

Mateusz Andrzejewski

Idea słowiańska i muzyka = Slavonic Idea and Music

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 16, 261-276

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mateusz Andrzejewski

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
w Warszawie

The Fryderyk Chopin University of Music
in Warsaw

IDEA SŁOWIAŃSKA I MUZYKA

Slavonic Idea and Music

Słowa kluczowe: idea słowiańska, słowianofilstwo, panslawizm, tożsamość narodo-
wa, Herder, Kollar, idiom słowiański w muzy-
ce, (słowiańskie) gatunki muzyczne, folklor,
mazurek, dumka, Dworzak, Chopin.

Key words: Slavonic idea, Slavophilism,
Pan-Slavism, national identity, Herder, Kollár,
Slavic character in music, (Slavic) musical
genres, folklore, dumka, mazurek, Dvořák,
Chopin.

Streszczenie

„Idea słowiańska” jest terminem ogólnym, odnoszącym się do wielu politycznych, historyzoficznych i kulturowych wątków, dla których inspiracją było językowe i kulturowe pokrewieństwo między narodami słowiańskimi. Takie ruchy jak słowianofilstwo i panslawizm miały na celu kulturalne i polityczne zjednoczenie Słowian. Idea ta wywarła silny wpływ na muzykę krajów środkowej i wschodniej Europy w XIX i XX wieku (szczególnie w jego drugiej połowie). Pod jej wpływem powstała znaczna liczba utworów muzycznych. Można utwory te podzielić na kilka grup. W jednych „słowiańskość” podkreślana była poprzez tytuł (najbardziej znany przykład to *Tańce słowiańskie* Dworzaka). Kompozytorzy używali również typowo słowiańskich gatunków tanecznych i pieśniowych, jak polski mazurek i ukraińska dumka (np. mazurki Bałakiriewa czy Skriabina, jak również dumki wykorzystywane przez Dworzaka w jego dziełach kameralnych). Innym sposobem realizacji idei słowiańskiej były muzyczne kontakty między

Abstract

„Slavonic idea” is a general term, which refers to many political, philosophical and cultural plots, inspired by linguistic and cultural affinity of Slavonic nations. Such movements as Slavophilism and Pan-Slavism aimed at political and cultural unity of all Slavs. This idea had also a strong influence on nineteenth- and twentieth-century music, especially in Central and East European countries. Slavonic idea expressed on the field of music in many ways. Under its influence was created a large number of musical compositions. We can divide them into few groups. In some pieces the Slavic character was strongly marked in their titles (the very well-known example is Dvořák’s *Slavonic dances*). Slavonic composer used typically Slavic song and dance genres like Polish *mazurek* or Ukrainian *dumka* (for instance piano mazurkas composed by Russian composers – Milij Balakirev, Alexander Scriabin and others; *dumka* as a slow part in works of Dvořák). Operatic librettos were based on Slavonic legends and history. The other way of realization of

twórcami (znajomość Dworzaka z Czajkowskim; rola muzyków czeskich w życiu muzycznym Chorwacji i Serbii). Idea muzyki słowiańskiej pojawia się również w komentarzach muzykologicznych: słowiański „charakter” muzyczny bywał najczęściej łączony ze specyficznymi kategoriami emocjonalnymi, takimi jak smutek, tęsknota, szczególnie zaś żal, które to określenie stosowano do opisu przemożnego nastroju panującego w dziełach Chopina.

Slavonic idea in music were musical contacts between Slavonic musicians (Dvořák and Tchaikovsky; role of Czech musicians in musical life in Croatia and Serbia). There were organized special concerts of Slavonic music too. The idea of Slavic music appears also in musicological commentaries: Slavic character in music was usually connected with specific emotional categories like nostalgia, yearning or the Chopinesque *žal* (sorrow, sadness).

