S. Konowiec], Kijów, 2016, s. 108–109.

33 Wersję polską opublikowała w *Śpiewniku domowym*, wydanym w Kamieńcu Podolskim, polska poetka – Janina Górka.

jej fragmentów znalazło się na stronach *Małego Paderewskiego* pod numerem 52. Niesłusznie zbiór ten został zapomniany, gdyż może stanowić wartościowe uzupełnienie współczesnej fortepianowej literatury dydaktycznej³⁴.

Krótki przegląd spuścizny kompozytorskiej przedstawicieli „szkoły ukraińskiej” w muzyce polskiej na Podolu i w Kijowie pozwala wyciągnąć wnioski o ich aktywności twórczej i kulturowo-społecznej. Działali oni owocnie na rzecz ukraińskiej kultury muzycznej w XIX wieku, w okresie bezpaństwowości obu narodów, a ich dzieła — przede wszystkim na głos solowy i na fortepian — cieszyły się w swoim czasie popularnością w kręgach inteligencji ukraińskiej, a niektóre pozostały w postaci pieśni ludowych.

Poziom trzeci („efemeryczny”)

Na tym poziomie uwzględniona jest spuścizna Tomasza Padury i Wojciecha Sowińskiego, którzy sięgając do źródeł folkloru ukraińskiego, traktowali je w sposób absolutnie subiektywny.

Chociaż obaj wymienieni muzycy nie mieli bezpośredniego wpływu na twórczość kompozytorów ukraińskich, to nie pozostali niezauważeni w kulturze muzycznej Ukrainy. Pozostawili na niej swój ślad, nawet jeżeli był to ślad *an advance*.

Nazwisko Wojciecha (Alberta) Sowińskiego (1805–1880) wspominane jest przede wszystkim w kontekście leksykonu muzyków polskich *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes...*, wydane w Paryżu w 1857 roku³⁵. Ten pianista, kompozytor i pisarz muzyczny okresu chopinowskiego

34 Na temat tego zbioru pisze dokładniej Tetyana Krulikowska, *Władysław Zaremba (1833–1902) — zapomniany polski kompozytor z Podola i jego zbiór pt. „Mały Paderewski”*, „Edukacja Muzyczna” 2018, t. 13, s. 223–241.

35 *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes : dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, poètes sacrés et lyriques, littérateurs et amateurs de l'art musical : précédé d'un résumé de l'histoire de la musique en*

był oceniany przez badaczy dość sceptycznie. Zofia Kułakowska podkreśliła słusznie, że jego praca „bardzo krytycznie oceniana przez późniejszych historyków muzyki [...], wykazująca wiele błędów i nieścisłości, spełniła jednak doniosłą rolę w historii muzyki polskiej z paru powodów [...] w warunkach utraty niepodległości wydanie *Słownika* za granicą miało znaczenie w pewnym sensie polityczne jako ogłoszenie obszernego dokumentu kultury narodowej Polski”³⁶.

O działalności kompozytorskiej i pianistycznej Sowińskiego wspomina się bardzo krótko, przydzielając mu miejsce na marginesie kultury polskiej³⁷. Ostatnio więcej uwagi poświęcił Sowińskiemu Maciej Gołąb w pracy o powstaniu i wersjach *Mazurka Dąbrowskiego*, analizując również wariant zawarty w zbiorze *Popularne polskie pieśni narodowe (Chants polonais nationaux e populaires)* ułożonym przez Sowińskiego i wydanym w Paryżu w 1830 roku. Autor ten w tym kontekście przydzielił Sowińskiemu miejsce honorowe, pisząc: „Wojciech Sowiński to najważniejsza postać w muzycznej historii polskiego hymnu, zaznaczająca swoją obecność dzięki publikacjom różnych wersji i opracowań pieśni, poczynawszy od końca lat 20., a na latach 50. XIX stulecia kończąc”³⁸.

Ponieważ istnieje również artykuł poświęcony jednemu z pierwszych zbiorów pieśni polskiej mojego autorstwa³⁹, w tym miejscu proponuję tylko najbardziej ogólne uwagi o strukturze *Popularnych polskich pieśni narodowych* Sowińskiego, jednocześnie bardziej szczegółowo uwzględniając

Pologne et de la description d'anciens instruments slaves notices sur la bibliographie musicale polonaise, fragments de compositions des grands maîtres polonais et détails sur les pèlerinages célèbres en Pologne, Paris 1857, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/160257/edition/131366> [dostęp: 5.07.2024].

36 Zofia Kułakowska, *W setną rocznicę pierwszego słownika muzyków polskich*, „Muzyka” 1957 nr 2, s. 37–43.

37 Zdzisław Jachimecki w *Historii muzyki polskiej w zarysie* (Warszawa 1920, s. 170–171) pisze np., że twórca „zasługuje na wspomnienie nie tyle dzięki swoim licznym, ale niezbyt wartościowym kompozycjom [...], ile z powodu wydania w r. 1857 dzieła leksykalnego pt. *Les musiciens Polonais et slaves anciens et modernes*”.

38 Maciej Gołąb, *Mazurek Dąbrowskiego. Muzyczne narodziny hymnu*, Warszawa 2021, s. 129.

39 Luba Kijanowska, *Albert Sowiński i jego zbiór „Popularne polskie pieśni narodowe”*, w: *Wokalistyka w Polsce i na świecie*, red. Eugeniusz Sąsiadek, t. 3., Wrocław 2004, s. 109–123.

pieśni ukraińskie. Ów zbiór mieści 40 pieśni o różnym charakterze, gatunku i pochodzeniu narodowym, przedstawiających swoisty „landszaft muzyczny” Polski. Rozdzielił je autor na dwie części: pierwsza obejmuje 18 pieśni, druga — 22, chociaż trudno ustalić jakąkolwiek zasadę logiczną tego podziału. W odróżnieniu od innych podobnych wydań opracowania Sowińskiego przeznaczone są nie tylko na głos i fortepian, ale też na duet i nawet kwartet (chór). Autor łączy poszczególne pieśni w całość według kontrastu i swego dowolnego wyboru. Bierze pod uwagę pieśni obyczajowe, miłosne, sielanki, kolędy, mazurki, polonezy, krakowiaki, dumki, szumki, etc., według pochodzenia narodowego w kontekście XIX-wiecznym: 30 pieśni polskich, 7 ukraińskich i 3 litewskie.

Styl muzyczny zbioru świadczy o subiektywnym podejściu kompozytora do opracowania melodii ludowych. W większości dowolnie traktuje Sowiński już same melodie, zmieniając je według własnego uznania i zupełnie nie dbając o zachowanie ich autentyczności. Również akompaniament fortepianowy pod względem faktury i harmoniki wydaje się być nie bardzo odpowiedni do charakteru melodii.

W słowie wstępnym autor niewątpliwie dążył do ukazania swoich intencji patriotycznych. Podaję z niego fragment dotyczący pieśni ukraińskich (które w sposób oczywisty traktuje jako część polskiego dziedzictwa kulturowego):

Dumka, obecnie bardzo rozpowszechniona, pojawiła się w polskiej Ukrainie. Chociaż często kojarzą ją z pieśniami rosyjskimi, dumka nie ma z nimi nic wspólnego. Dumki zawsze mają smutną i spokojną melodię, proste słowa w języku ukraińskim, wieczorem można usłyszeć dziewczęta wiejskie śpiewające je przed swoimi chatami lub na skraju lasy, gdy spacerują z dziećmi. Dumki mają smutny akcent, dlatego, że *Śmierć Grzegorza (Greguara)*, *Pożegnanie z Kozakiem*, *Sąsiadka*, *Lilie* wywołują łzy wzruszenia.