Określenie „idea słowiańska” odnosi się do szeregu rozmaitych wątków występujących w piśmiennictwie humanistycznym z końca XVIII wieku oraz z XIX i pierwszej połowy XX stulecia w związku ze Słowiańszczyzną, a w szczególności z dziejową rolą Słowian i świadomością wspólnoty etnicznej, politycznej, ekonomicznej bądź kulturowej ludów słowiańskich. Słowiańszczyzna jako pojęcie kulturowe pojawia się w kontekście zapoczątkowanej w okresie oświecenia dyskusji o opozycyjnych modelach cywilizacyjnych, kulturowych i religijnych: Wschodu i Zachodu, Południa i Północy, Europy i Azji, katolicyzmu i prawosławia, a także cywilizacji i barbarzyństwa.

Historia idei słowiańskiej jest oczywiście o wiele dłuższa niż wspomniana dyskusja. Świadomość wspólnoty Słowian, przede wszystkim językowej, poświadczają kroniki średniowieczne. Z kolei postulat integracji pojawił się już u myślicieli południowosłowiańskich w XVI i XVII wieku. Najbardziej znany z nich, chorwacki ksiądz katolicki Juraj Križanić, działający przez znaczną część życia w Rosji, był propagatorem idei jedności Słowian i twórcą sztucznego języka ogólnosłowiańskiego, będącego połączeniem języka staro-cerkiewno-słowiańskiego, chorwackiego i rosyjskiego.

Jednak wypada zacząć omawianie idei słowiańskiej od momentu, w którym zaczęły się rozwijać – niemal wyłącznie w obszarze samej Słowiańszczyzny oraz w krajach niemieckojęzycznych – naukowe badania nad geografiami, historią i kulturą narodów słowiańskich. Przystrojony w efekcie tych badań obraz Słowiańszczyzny, model „charakteru” słowiańskiego i będącej jego wytworem kultury rzutował na sposób odczuwania tożsamości narodowej przez mieszkańców Europy Środkowej i Wschodniej, stając się w wielu przypadkach podstawowym kontekstem rozpoczętej po rewolucji francuskiej walki o polityczne i kulturowe usamodzielnienie się poszczególnych ludów słowiańskich.

Proces integrowania się tożsamości kulturowej narodów słowiańskich przebiegał, jak powszechnie wiadomo, pod przemożnym wpływem myśli Herdera. Jego poglądy na temat Słowiańszczyzny, a w szczególności charakterystyka ludów słowiańskich zawarta w czwartym rozdziale XVI księgi *Myśli o filozofii*

dziejów człowieka, wyznaczyły główny tor toczony w Niemczech i krajach słowiańskich refleksji o dziejowej roli Słowian. Rozważania Herdera nawiązują do jego teorii typów (charakterów) narodowych jako zespołu dziedzicznych własności ukształtowanych poprzez oddziaływanie środowiska przyrodniczo-geograficznego, a dalej – tradycji, zwyczajów, wychowania, wykształcenia i religii. Słowianie wedle tej klasyfikacji to typowy lud rolniczy (*Erdvolk*). Z osiadłym i rolniczym trybem życia łączy Herder pokojowe usposobienie. Przypisuje im także wiele innych pozytywnych cech: pracowitość, gościnność, łagodność, umiowanie spokoju. Niewielkie dotychczas znaczenie Słowian w historii rodzaju ludzkiego Herder tłumaczy właśnie ową właściwą im pokojowością, przez którą dali się zdominować sąsiednim narodom. Ponieważ jednak, jak pisze Herder, „ustawodawstwo i polityka w Europie sprzyjać muszą i sprzyjać będą nie duchowi wojennemu, ale cichej pracy i stosunkom między narodami”, przypuszcza on, że Słowianie przy wszystkich swoich zaletach będą w przyszłości odgrywać na arenie dziejowej większą niż do tej pory rolę¹.

W wieku XIX rzeczywiście większość narodów słowiańskich „przebudziła się” z „długiego, ciężkiego snu” – jak to ujmuje Herder w końcowej części „rozdziału słowiańskiego” w *Myślach o filozofii dziejów ludzkości*. Niepodległość małych narodów nie miała szans realizacji bez odniesienia do ogółu Słowiańszczyzny. Sugerują to słowa widniejące na ulotce wydrukowanej z okazji zjazdu słowiańskiego w Pradze (1848): „W rozłączeniu jesteśmy słabi, ale zespolonymi siłami podołamy nieprzyjacielowi, który by naszej narodowości i swobodzie mógł zagrozić”². Podobnie jak w sferze polityki, tak również na niwie kulturalnej potrzebne było oparcie się na ogólnej idei słowiańskiej w celu odbudowania, a w przypadku niektórych narodów słowiańskich wręcz zbudowania poszczególnych tożsamości narodowych.

Symptomatycznym przykładem jest tu słowacki ruch narodowy. Wyłonił się on z działalności takich propagatorów idei słowiańskiej, jak Jan Kollár, Paweł Józef Szafarzyk, a później Ludovit Štúr. Dwaj pierwsi dawali w swych pismach wyraz raczej poczuciu przynależności do Słowiańszczyzny niż do narodu słowackiego, którego zresztą nie uważali za naród, a jedynie za jedno z plemion „narodu słowiańskiego”. Štúr głosił pogląd o wyjątkowości narodu słowackiego, która wypływa z faktu, iż stanowi on kwintesencję Słowiańszczyzny. W myśl koncepcji Štúra w rejonie Tatr, na ziemiach zamieszkałych przez Słowaków, leżeć miała praojczyzna wszystkich Słowian. Kolejny element afirmacji narodu słowackiego stanowiło przekonanie Štúra, iż język używany przez Słowaków jest

¹ J.G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów ludzkości*, (w:) idem, *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 489–494.

² Na podstawie ilustracji umieszczonej w książce J. Skowronka, M. Tantego i T. Wasilewskiego, *Historia Słowian południowych i zachodnich*, Warszawa 1988, s. 339.

najbardziej zbliżony do mowy prasłowiańskiej, gdyż łączą się w nim cechy różnych języków słowiańskich.

Poglądy Ludovita Štúra są typowym przykładem kształtowania się idei narodowej w oparciu o ideę słowiańską. Była ona też źródłem innych koncepcji politycznych i kulturowych. Jej istotę, czyli myśl o zbliżeniu między narodami słowiańskimi, próbowano zrealizować najpierw na gruncie kultury i nauki. Związany z katedrą literatur słowiańskich Uniwersytetu Karola w Pradze – jednego z najpotężniejszych ośrodków promieniowania idei słowiańskiej w XIX wieku – Czech Jan Kollár napisał jeden z najważniejszych manifestów idei słowiańskiej, rozprawę nosząca tytuł *O literackiej wzajemności między szczepami i narzeczami słowiańskimi*. Postulowana przez Kollára „wzajemność” to idea zjednoczenia Słowian na polu kultury, a zwłaszcza literatury drogą wzajemnego poznawania literatur i języków w celu ubogacania poszczególnych gałęzi narodu słowiańskiego poprzez czerpanie z soków całego drzewa. Samo słowo „wzajemność” (*vzajemnost*), nieznanie wcześniej w języku czeskim, a przejęte z polskiego i rosyjskiego, zostało przez Kollára zastosowane świadomie jako słowo-klucz koncepcji wymiany słowiańskiej myśli filologicznej, która stała się w XIX wieku podstawową formą aktywności twórców i badaczy inspirowanych się ideą słowiańską.