Te cztery rodzaje pieśni [tj. mazurki, krakowiaki, polonezy i dumki, które opisuje w przedmowie — L. K.-K.], kilka sielanek, kilka pieśni kozackich są podwaliną, na której zbudowana jest cała nasza muzyka ludowa. Obawialiśmy się, że nowy porządek rzeczy skaże na zapomnienie wszystkie te melodie, tak interesujące i o tak wielkiej wartości, że niektóre z nich zostały nam skradzione i ukazały się pod fałszywymi tytułami. Aby uchronić tę perłę i sprostować te plagiaty, zbiór naszych pieśni narodowych ukazuje się w kraju, który dzisiaj stał się dla nas

drugą ojczyzną, i w którym Polacy zawsze znajdowali tak wiele zrozumienia dla swojej chwały i nieszczęść.

Paryż, 1 marca 1830 r. Albert Sowiński⁴⁰

Oprócz części wstępnej szereg pieśni zawiera komentarze autorskie. Świadczy to, że Sowiński, chociaż przeznaczał swój zbiór do użytku amatorów-melomanów, pragnął zwrócić uwagę na pochodzenie historyczne pieśni, miejscowość, realnych lub domniemanych autorów słów i melodii, charakter i walory owych pieśni. Jego uwagi wstępne są ważne nie tylko ze względu na treść patriotyczną, lecz także z powodu próby klasyfikacji gatunków folklorystycznych polskiej i ukraińskiej muzyki ludowej. Zwraca uwagę charakterystyka mazurka, poloneza, krakowiaka, dumki i innych gatunków, dokonana z typowo romantycznego punktu widzenia, tj. z zaakcentowaniem przede wszystkim tych bodźców emocjonalnych, które dla Sowińskiego wiążą się z „symbolami narodowymi”. Budzi pewne skojarzenia z Chopinowskimi „obrazków z natury”, tyle, że oczywiście na innym poziomie wartości artystycznej.

Do grupy pieśni ukraińskich należą nie tylko dumki i ballady: *Lilie* (*Les Lys*), *Hryć* (*Grégoire*), *Jichaw kozak za Dunaj* (*les Adieux du Kozak*), *Dumka* (*En descendant des montagnes*), *Duma Ukraińska — na szerokim poli biłyj*

40 „La Dumka aujourd’hui partout répandue est originaire de l’Ukraine Polonaise c’est qu’on l’a confondue avec des airs Russes, elle n’a point de rapport avec eux, les Dumka ont toujours une mélodie triste et douce, des paroles simples, souvent en patois d’Ukraine, de Podolie et de Volhynie, l’on entend le soir les filles de campagne les chanter devant leurs chaumières on bien sur la lisière des bois en promenant les enfans, c’est alors qu’elles ont leur véritable accent dans toute sa naïveté ; alors que le mort de Grégoire, les adieux du Kozak, la Voisine, les Lys, altristent jusqu’aux larmes. [...]”

Ces quatre sortes de chants quelques sielanka, quelques danses kozakes sont le fond dont se nourrit toute notre musique populaire, nous avons craint qu’un nouvel ordre de choses ne vint à jeter dans l’oubli tous ces airs si curieux et d’un m’érite si senti que quelques uns nous ont été dérobés et ont paru sous de faux noms ; c’est pour prévenir cette perle et reparer ces plagats que je fais paraître aujourd’hui le recueil de nos chants nationaux dans un pays qui est pour nous comme une seconde patrie et où les Polonais ont toujours trouvé tant d’intérêt dans leur gloire et dans leurs malheurs.

Paris 1-er Mars 1830 Albert Sowinski”.

oreł wbyty (*Sur la terre étrangère. Dumka*), ale też szumki: *Oj szumyt i hude* (*Chansonnette d'Ukraine*), *Susida* (*La Voisine, Dumka d'Ukraine*), *Kozak i diwka* (*un gai kozak au ruisseau...*). A zatem to Sowiński po raz pierwszy określa gatunki ukraińskiej muzyki ludowej dla czytelnika paryskiego. W przyszłości będą one najbardziej popularne wśród muzyków polskich działających na ziemiach ukraińskich cesarstwa rosyjskiego i przenikną do muzyki fortepianowej (m.in. wspomniane rapsodie fortepianowe M. Zawadzkiego *Dumka-Szumka* z lat 60.).

Sowiński opracowuje pieśni we wczesnoromantycznej manierze salonowej, rozpowszechnionej w środowisku szlacheckim. Przykładem mogą być opracowania pieśni *Lilie* lub *Jichaw kozak za Dunaj*, w układzie melodii których zauważalne są wpływy pieśni Schuberta, natomiast akompaniament fortepianowy swoją wirtuozowską fakturą i nieco „sztuczną” harmonią modyfikuje je w ten sposób, że zmienia się ich pierwotny charakter. Możemy raczej mówić o fantazjach wokalnych, aniżeli o pragnieniu autora, by zachować autentyczny kształt pieśni, wbrew temu, co głosił na wstępie, iż zbiór został napisany po to, „by uchronić tą perłę”. Nie osądzajmy jednak autora z lat 30. XIX wieku z pozycji XXI-wiecznych muzykologów — należałoby wziąć pod uwagę zmiany w naszym stosunku do folkloru, które zaszły w ciągu minionego stulecia.

W swoim czasie zbiór Sowińskiego cieszył się uznaniem u paryskich melomanów. Swoistym potwierdzeniem jego popularności, chociaż raczej o wydźwięku negatywnym, może być wzmianka poczyniona w jednym z listów Juliusza Słowackiego do matki, pochodząca z roku 1831. Ocena poety jest pogardliwa, z zaznaczeniem, że Sowiński wydaje ludowe pieśni polskie i ukraińskie w tłumaczeniu francuskim, co zmienia te pieśni w muzykę sentymentalną. „Tutejszym damom bardzo podoba się *Hryć*, a także *Pieśń o Potockim*” — pisze Słowacki, ale uważa, że jego matka śpiewała te pieśni o wiele lepiej. Na ten list powołuje się znany badacz losów pieśni ukraińskiej w świecie, Григорій Нудьга, autor obszernej pracy na ten temat⁴¹.

41 Cyt. za: Григорій Нудьга [Hrihorij Nud'ha], *Українська пісня в світі* [Pieśń ukraińska w świecie], ks. 1. Lwów 1997, s. 116.

Pomimo zastrzeżeń, w swoim czasie zbiór *Popularne polskie pieśni narodowe* Sowińskiego odegrał rolę pozytywną — również jako jedno z pierwszych przybliżeń folkloru ukraińskiego paryskiej publiczności. Jego znaczenie w historii kultury polskiej i jej popularyzacji za granicą trafnie ocenił Maciej Gołąb: „Chopin swym dziełem przemówił do wybranych, Sowiński zagospodarował patriotycznymi treściami wyobraźnię szerokich rzesz polskiego i europejskiego mieszczaństwa”⁴².