Koncepcję Jana Kollára można zaklasyfikować jako jeden z przejawów XIX-wiecznej myśli słowianofilskiej. Słowianofilstwo, czyli dosłownie: „upodobanie skierowane ku Słowianom”, to najtrudniejszy do precyzyjnego zdefiniowania element idei słowiańskiej. W zasadzie jako „słowianofilstwo” potraktować można wszystkie przejawy zainteresowania kulturą słowiańską i jej afirmacji. Z postawą słowianofilską łączyło się w I połowie XIX wieku zbieranie i badanie folkloru. W sztuce ludowej szukano rdzennie słowiańskich cech, gdyż w pojęciu romantycznych folklorystów była ona reliktem czasów prasłowiańskich, kiedy to Słowianie stanowili jedność. Jako przykład tego typu działalności można podać prace polskiego badacza Adama Czarnockiego, znanego pod pseudonimem Zorian Dołęga Chodakowski. W rozprawie noszącej tytuł *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* apoteozuje on czasy słowiańskiego pogaństwa, twierdząc, że Słowianie żyli wówczas podług swoich własnych praw i obyczajów, na zasadzie samorządności, nie uznawali dualizmu władzy duchowej i świeckiej ani zewnętrznego przymusu władzy państwowej. Przyjęcie chrześcijaństwa położyło kres słowiańskiemu gminowładztwu, które jawi się w pismach Czarnockiego jako ideał państwowości. Autor boleje nad utratą ducha gminowładztwa we współczesnym narodzie polskim, doceniając równocześnie jego relikty w ustroju Rosji. Wyraźnie rusofilską postawą Dołęgi Chodakowskiego była znakiem czasu – również i inni polscy słowianofile działający przed powstaniem listopadowym (Staszic, Woronicz, Brodziński) podzielali ten kierunek, co wynikało z przyczyn politycznych.

Mówiąc o XIX-wiecznym słowianofilstwie, nie sposób pominąć filozofii rosyjskiej. Najwybitniejsze nazwisko w tej grupie to Aleksy Chomiakow. Nawiazywał on do stworzonego przez Herdera wizerunku Słowian jako narodu rolniczego. Głosił, że Słowianie są demokratami broniącymi ideałów humanizmu, a zdrowa moralność (chrześcijańska, a ściślej rzecz biorąc – prawosławna) broni ich przed największym złem ludzkości – niewolnictwem³. Słowianofilska myśl rosyjska opiera się na wierze w wielką misję narodu rosyjskiego, polegającą na zrealizowaniu chrześcijańskiego ideału harmonijnego życia i narzuceniu go Europie Zachodniej, zatrzymanej w rozwoju duchowym przez skażenie racjonalizmem i pychą władzy. Chęć wprowadzenia tej wiary w praktykę stanowi osnowę doktryny politycznej, która miała wielkie powodzenie w Rosji II połowy XIX wieku i z czasem stała się tam doktryną państwową – panslawizmu. Panslawizm bywa najczęściej utożsamiany z rosyjską ideą mocarstwową. W tym właśnie kontekście jest przywoływany przez badaczy rosyjskiej kultury, do czego jeszcze powrócę.

Głównym środowiskiem pielęgnowania różnych form idei słowiańskiej pozostawały w XIX wieku uniwersytety. Najlepsze katedry literatur słowiańskich działały na uniwersytecie praskim (z którym związany był m.in. Vaclav Hanka) i wrocławskim (gdzie pracował czeski uczoney František Čelakovský). Nie sposób pominąć tu uniwersytetu paryskiego, na którym w latach 40. XIX wieku wykładał literatury słowiańskie Adam Mickiewicz, szerząc – w porozumieniu z członkami emigracyjnego Towarzystwa Słowiańskiego, którego był członkiem – mesjanistyczną wizję przyszłej roli Słowian jako zbawicieli Europy. Rola ośrodka paryskiego jako krzewiciela tradycyjnego słowianofilstwa wyczerpała się po Wiośnie Ludów. Następca Mickiewicza na paryskiej katedrze literatur słowiańskich Cyprien Robert był pierwszym wyrazicielem świadomości rozpadu „idei słowiańskiej” na odłamy uwarunkowane polityką: panrusycyzm, panpolonizm i austrosławizm⁴.

Tymczasem na uniwersytetach środkowoeuropejskich dalej pracowano nie tylko nad „zbliżeniem słowiańskim” (notabene do owego zbliżenia przyczyniały się również samorzutnie powstające słowiańskie kółka studenckie, co pokazuje np. życiorys Władysława Żeleńskiego), ale i nad wypracowaniem metod komparatystycznego oglądu literatur słowiańskich. Metody XIX-wieczne nie uwzględniały, a nawet celowo pomijały sprzeczności wewnątrzsłowiańskie. Bazowały na takich hasłach, jak „duch słowiański”, „ideały humanistyczne Słowian” (powtarzam je za Tomaszem Masarykiem), odnoszonych do literatury słowiańskiej uznanej za jedność. Celowo podkreślano odrębność tej literatury od

³ Zob. M. Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, Kęty 2000, s. 29–34.

⁴ Zob. M. Janik, *Prądy panslawistyczne i rusofilskie w okresie Wielkiej Emigracji*, „Pamiętnik Literacki” 1934, s. 58.

literatur zachodnich, szukając jej cech konstytutywnych w obszarze pokrewieństw językowych, gatunkowych, treściowych, ideowych bądź funkcjonalnych. Metody te znajdowały uznanie także w Polsce. Charakterystycznym przykładem ich zastosowania są prace Lucjana Siemieńskiego – poety i zbieracza folkloru literackiego, autora fundamentalnego zbioru *Baśnie polskie, ruskie i litewskie*, a także pierwszego polskiego tłumacza kompletnego tekstu słynnego apokryfu Vaclava Hanki *Krółodworski rękopis*. We wstępie i komentarzach do owego tłumaczenia, wydanego w Krakowie w 1836 r., czytamy wiele o pokrewieństwach *Krółodworskiego rękopisu* oraz innego znanego apokryfu – *Słowa o wyprawie Igora*. Sięgnięcie po porównanie z zabytkiem literatury ruskiej jest ważnym sygnałem, który wymaga komentarza. Wynika, po pierwsze, z mocnego przekonania autora, że wszyscy Słowianie pochodzą z obszaru Rusi, po drugie, jest zabiegiem zastępczym – Siemieński nie mógł sięgnąć po porównanie z równie starym (czy też udającym stary) zabytkiem literatury polskiej. Aż po próg XX wieku „zastępowano” nie istniejące polskie zabytki literackie, a także muzyczne przykładami dzieł ruskich, usprawiedliwiając to postępowanie tak, jak to uczynił Aleksander Poliński w *Dziejach muzyki polskiej* z 1907 r.:

„Nie mogąc odnaleźć śladów pierwocin muzyki praojców naszych na gruncie wyłącznie swojskim, polskim, szukać ich musimy na gruncie wspólnej – w czasach przedhistorycznych – wielkiej rodziny słowiańskiej [...]. Bo jeśli dziś jeszcze wszystkie ludy słowiańskie posiadają wiele wspólnych cech plemiennych, o wiele więcej posiadały w czasach zamierzchłych, kiedy jedną stanowiły rodzinę, wspólnymi rządziły się prawami i jednym kłaniały bogom”⁵.

Kolejny etap rozwoju refleksji o Słowiańszczyźnie i jej kulturze znamionuje chęć przekroczenia opartej na wierze w istnienie antropologicznej wspólnoty Słowian konwencji rozprawiania o wspólnym całej literaturze słowiańskiej „duchu” czy „uczuciu”. Ten etap znamionuje silny nacisk położony na odkrywanie różnic kulturowych występujących między narodami słowiańskimi. W bardzo charakterystyczny sposób objawił się on w piśmiennictwie polskim, stale stykającym się z „kompleksem rosyjskim”. Czołowi polscy slawiści przełomu XIX i XX wieku, Feliks Koneczny i Marian Zdziechowski, eksploatowali ukuty na Zachodzie Europy⁶ stereotyp Rosji jako państwa, które nie jest w stanie przyjąć europejskich norm i stanowi zagrożenie dla wolnych narodów. Stąd stanowczo odcinali się od wszelkich form ideologii słowiańskiej skrzyżowanej z rosyjskim panslawizmem i podkreślali przepaść, jaka dzieli kulturę rosyjską od tych kultur słowiańskich, które kształtowały się pod wpływem katolicyzmu w łączności z cywilizacją Zachodu, a więc przede wszystkim od kultury

⁵ A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, Lwów 1907, s. 5.