Inną bardzo kontrowersyjną postacią, znaną w relacjach polsko-ukraińskich, był Tymko (Tymon, Tymosz, Tomasz) Padura (1801–1871). Jego losom polityczno-społecznym w okresie powstania listopadowego 1830 roku, związkom z dworem Wacława Rzewuskiego, jak też spuściznie muzyczno-poetyckiej poświęcone są liczne badania historyków i literaturoznawców, zarówno polskich, jak i ukraińskich⁴³. Nie wdając się w bardziej szczegółową analizę jego życia — pełnego tak niezwykłych przygód, że na ich podstawie można by nakręcić film — zaznaczę tylko jego wkład w kulturę ukraińską i wytłumaczę, dlaczego nazywam go „efemerycznym”.

Padura pochodził z drobnej szlachty polsko-ruskiej, zamieszkałej na Podolu, studiował w Liceum Krzemienieckim, gdzie zaprzyjaźnił się z Maurycym Gośławskim, Tomaszem Olizarowskim, Tymonem Zaborowskim i innymi polskimi literatami. Pod ich wpływem zainteresował się

42 M. Gołąb, op. cit., s. 200.

43 Wybrane źródła do studiów spuścizny T. Padury w języku polskim: „Wydawca” [Karol Wild?], *O życiu i pismach Tomasza Padury*, w: *Pyśma Tymka Padury. Wydania posmertne z autografów*, Lwów 1874, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/doccontent?id=4427> [dostęp: 28.04.2020]; Marian Wasiutyński, *Prawdziwy żywot Tomasza Padury*, Poznań 1875; Filip Kucera, *Wacław „Emir” Rzewuski (1784–1831): podróżnik i żołnierz*, dysertacja doktorska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 2016, s. 257–280, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/15467/1/Filip%20Kucera%20praca%20odr.pdf> [dostęp: 28.04.2020]. W języku ukraińskim: Володимир Радовський [Wołodymir Radowski], *Тимко Падюра: спроба роздеградавання і реабілітації* [Tymko Padura: próba oddegradowania i rehabilitacji], Lwów 2012. Ростислав Радишевський [Rostislaw Radyshewski], *Томаш Падюра — польсько-український поет* [Tomasz Padura — polsko-ukraiński poeta], w: *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем* [Obwód wołyńsko-żytomierski. Historyczno-filologiczny zbiór problemów regionalnych], t. 23, Żytomierz 2012, s. 5–18.

literaturą, a zwłaszcza historią i folklorem ukraińskim okresu Kozaczyzny. Przebywając w Żytomierzu na zamówienie przyszłych dekabrystów, Sergiusza Murawiowa-Apostoła i Nikołaja Bestużewa-Riumina, stworzył pieśń patriotyczną *Ruchawka* (tj. powstanie, bunt)⁴⁴. *Ruchawka*, znana w przyszłości pod tytułem *Ruchawka kozacka*, stanowi pierwszą wersję *Pieśni kozackiej*, którą rzekomo opracował Lipiński. Większość pieśni Padury powstała jednak później, w czasie pobytu na dworze Wacława Rzewuskiego, legendarnego „Emira”. W 1826 roku w Sawranii „Emir” Rzewuski zebrał swój własny „kozacki” dwór, który tworzyli Padura, ukraiński mistrz gry na dawnym ludowym instrumencie teorbanie Hryhorij Widort oraz proboszcz sawrański, kanonik katedry kamienieckiej, ksiądz Jan Komarnicki. „Utwory Widorta przypominały twórczość Padury, obaj chętnie bujali w literackiej fikcji, sławiąc Wacława w jego nowym kozackim wydaniu [...]. Bywało, że Padura był autorem słów, do których Wacław komponował melodię”⁴⁵. Na zlecenie swego patrona Padura wędrował poprzez wsie ukraińskie, przebrany za dida-lirnika, śpiewając swoje pieśni i przekonując chłopów, by wzięli udział w powstaniu przeciwko carowi. Za to został aresztowany, a od sroższej kary uratowało go udawanie choroby psychicznej. Po porażce powstania i tajemniczym zniknięciu (zgonie?) Wacława Rzewuskiego, w 1832 roku Padura został zwolniony z więzienia i powrócił do rodziny.

Tymczasem jego pieśni nie poszły całkowicie w zapomnienie, chociaż o ich autorze krążyły różne pogłoski [...]. Dowiedział się ku zdziwieniu swemu, że go nie tylko uśmiercono już na wielkim świecie, lecz w dodatku jeszcze, że księgarz lwowski Kajetan Jabłoński nie mając do tego żadnego upoważnienia, zebrał razem ogłaszane pod jego imieniem wiersze, i wydał je r. 1842 we Lwowie. Zbiór ten mógł go być niektórymi miejscami narazić nawet na pewne szykany i niepożądane prześladowania wobec władz rosyjskich, i zawierał zresztą także utwory, które nie były jego płodem. Oburzył się zatem tem wydawnictwem mocno, ale zarazem zobaczył, że niema na to innej rady, jak bądź co bądź odezwać się publicznie, i dać się poznać literackiemu światu⁴⁶.

44 R. Radyszewski, op. cit., s. 8.

45 F. Kucera, op. cit., s. 258.

46 „Wydawca” [Karol Wild?], op. cit., s. XLVIII, L.

Chociaż nie miał zamiaru wracać do aktywnego społecznie trybu życia, musiał obalić plotki o swej rzekomej śmierci i przeciwdziałać zniekształceniom swoich utworów. W tym celu udał się w 1844 roku do Warszawy, gdzie, jak czytamy,

zniósł się tylko ze szkolnym kolegą, księgarzem Glücksbergiem, który mu dał nakład na wydawnictwo i puścił niebawem z pod prasy mały zbiór poezyi pt. *Ukrainky z nutoju Tymka Padurry*, z dorobionemi na śpiewaną melodyą przez Karola Lipińskiego nutami muzycznymi⁴⁷.

Zbiór *Ukrainky z nutoju Tymka Padurry*⁴⁸ zawiera 12 kompozycji: *Kozak, Koszowyj, Nyżowceń, Lisowczyk, Siczowyj, Czajka, Daszkiewicz, Hostyna u Iwoni, Weślari, Hańdzia z Samary, Piśń Kozacka, Roman z Koszary*. „Wydając r. 1844 niektóre „Ukrainki” w Warszawie, przypisał je na cześć Romanowi z Koszary (Sanguszcze) i pamiątkę naszych młodych lat «pamjatku naszych lit molodych»; Romanowi Sanguszcze polecił przypisać i niniejsze, pośmiertne wydanie Pism swoich”⁴⁹. Są to wybrane fragmenty spośród jego poezji śpiewanych, z komentarzami do wydarzeń i postaci historycznych, których dzieje przedstawia w formie muzyczno-poetyckiej. We wstępie do *Piśni kozackiej* składa Padura podziękowanie Lipińskiemu za podjęcie trudu opracowania zbioru i danej pieśni.