⁶ M.in. za sprawą Markiza de Custine, autora słynnych *Listów z Rosji*.

polskiej⁷. Ostoją dawnej koncepcji jedności słowiańskiej pozostał w Polsce dział piśmiennictwa będący reakcją na *Kulturkampf* podjęty w Prusach w czasach Bismarcka. Na agresywne poczynania hakatystów odpowiadali polscy humaniści tekstami eksploatującymi wątek sprzeczności między żywiołem germańskim i słowiańskim. W tekstach tych niemal stale pojawiał się inspirowany rozważaniami Herdera motyw opozycji pokojowo usposobionych Słowian i Niemców-agresorów. W modelowy sposób wykorzystał go Aleksander Brückner w pracy *Słowianie i Niemcy* ogłoszonej w „Bibliotece Warszawskiej” w 1900 r.⁸

Ograniczone ramy niniejszego artykułu pozwalają jedynie zasygnalizować istnienie skomplikowanej dyskusji na temat indywidualnych różnic narodów słowiańskich i ich kultury, jakie toczyły się w wielonarodowej monarchii Habsburgów, w tym w Galicji, która była głównym, a do 1914 r. wręcz jedynym ośrodkiem myśli slawistycznej w Polsce. To w kręgu galicyjskich slawistów, których przywódcą był Feliks Koneczny (dziś na nowo odkryty jako pionier koncepcji pluralizmu kulturowego – koncepcji uznającej odrębność poszczególnych kultur słowiańskich, porównywalnej z koncepcjami wielkich historiografów XIX i XX wieku: Mikołaja Danilewskiego i Oswalda Spenglera), usiłowano nawiązać ściślejsze kontakty z czeskimi i ukraińskimi kręgami literackimi i artystycznymi już nie na zasadzie zbliżenia, lecz realnego spotkania kultur.

Pod hasłem spotkania kultur przebiegała większa część działań inspirowanych ideologią słowiańską w XX wieku. Zakres, charakter i dynamikę tych działań wyznaczała w tym okresie polityka środkowoeuropejska, realizowana zarówno przez nowo powstałe państwa w tym regionie, jak i kraje zachodnie. Jednym z priorytetów tej polityki było nawiązanie trwałych więzi między sąsiadującymi ze sobą młodymi organizmami państwowymi na różnych polach, w tym oczywiście na polu kultury. Przykład Polski – uwikłanej w dwudziestolecie międzywojennym w liczne konflikty z sąsiadami, nadto z trudem torującej sobie drogę w labiryncie geopolityki – pokazuje proces narastania trudności w interesującej nas dziedzinie. Zapoczątkowane po 1918 r. oficjalne kontakty kulturalne między państwami Europy Środkowej i Rosją Sowiecką rozwijały się w kapryśnym rytmie zmieniających się sojuszy politycznych, a na nasilającej się fali nacjonalizmów robiło karierę zjawisko międzynarodowej rywalizacji, jakże inne od pier-

⁷ A. Magdziak-Miszewska, *Wstęp*, [do:] *Polacy i Rosjanie. 100 kluczowych pojęć*, Warszawa 2002, s. 5: „Podstawowy rosyjski mit o Polakach jest taki: Polacy to Słowianie, którzy z niezrozumiałych do końca powodów wybrali katolicyzm i malpują Zachód. Zdradzają tym samym swoją słowiańskość, która powinna być wyznacznikiem ich tożsamości. Polacy, zdaniem Rosjan, wypierają się tej tożsamości – na złość Rosjanom i śnią o jednym – by stworzyć sytuację, która mogłaby zagrozić rosyjskiej racji stanu [...]”. Omawiany pogląd spotykamy w pracach Feliksa Konecznego (zob. np. *Sprawa słowiańska a sprawa polska*, „Świat Słowiański”, t. 2, Kraków 1908) i Mariana Zdziechowskiego (*Mesjanisci i słowianofile. Szkice z psychologii narodów słowiańskich*, Lwów 1912).

⁸ A. Bruckner, *Słowianie i Niemcy*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. I, s. 231.

wotnych prób wzajemnego zbliżenia. Fascynacja Słowiańszczyzną jako wspólną bazą kulturową Europy Środkowej w międzywojniu miała charakter niskowy skutek narastających konfliktów politycznych. Z powodu kompromitacji wszelkich nacjonalizmów w epoce faszyzmu idea ta nie mogła także trafić do mentalności ogółu po II wojnie światowej. Nieliczne próby odbudowywania zainteresowań dziedzictwem kulturowym Słowiańszczyzny na Zachodzie Europy natrafiały na dwie podstawowe trudności: barierę językową i izolację polityczną państw środkowoeuropejskich⁹. Z kolei mieszkańców owego rejonu od prób restaurowania zainteresowań „słowiańskich” odstręczała rzeczywistość egzystencji myśli humanistycznej pod presją oficjalnych komunistycznych „przyjaźni”. Już w 1950 r. czołowy polski rusycysta Marian Jakóbiec wypowiedział na I Kongresie Nauki Polskiej zdanie, że badacze literatur słowiańskich w Polsce „winni przywdziać żałobne szaty”. Zdanie to zacytował dziesięć lat później Aleksander Rogalski, relacjonując kondycję polskiej slawistyki we wstępnym rozdziale swej pracy pt. *Rosja – Europa*, stanowiącej owoc ambitnego projektu stworzenia syntetycznego obrazu obecności literatury rosyjskiej w poszczególnych kręgach kulturowych Europy i przynoszącej równie pesymistyczną ocenę stanu zainteresowań polskiej humanistyki sprawami słowiańskimi, w tym rosyjskimi¹⁰. Już w warunkach wolności słowa, w roku 2002, w zbiorowym tomie *Polacy i Rosjanie: 100 kluczowych pojęć* ukazał się tekst Michała Głowińskiego, w którym scharakteryzował on powszechny stosunek Polaków doby PRL do kultury rosyjskiej jako naznaczony „udziałem nudy”, będącej pokłosiem szkolnego przymusu w zakresie zapoznawania się z językiem wschodniego sąsiada¹¹. Ową „nudę”, więcej – jawną niemal niechęć można także obserwować w ogólnym wymiarze kontaktów kulturalnych krajów bloku wschodniego w okresie komunizmu. Postrzegano je jako rzecz niechcianą, aktywność narzuconą przez reżim. Zacytujmy zapisek z 1975 r. pochodzący z pamiętnika PRL-owskiego ministra kultury Józefa Tejchmy: „Z różnych materiałów podsuwanych mi przy różnych okazjach do upowszechnienia wykreślam konsekwentnie i z rosnącą irytacją pojęcie integracji kulturalnej krajów socjalistycznych”¹².

Przełom ustrojowy lat 90. stworzył możliwość odtwarzania i nawiązywania nowych więzi między krajami słowiańskimi, jak też zajmowania się ich wspólnie pojętym dziedzictwem kulturowym. Intensyfikację refleksji w tej dziedzinie zawdzięczamy nie tylko odmiennym warunkom politycznym, ale i odświeżonym

⁹ E. Arro, *Hauptprobleme der osteuropischen Musikgeschichte*, (w:) *Musik des Ostens*, Hrsg. E. Arro, H. Haase, W. Wiora, Kassel-Basel 1962, s. 9.

¹⁰ A. Rogalski, *Rosja – Europa. Wzajemne związki, wpływy i zależności kulturalno-literackie*, Warszawa 1960, s. 11.

¹¹ M. Głowiński, *Język jako bariera*, (w:) *Polacy i Rosjanie. 100 kluczowych pojęć*, red. A. Magdziak-Miszewska, M. Zuchniak, P. Kowal, Warszawa 2002, s. 13.

¹² J. Tejchma, *Kulisy dymisji. Z dziennika ministra kultury 1974–1977*, Kraków 1991, s. 66.

impulsom metodologicznym płynącym z nowych dziedzin humanistyki, przede wszystkim z literaturoznawstwa porównawczego, które w latach 70. wprowadziło do dyskursu o poznaniu dzieła literackiego ideę relatywizmu. Skutkiem tego było przyjęcie założenia, że jeżeli bada się literaturę danego narodu, to nie jest sensowne i przydatne badanie jej samej i dla niej samej, celowe natomiast jest poznawanie jej poprzez przeciwstawienie innej kulturze. Takie ujęcie skłaniało do poszukiwania typologicznych powiązań, które mogłyby ujawnić istniejące pomiędzy literaturami wielorakie uwarunkowania kontekstowe.