Przed laty kilkunastu Emir Tag-El-Facher-Abd-El-Niszan⁵⁰, słysząc jeden ode mnie tylko, ogłaszające się w tym zbiorze poezyje, i mojej kreacyi muzykę do nich, pierwszym był, co mi głoskami muzycznymi (bo nut nie znam) ponotował temata bez wtórów. Leżało to czas długi, jak wiele innych śpiewów moich, obok pism w tece zapomnienia; lecz kiedy tu ogłaszam część z nich z muzyką, znany w Europie nasz rodak Karol Lipiński, dorabiane mi później do moich tematów wtóry, niektóre sprostował, a do tego śpiewu utworzył. Miło mi oświadczyć podziękowanie znakomitemu u Sławian artyście, za uprzedzającą mnie i troskliwą pomoc; miło mi pomyśleć o tym, że miłośnik jak on wszystkiego, co jest sławiańskie, odświeżył mojej pamięci i sercu wspomnienia przyjaźni, lat błogiej

47 Ibidem.

48 Opublikowany U Hustawa Ł. Hliksberha [G. L. Glücksberga] na ulicy Medowij w Warszawie 1844 roku.

49 „Wydawca” [Karol Wild?], op. cit., s. XIV.

50 Tak na Wschodzie arabskim mianowano Wacława Rzewuskiego.

młodości i miłszych mi tęsknot i marzeń może błakających jeszcze czy rozwianych po rodzinnym stepie⁵¹.

Jednak nie należy wierzyć w przekazy, jakoby nad tym zbiorem pracował Lipiński, który rzekomo po zapoznaniu się z *Ukrainkami* „niektóre sprostował, a do tego śpiewu utworzył”. Zarówno z powodów muzycznych, jak i historycznych wydaje się to mało prawdopodobne. Wątpliwości co do tego ma i Joanna Subel, wskazując, że:

Nie jest jasne, czy Lipiński jest autorem całego zbioru, gdyż wiadomo, że Padura również był autorem melodii. Wypowiedź jest tak sformułowana, że może odnosić się zarówno do jednej pieśni, jak i do wielu. Dmitrij Kołbin jest zdania, że tylko *Piśń Kozacka* jest autorstwa Lipińskiego. Rozstrzygnięcie tego problemu mogłyby przynieść badania nad twórczością Padury oraz być może nad listami Karola Lipińskiego⁵².

Autorka podaje w wątpliwość również poziom artystyczny *Ukrainek*, mają one bowiem mało wspólnego ze stylem autentycznych dum ukraińskich i pieśni historycznych, raczej przypominają piosenki amatorskie w stylu biedermeierowskim, śpiewane w kręgach arystokratycznych i mieszczańskich na Wołyniu, Podolu, Galicji i Bukowinie, stylizowane w ukraińskim duchu ludowym. Opracowania pieśni w zbiorze Padury są bardzo proste i wskazują na rękę amatora, nie zaś na muzyka tej klasy co Lipiński. W partii akompaniamentu fortepianowego nieraz spotykamy nielogiczne i wręcz niezgrabne postępy akordowe, czego nie ma w nawet najprostszych opracowaniach Lipińskiego. Uwagi te dotyczą również *Pieśni kozackiej*.

Tak więc chociaż nie sposób pominąć Wojciecha Sowińskiego i Tomasz Padurę w kontekście polsko-ukraińskich relacji muzycznych w dziedzinie kompozycji i opracowań pieśni ludowych, trzeba uznać, że nie mieli oni jakiegokolwiek zauważalnego wpływu na ukraińską twórczość kompozytorską ani w swojej generacji, ani tym bardziej w przyszłości.

51 *Ukrainky z nutoju Tomasza Padurry*, opublikowany u Hustawa Ł Hliksberha (G. L. Glücksberga) na ulicy Miodowej w Warszawie, 1844, s. 182.

52 Joanna Subel, *Źródła do twórczości Karola Lipińskiego*, Wrocław 2018, s. 29.

Odegrali jednak pewną rolę pozytywną w rozpowszechnieniu ukraińskich pieśni ludowych za granicą (w przypadku Sowińskiego) lub w przypomnieniu w formie muzyczno-poetyckiej dziejów historii narodowej (w przypadku Padury). Ponieważ ich spuścizna służyła raczej pośrednim potwierdzeniom różnorodnych kontaktów muzycznych pomiędzy sąsiednimi narodami, za najbardziej odpowiednie dla niej określenie uważam „efemeryczność”.

Poziom czwarty (dialogiczny)

Ten poziom dotyczy swoistych idiolektów stylu Fryderyka Chopina w twórczości Mykoły Łysenki i następnych generacji muzyków ukraińskich.

Ukraińska kultura muzyczna znajdowała się pod silnym urokiem twórczości Chopina, poczynając od lat 40. XIX stulecia. Jego dzieła były znane i przyjmowane entuzjastycznie zarówno w profesjonalnych, jak i amatorskich kręgach inteligencji ukraińskiej. Wywarła ogromny wpływ na ukraińską literaturę i poezję. Poczynając od Tarasa Szewczenki, który w swoim *Dzienniku* i w *Powieściach* z zachwytem wspomina o muzyce „polskiego geniusza”, po Maksyma Rylskiego, którego wiersz o Chopinie zalicza się do najpiękniejszych w poezji ukraińskiej XX wieku, wielu literatów traktuje jego muzykę jako wyraz subtelności wewnętrznej, a zarazem swobody ducha.

Dzieła fortepianowe (rzadziej wokalne) kompozytorów ukraińskich — Mykoły Łysenki (1842–1912), Jakowa Stepowoja (1883–1921), Wiktora Kosenki (1896–1938), Stanisława Ludkiewicza (1879–1979), Wasyla Barwińskiego (1888–1965) i innych — często reprezentują połączenie elementów narodowych i typowych idiolektów chopinowskich. Biorę tu pod uwagę indywidualne, estetycznie przekonujące transformacje wpływów Chopina, które można nazwać rodzajem dialogu z polskim geniuszem. Ten poziom relacji jest zatem najwyższy, jeśli chodzi o wpływ polskich twórców na ukraińską szkołę kompozytorską.

Postawę kompozytorów ukraińskich, przede wszystkim Mykoły Łysenki, wobec muzyki Chopina charakteryzują podobne cechy, jakie

Małgorzata Janicka-Słysz zauważyła w stosunku Karola Szymanowskiego do Chopina:

Związki intertekstowe rodzą się z potrzeby znalezienia w przeszłości autorytetu: stylistycznego punktu oparcia. Taki autorytatywny hipotekst może być także interpretowany w kategoriach stylu wzorcowego, godnego do twórczego naśladowania, a nie mechanicznego powtarzania. Dla Karola Szymanowskiego rzeczywistym hipotekstem była muzyka Fryderyka Chopina, której przesłanie autor *Masek* czy *Mazurków* pragnął zreinterpretować⁵³.

W odniesieniu do formy przyswojenia elementów stylu Chopina kategoria idiolektu, rozumiana jako „specyficzne sposoby wypowiedzi twórczej autorsko skonkretyzowane”⁵⁴, wydaje się uzasadniona. Idiolekty chopinowskie reinterpretowane są w wybranych dziełach kompozytorów ukraińskich odpowiednio do światopoglądu każdego z nich i przemian zasad estetycznych w różnych okresach historycznych.

Ze względu na ograniczone ramy artykułu, skupię się na twórczości Łysenki, bowiem w jego spuściźnie fortepianowej dialog z Chopinem był najbardziej intensywny i dotyczył większości jego dzieł na ten instrument, jak również niektórych pieśni solowych. Łysenko zasłużył się także jako świetny pianista-interpretator muzyki Chopina, którą przyszyły klasyk kultury narodowej Ukrainy zainteresował się jeszcze w młodości, w wieku w Kijowie w latach 50. XIX wieku, pobierając lekcje gry na fortepianie u Czecha – Józefa Wilczeka, propagatora twórczości polskiego romantyka. Później, studiując w Konserwatorium Lipskim, mimo przyswojenia zasad niemieckiej szkoły kompozycji i gry fortepianowej pozostał gorącym wielbicielem twórczości Chopina i niejednokrotnie włączał jego dzieła do własnych programów koncertowych. Natomiast jako nauczyciel klasy fortepianu w założonej przez siebie w Kijowie Szkole Muzyczno-Dramatycznej zwracał szczególną uwagę na obecność jego utworów w repertuarze

53 Małgorzata Janicka-Słysz, *Interlektura utworów-tekstów: wysłyszeć głosy innych*, „Aspekty Muzyki” 2017 nr 7, s. 73–74 (71–84).

54 Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonstrukcje*, seria II, Kraków, 2010, s. 42.

dydaktycznym⁵⁵. W twórczości Chopina upatrywał doskonałego odczucia ducha słowiańskiego — wartego dokładniejszych studiów, ponieważ wskazuje ogólne zasady interpretacji źródeł ludowych, które mogą być przydatne również dla muzyków innych narodowości:

Aby lepiej ocenić swoją własną [muzykę — L.K.-K.], trzeba dobrze przyjrzeć się i przestudiować muzykę ogólnoeuropejską i jej różne kierunki — klasyczny, romantyczny, eklektyczny, realistyczno-narodowy... We wszystkim dobrze rozsmakować, zgłębić i popłynąć do swojego; wtedy zrozumiesz odmienność swojej rodzimej gałęzi od wspólnego korzenia i spodoba ci się jej całe pierwotne piękno... Trzeba najpierw przestudiować wszystkie szkoły klasyczne: Bacha, Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta (też twórca narodowy w pieśniach), Chopina — polskiego twórcę narodowego (mazurki, polonezy, pieśni) [podkreślenie moje — L.K.-K.], Schumann, Griega..., to wtedy stwierdzę, że i swoje wyda się czymś świeżym, młodym, pięknym⁵⁶.

Jego własny dialog z muzyką Chopina demonstruje wielopłaszczyznowość ujęć chopinowskich idiolektów. Zarówno tych związanych z polską muzyką ludową (interpretuje indywidualnie przymioty owego „ducha narodowego”, o którym pisał w cytowanym liście), jak i dotyczących przetwarzania gatunków ogólnoromantycznych, które w muzyce Chopina otrzymują szczególnie wydźwięk słowiańsko-liryczny.

Mimo swego uwielbienia dla Chopina tylko w dwóch utworach Łysenko stylizuje lub cytuje jego dzieła. Pierwszy utwór to *Impromptu gis-moll* op. 38 w stylu Chopina (1900), w którym kompozytor dość ściśle naśladuje charakterystyczne zwroty słynnej *Fantaisie-Impromptu cis-moll* op. 66, wprowadzając równocześnie w części środkowej wyraźne aluzje do *Nokturnu b-moll* op. 9 nr 1. Drugi przykład to cytat z pieśni *Życzenie* w pieśni

55 Zob. Рімма Сулім [Rimma Sulim], *Фридерик Шопен і формування української фортепіанної школи* [Fryderyk Chopin i kształtowanie się ukraińskiej szkoły pianistycznej], „Часопис Національної Музичної Академії України ім. П.І. Чайковського” [„Czasopismo Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy im. P. Czajkowskiego”] 2010 nr 4(9), s. 52.

56 Лист Миколи. В. Лисенка до Сергія П. Дрімцова від 30 жовтня 1907 р [List Mykoły W. Łysenki do Serhija P. Drimcowa z dnia 30 października 1907 roku], w: М. Лисенко, *Листи*, op. cit., s. 421.

solowej Łysenki do słów Adama Mickiewicza *Moja pieszczotka*, w tłumaczeniu ukraińskim Mychajła Staryckiego.

Na większą uwagę zasługuje natomiast wykorzystanie przez Łysenkę polskich tańców według modelu Chopina. Przykładem są dwa polonezy koncertowe (1875) i trzeci polonez op. 23 (1877), mazurki op. 14 (1876): w tonacjach C-dur i c-moll. W tych utworach subiektywne, wieloznaczne ujęcie polskich tańców otrzymuje indywidualne ukształtowanie, łącząc idiomy ściśle chopinowskie ze zwrotami typowymi dla ukraińskiej muzyki ludowej, i to nie tylko tanecznej, lecz również pieśni lirycznej. Na cechy pokrewieństwa mazurków Chopina i Łysenki zwraca uwagę Anna Nowak:

Łysenko w *Mazurku C-dur* op. 14 jawi się jako artystyczny sukcesor Chopina. Idiom chopinowski, z charakterystycznymi dlań technikami prowadzenia fraz i kształtowania motywów, które można określić jako intonacje mazurkowe..., w tym utworze Łysenki jest dobrze uchwytny. Porównanie tej kompozycji z *Mazurkiem C-dur* op. 24 nr 2 Chopina pozwala uchwycić podobieństwa również w fakturze fortepianowej, harmonice i wzorach rytmicznych użytych do formowania głównego głosu melodycznego⁵⁷.

Najbardziej obszerną grupę fortepianowych dzieł Łysenki stanowią gatunki romantyczne, przyjęte w wielu szkołach narodowych, lecz w przypadku czołowego twórcy muzyki ukraińskiej wzorowane na modelach Chopina. Należą do nich m.in. *Nokturn B-dur* (1869), *Nokturn cis-moll* op. 19 (1876–1877), *Scherzo heroiczne f-moll* op. 25 (1879–1880), *Walc „Rozłąka” c-moll*, *Impromptu a-moll* (1904), *Preludium c-moll* (1904), *Nokturn b-moll* op. 9 (1874), *Dwa walce* op. 17 (1874), *Melancholijny walc h-moll*, *Walc d-moll* op. 35 (1897), *Walc koncertowy As-dur*, *Wielki walc koncertowy d-moll* op. 6 (1875), *Barkarola e-moll* op. 15 (1876). Naturalności w sposobie przyswojenia idiolektów chopinowskich przez Łysenkę oraz łączenia ich z — by raz jeszcze posłużyć się terminologią językoznawczą — etnolektami muzyki ukraińskiej idzie w sukurs również to, że typowe dla Chopina swobodne

57 Anna Nowak, *Мазурка в творчості українських композиторів: до проблеми музично-культурної інтеграції* [Mazurek w twórczości kompozytorów ukraińskich: Do problemu integracji muzyczno-kulturowej], „Українська музика” [„Ukraińska muzyka”] 2015, s. 39.

zwroty rytmiczno-melodyczne, zbliżone do żywej mowy ludzkiej, pozwalają przekazać pełny wachlarz i niuanse uczuć. Pod tym względem korelują ze strukturą rytmiczno-melodyczną ukraińskiej pieśni lirycznej, która, podobnie jak dzieła Chopina, nakierowana jest na ukazanie różnych odcieni ekspresywnych, płynie swobodnie i wymyka się regularnej metryczności⁵⁸.

Podane przykłady świadczą, że w utworach muzyków ukraińskich, w pierwszym rzędzie w dziełach fortepianowych i wokalnych Mykoły Łysenki, idiolekty stylu Chopina znajdują wielce zróżnicowane ujęcie, ukazując pokrewieństwo światopoglądu romantycznego, a zwłaszcza dążenie do syntezy ówczesnego ogólnoeuropejskiego warsztatu kompozytorskiego, przyjętego w różnych szkołach narodowych, a ukształtowanego głównie w konserwatoriach niemieckich, z oryginalnymi przymiotami własnej muzyki ludowej.

Nieprzypadkowo Anna Nowak w cytowanym artykule, badając mazurki kompozytorów ukraińskich inspirowane muzyką Chopina, wskazuje na bogate możliwości indywidualnego odczytania „prawzoru” gatunku ludowego:

Uniwersalizm chopinowskiego dzieła pozwalał widzieć w nim prawzór formy artystycznej, w którym ucieleśnione zostały cechy kategoriałne tańca. Chopinowskie mazurki wskazywały również techniki stylizacji ludowego tworzywa, tj. formy jego przetwarzania i zestrzajania z technikami komponowania muzyki artystycznej⁵⁹.

58 Tutaj aluzja do słynnej mowy Ignacego Jana Paderewskiego o Chopinie w czasie obchodów we Lwowie w 1910 r.: „[...] w tej muzyce, co się rada wymyka od dyscypliny metrycznej, co się uchyla od karnośći rytmu, co nie znosi metronomu, jak znienawidzonego rządu, w tej muzyce słyszy się, czuje, poznaje, że naród nasz, ziemia nasza, że cała Polska żyje, czuje, działa: «in tempo rubato»”. Cyt. za: *Mowa Ignacego Jana Paderewskiego wygłoszona dnia 23.X.1910 na obchodzie stułetniej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina*, w: *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i Pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910*, Lwów 1912.

59 A. Nowak, op. cit., s. 39.

Wnioski końcowe

Przedstawione w artykule metaforycznie określone poziomy wpływ muzyki polskiej na twórczość kompozytorów ukraińskich w „długim XIX wieku”⁶⁰, który był okresem najbardziej intensywnego kształtowania szkół narodowych, ukazują — na podstawie opracowań folkloru ukraińskiego w spuściźnie kompozytorów polskich — różnorodne kierunki owych wpływów, uwzględniając przenikanie się elementów muzyki profesjonalnej i ludowej sąsiedniego narodu i *vice versa*. Za najbardziej znaczący rezultat wpływu muzyki polskiej na kompozytorów ukraińskich uważam przekształcenia stylistyczne idiolektu Chopina w twórczości założyciela narodowej szkoły kompozytorskiej – Mykoły Łysenki. Jeszcze jednym świadectwem trwałości wspomnianego wpływu jest jego kontynuacja w twórczości kompozytorów następnych pokoleń, które to zagadnienie wymaga bardziej szczegółowego opracowania naukowego. W ograniczonych ramach artykułu nie sposób ująć kwestie dotyczące innych dialogów intertekstualnych, np. relacji pieśni Stanisława Moniuszki do liryki wokalne kompozytorów ukraińskich lub wpływu Karola Szymanowskiego na styl indywidualny Borysa Latoszyńskiego i Antona Rudnyckiego w XX wieku. Z tego też powodu nieuwzględniony pozostał jeszcze jeden, najbardziej obszerny, poziom wpływu muzyków polskich na kompozytorską szkołę ukraińską, który nazwać można edukacyjnym. W tym zakresie należałoby przeanalizować rolę pedagogów pochodzenia polskiego — Karola Mikułego, Witolda Maliszewskiego, Bolesława Jaworskiego i innych — w wychowaniu wielu kompozytorów ukraińskich końca XIX i pierwszej połowy XX wieku.

Podsumowując dodam, że trwałość i głębię relacji polsko-ukraińskich w dziedzinie twórczości muzycznej pośrednio potwierdza fakt, iż nie tylko twórczość najwybitniejszych kompozytorów polskich, takich jak Chopin czy Szymanowski, stała się obiektem zainteresowania muzyków z Ukrainy,

60 Zob. Fernand Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. Bronisław Geremek, Warszawa 1999, s. 49–90.

lecz także skromniejszych przedstawicieli kultury polskiej. Należeli do nich kompozytorzy działający na Podolu, którzy zasłużyli się dla kultury ukraińskiej nie tylko swoimi utworami na tematy ludowe i narodowe, opracowaniami folkloru i pieśniami do tekstów poetów ukraińskich, lecz i „pracą u podstaw”, organizacją szkół muzycznych i wydawaniem nut. Przekładając różne poziomy i wydarzenia muzyczne, łączące oba narody, na język przyrody, można powiedzieć, że w tym „ogrodzie” kwitły nie tylko orchidee i róże, lecz także stokrotki i fiołki. Podobna różnorodność poziomów i wielokierunkowość owych związków świadczą o naturalnej więzi duchowej i kulturowej, która w dziedzinie muzycznej znalazła swoje najbardziej dobitne świadectwo.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Źródła/Sources

- [Mykoła Łysenko] Микола Лисенко [List do Olgi Franko 13–15 czerwca 1887, Kijów] *Лист до Ольги Франко, 13–15 червня 1887, Київ*, w: M. Łysenko [Listy] *Листи*, oprac., wstęp, komentarz, indeks Roksana Skorulska [Роксана Скорульська], Kijów 2004, s. 179–180.
- [Mykoła Łysenko] Микола Лисенко [List do Serhija P. Drimcowa, 30 października 1907 roku] *Лист до С. П. Дрімцова, 30 жовтня 1907 р.*, w: M. Łysenko, [Listy] *Листи*, oprac., wstęp, komentarz, indeks Roksana Skorulska [Роксана Скорульська], Kijów 2004 s. 421.
- [Nekrolog Władysława Zaremby] *Некролог Владислава Зарембы*, [„Teatr i sztuka”] „Театр и искусство” 1902 nr 44, s. 803.
- Zdzisław Jachimecki, *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa 1920.
- Mowa Ignacego Jana Paderewskiego wygłoszona dnia 23.X.1910 na obchodzie stułetniej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina, w: *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i Pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910*, Lwów 1912.
- Piśni, dumki i szumki ruśkocho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi. Spysani i perełożeny pid muzyku Ant. Kocipińskim. Persza sotnia. W Kijewi i Kamińci Pod. U A. Kocipińskoho*, 1862, s. 3–4, <https://bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/29690/edition/39913/pisni-dumki-i-szumki-ruskoho-naroda-na-podoli-ukraini-i-w-malorossyi-persza-sotnia> [dostęp: 5.07.2024].

Albert Sowiński, *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes : dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, poètes sacrés et lyriques, littérateurs et amateurs de l'art musical : précédé d'un résumé de l'histoire de la musique en Pologne et de la description d'anciens instruments slaves notices sur la bibliographie musicale polonaise, fragments de compositions des grands maîtres polonais et détails sur les pèlerinages célèbres en Pologne*, Paris 1857.

„Wydawca” [Karol Wild?], *O życiu i pismach Tomasza Padurrry*, w: *Pyśma Tymka Padurrry. Wydania posmertne z autografów*, Lwów 1874.

Marian Wasiutyński, *Prawdziwy żywot Tomasza Padurrry*, Poznań 1875.

Wacław Michał Zaleski, Karol Józef Lipiński, *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów: nakładem Franciszka Pillera, 1833.

Opracowania/Studies

Iwona Boruszkowska, *Źródła romantycznej fascynacji Ukrainą i zagadnienie szkoły ukraińskiej w romantyzmie polskim (debata o „szkołach poetyckich”)*, „Rocznik Naukowy Lingwistycznej Szkoły Wyższej w Warszawie” nr 4, Warszawa 2014, s. 37–53.

Fernand Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. Bronisław Geremek, Warszawa 1999, s. 49–90.

[Tamara Bułat] Тамара Булат, [Opracowania ukraińskich pieśni ludowych na głos z towarzyszeniem fortepianu] *Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано*, w: [Historia muzyki ukraińskiej] *Історія української музики*, t. 2, Kijów 1989, s. 38–77.

Barbara Chmara-Żaczekiewicz, „Zawadzki Michał”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziebowska, t. 12, Kraków 2012, s. 337.

Nataliia Chuprina, *Phenomenon of the Biedermeier Piano Music in XIX Century*, „Science Review” 2019 nr 9(26).

Maciej Gołąb, *Mazurek Dąbrowskiego. Muzyczne narodziny hymnu*, Warszawa 2021.

[Julia Hryszczyńska, Tamara Kotyrlo, Natalia Filipczuk] Юлія Гриценко, Тамара Котирло, Наталія Филичук, [Rozwój profesjonalnego doświadczenia pedagogów-muzyków w wyższych uczelniach Ukrainy (XVIII–XX wiek)] *Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XX ст.)*, red. G. Sotska, S. Konowiec, Kijów 2016, s. 108–109.

Małgorzata Janicka-Słysz, *Interlektura utworów-tekstów: wysłuchać głosy innych*, „Aspekty Muzyki” 2017 nr 7, s. 71–84.

- Maria Janion, *Literatura polska. Okres 1795–1831*, w: *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 9, red. Zbigniew Marciniak, Warszawa 1967, s. 165–167.
- [Lubow Kijanowska] Любов Кияновська, [Twórczość religijna Mychajła Werbyckiego] *Релігійна творчість Михайла Вербицького*, w: *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowskiej do roku 1945)*, t. 1, red. Leszek Mazepa, Rzeszów 1997, s. 103–111.
- Luba Kijanowska-Kamińska, Albert Sowiński i jego zbiór „Popularne polskie pieśni narodowe”, w: *Wokalistyka w Polsce i na świecie*, red. Eugeniusz Sąsiadek, t. 3, Wrocław 2004, s. 109–123.
- Luba Kijanowska-Kamińska, Antoni Kocipiński: reprezentant „ukraińskiej szkoły” w muzyce polskiej, w: *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, t. 5, red. Eugeniusz Sąsiadek, Wrocław 2007, s. 49–65.
- [Wiktor Kłyn] Віктор Клин, Leszek Mazepa, [Życie muzyczno-koncertowe], *Концертно-музичне життя*, w: [Historia muzyki ukraińskiej] *Історія української музики*, t. 3, Kijów 1989, s. 314–338.
- „Kocipiński, Antoni”, w: *Słownik muzyków polskich*, t. 1, red. Józef M. Chomiński. Kraków 1964, s. 281.
- Wojciech Tomaszewski, „Kocipiński, Antoni”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 118.
- Filip Kucera, *Wacław „Emir” Rzewuski (1784–1831): podróżnik i żołnierz*, dysertacja doktorska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 2016, s. 257–280. <https://repositorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/15467/1/Filip%20Kucera%20praca%20odr.pdf> [dostęp: 28.04.2020].
- Zofia Kułakowska, *W setną rocznicę pierwszego słownika muzyków polskich*, „Muzyka” 1957 nr 2, s. 37–43.
- [Tetyana Krulikowska], Тетяна Круліковська [Twórczość fortepianowa Michała Zawadzkiego w kontekście rozwoju ukraińskiej muzyki fortepianowej XIX wieku] *Фортеп'янна творчість Михайла Завадського в контексті розвитку української фортеп'янної музики XIX ст.*, [„Aktualne pytania nauk humanistycznych”] „Актуальні питання гуманітарних наук” 2019, t. 2, nr 26, http://www.aphn-journal.in.ua/archive/26_2019/part_2/3.pdf [dostęp: 27.04.2022].
- Tetyana Krulikowska, Władysław Zaremba (1833–1902) — zapomniany polski kompozytor z Podola i jego zbiór pt. „Mały Paderewski”, „Edukacja Muzyczna” 2019, t. 13, s. 223–241.
- [Zinowij Łyśko] Зиновій Лисько, [Pionierzy sztuki muzycznej w Galicji] *Піонери музичного мистецтва в Галичині*, Lwów–New York 1994.

- [Kateryna Luhańska, Oksana Szewczuk] Катерина Луганська, Оксана Шевчук, [Oświata muzyczna] *Музична освіта*, w: [Historia muzyki ukraińskiej] *Історія української музики*, t. 2, Kijów 1989, s. 387–412.
- Jerzy S. Majewski, *Epoka biedermeieru*, „Stolica” 2017 nr 10(2305), s. 10–18.
- Anna Nowak, [Mazurek w twórczości kompozytorów ukraińskich: do problemu integracji muzyczno-kulturowej] *Мазурка в творчості українських композиторів: до проблеми музично-культурної інтеграції*, „Українська музика” [„Ukraińska muzyka”] 2015, s. 36–43.
- [Hrihirij Nud’ha] Григорій Нудьга, [Pieśń ukraińska w świecie] *Українська пісня в світі*, ks. 1, Lwów 1997.
- Prof. dr hab. Michał Łesiów: *Nazwy Ukrainy oraz jej części*, <https://grekokatolicy.pl/ukraincy/prof-dr-hab-michal-lesiow-nazwy-ukrainy-oraz-jej-czesci/>, dostęp: 5.08.2024.
- [Wołodimir Radowski] Володимир Радовський, [Tymko Padura: próba redegradacji i rehabilitacji] *Тимко Падура: спроба роздеградування і реабілітації*, Lwów 2012.
- [Rostisław Radyszewski] Ростислав Радишевський [Tomasz Padura — polsko-ukraiński poeta] *Томаш Падура — польсько-український поет*, w: [Obwód wołyńsko-żytomierski. Kolekcja historyczna i filologiczna na tematy regionalne] *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*, t. 23, Żytomierz 2012, s. 5–18.
- [Rimma Sulim] Рімма Сулім, [Fryderyk Chopin i kształtowanie ukraińskiej szkoły fortepianowej] *Фридерик Шопен і формування української фортепіанної школи*, [„Czasopismo Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy im. P. Czajkowskiego”] „Часопис Національної Музичної Академії України ім. П.І. Чайковського” 2010, nr 4(9), s. 49–60.
- Joanna Subel, *Źródła do twórczości Karola Lipińskiego*, Wrocław 2018.
- Mieczysław Tomaszewski, *Oblicze i losy pieśni polskiej 1795–1918*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, red. K. Bilica, Warszawa 1997, s. 13–38.
- Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonstrukcje*, seria II, Kraków 2010.
- [Zinaida Wasyleńko] Зінаїда Василенко, [Z historii ukraińskiej folklorystyki muzycznej końca XVIII–połowy XIX wieku] *З історії української музичної фольклористики кінця XVIII–середини XIX ст.*, w: [Żywe kartki ukraińskiej muzyki] *Живі сторінки української музики*, Kijów 1965, s. 9–54.
- Walentyna Węgrzyn-Klisowska, „Pieśni ludu galicyjskiego” Wacława z Oleska z muzyką Karola Lipińskiego: zawartość, repertuar, konkordancje, w: *Musica Galicana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowskiej do roku 1945)*, t. 1, red. Leszek Mazepa, Rzeszów 1997, s. 75–89.

- [Maria Zahajkiewicz] Марія Загайкевич [Działalność Karola Lipińskiego w kontekście kultury ukraińskiej] *Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури*, w: [Przegląd naukowy Narodowej Muzycznej Akademii Ukrainy im. P. Czajkowskiego] *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*, Kijów 2001, s. 260–268.
- [„Zawadzki Michał”] „Завадський Михайло”, w: [Artyści Ukrainy. Przewodnik encyklopedyczny, red. A. Kudrycki] *Митці України. Енциклопедичний довідник*, red. Анатолій В. Кудріцький, Kijów 1992, s. 251.
- „Zawadzki Michał”, w: *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. Józef M. Chomiński, Kraków 1967, s. 303.
- [Iryna Zinkiw] Ірина Зінків, [Muzyka kameralno-instrumentalna] *Камерно-інструментальна музика*, w: [Historia muzyki ukraińskiej] *Історія української музики*, t. 2, Kijów 1989, s. 284–306.

BIOGRAM

Luba Kijanowska urodziła się we Lwowie. Tam też studiowała muzykologię — w Państwowym Konserwatorium im. Miłkołaja Łysenki. Studia ukończyła w roku 1979. W 1985 roku obroniła pracę doktorską pt. *Funkcje programowości w percepcji dzieła muzycznego*, a w roku 2000 uzyskała habilitację na podstawie rozprawy *Ewolucja galicyjskiej kultury muzycznej XIX–XX w.* Od roku 1987 jest wykładowcą Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki, od roku 1991 jako kierownik Katedry Historii Muzyki; w roku 1995 uzyskała stopień profesora. Jej główne obszary badań to kultura muzyczna Galicji, psychologia muzyki, historia muzyki ukraińskiej, związki muzyki ukraińskiej z innymi narodowymi szkołami muzycznymi Europy, edukacja muzyczna. Jest autorką 12 monografii, 8 podręczników i ponad 500 publikacji w tomach naukowych i międzynarodowych czasopiśmie (Ukraina, Polska,

BIOGRAPHICAL NOTE

Luba Kyvanovska born in Lviv, where she studied musicology at the Mykola Lysenko State Conservatory in Lviv. She graduated in 1979, in 1985 defended her doctoral dissertation (on the programming functions in the perception of a musical work) and in 2000 obtained a post-doctoral degree (dissertation on the evolution of the Galician music culture of the nineteenth and twentieth centuries). From 1987—lecturer, from 1995—professor, from 1991—head of the Department of Music History at the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Main research interests: Galicia's musical culture, music psychology, history of Ukrainian music, Ukrainian music's relations with other national music schools of Europe, music education. Author of twelve monographs, eight textbooks and over 500 papers in scholarly collected volumes and periodicals (published in Ukraine, Poland, Germany,

Niemcy, Austria, Słowenia, USA, Litwa, Rumunia, Szwajcaria, Serbia, Słowacja, Czechy i in.).

Austria, Slovenia, USA, Lithuania, Romania, Switzerland, Serbia, Slovakia, Czech Republic and others).

STRESZCZENIE

Rola muzyków polskich w kształtowaniu ukraińskiej szkoły kompozytorskiej XIX i początku XX wieku

W niniejszym artykule zaproponowany został system porządkujący formy i sposoby wpływu muzyków polskich na kompozytorów ukraińskich w dobie najbardziej intensywnego kształtowania szkół narodowych. W omawianym systemie wyodrębnione zostają cztery główne poziomy, na których odbywa się przyswajanie przez profesjonalnych muzyków ukraińskich wpływów płynących z polskiej kultury muzycznej. Pierwszy poziom — „empiryczny” dotyczy wykorzystania elementów muzyki ludowej jako cytatu, lub vice versa, zapisanych przez muzyków polskich melodii ludowych sąsiedniego narodu w utworach instrumentalnych lub teatralnych kompozytorów ukraińskich. Drugi poziom — „integracyjny” — związany jest z działalnością tzw. „szkoły ukraińskiej” muzyków polskich: Antoniego Kocipińskiego, Michała Zawadzkiego, Władysława Zaremby, działających na Podolu i w Kijowie. Trzeci poziom — „efemeryczny” — uwzględni spuściznę Tomasza Padury i Wojciecha Sowińskiego, którzy sięgając do źródeł folkloru ukraińskiego traktowali je w sposób absolutnie subiektywny. Czwarty poziom — „dialogiczny” — dotyczy idiolektów stylu Chopina w twórczości Mykoły Łysenki i następnych generacji muzyków ukraińskich.

ABSTRACT

The role of Polish musicians in shaping the Ukrainian school of composition in the 19th and early 20th centuries

The article presents a system organizing the forms and ways of influencing Polish musicians on Ukrainian composers in the era of the most intensive development of national schools. In the discussed system, there are four main levels at which professional Ukrainian musicians absorb influences from Polish musical culture. The first level — “empirical”, concerning the use of elements of folk music as a quotation, or vice versa, of folk melodies of a neighboring nation recorded by Polish musicians in instrumental or theatrical works by Ukrainian composers. The second level — “integrative”, related to the activities of the so-called “Ukrainian school” of Polish musicians — Antoni Kocipiński, Michał Zawadzki, Władysław Zaremba active in Podolia and Kiev. The third level — “ephemeral” — takes into account the legacy of Tomasz Padura and Wojciech Sowiński, who, reaching for the sources of Ukrainian folklore, treated them in an absolutely subjective way. The fourth, “dialogic” level — idiolects of F. Chopin’s style in the works of Mykola Lysenko and subsequent generations of Ukrainian musicians.

SŁOWA KLUCZOWE kultura muzyczna XIX wieku, relacje polsko-ukraińskie, „szkoła ukraińska” muzyków polskich, „efemeryczna” interpretacja, idiolekty chopinowskie, Mykoła Łysenko

KEYWORDS musical culture of the 19th century, Polish-Ukrainian relations, “Ukrainian school” of Polish musicians, “ephemeral” interpretation, Chopin idiolects, Mykoła Lysenko.