Cennym rezultatem spojrzenia na sprawy kultury środkowoeuropejskiej poprzez pryzmat omawianej metody i wywodzącego się z niej stylu myślenia są prace Marii Delaperrière. Jej poniższe słowa, zaczerpnięte z eseju *Mity europejskie i narodowe* z tomu *Dialog z dystansu*, mogą służyć jako motto, a zarazem program odnowionej refleksji nad „ideą słowiańską”, która tryumfalnie powróciła do współczesnej humanistyki, inspirując historyków, literaturoznawców, jak również – muzykologów. Pisze Maria Delaperrière: „Obok chwiejnego obrazu rzeczywistego [Europy] istnieje Europa-idea, hasło wywoławcze zespołu wartości kulturowych, składających się na wielki mit Europy, której przydaje się odmienne sensory w zależności od tego, w jaki sposób została ona wpisana w świadomość indywidualną czy zbiorową, to znaczy, w jaki sposób jej pojęcie splotło się z daną kulturą etniczną i tradycjami specyficznymi każdego w jej skład wchodzącego narodu”¹³.

Pora odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób i w jakim zakresie odzwierciedla się dyskutowana od ponad dwóch stuleci „idea słowiańska” na gruncie muzyki. I szerzej – kultury muzycznej. Z góry można założyć, że funkcjonowała w ścisłym związku z opisanymi wyżej tendencjami humanistyki, podlegając podobnej dynamice rozwoju i dotycząc podobnych problemów i zjawisk. Z „ideą słowiańską” rozpatrywaną w związku z muzyką mamy jednak do czynienia znacznie krócej niż w ogólnej refleksji historiozoficznej czy literaturoznawczej, jako że muzyczne kultury narodowe, wewnątrz których kultywowano wątek refleksji słowiańskiej, są młodsze niż poszczególne kręgi narodowe literatury. Ponadto, tradycyjne ukierunkowanie refleksji o historii muzyki, zwłaszcza tej rozwijanej na Zachodzie Europy, na relacjonowanie dziejów tamtejszej kultury muzycznej jako kultury wiodącej sprawiło, że jej autorzy byli zainteresowani muzycznokulturowym dziedzictwem Słowiańszczyzny nierównie mniej niż znawcy historii i literatury. W XIX-wiecznych podręcznikach historii muzyki i leksykonach znajduje się niewiele informacji na temat muzyki tworzonej na Wschodzie. Jako pierwszy wprowadza rozdziały jej poświęcone Hugo Riemann, relacjonując twórczość muzyczną w Polsce, Rosji i Czechach. Kultury te traktuje jako nowożytne, odmawiając zainteresowania ewentualnymi dziejami muzy-

¹³ M. Delaperrière, *Dialog z dystansu*, Kraków 1998, s. 222.

ki w tych krajach w epokach dawnych. Co jednak ciekawe, klasyczna historiografia nie określa ich wspólnym mianem „słowiańskich”, lecz rezerwuje dla nich „detailed” nazwy: „czeska”, „polska”, „rosyjska”. Także w polskich podręcznikach z XIX i początku XX wieku nie znajdziemy prób posługiwania się kategorią muzyki słowiańskiej, wyjąwszy książkę Aleksandra Polińskiego. Bolesław Wilczyński, autor pierwszego polskiego podręcznika historii muzyki pretendującego do naukowości (1894), naśladując Riemanna, wprowadza do swojej książki rozdziały o muzyce czeskiej i rosyjskiej. Podobnie postępują inni autorzy; jedynie Zdzisław Jachimecki ryzykuje w swoim podręczniku *Historia muzyki polskiej* pojęcie „muzyki pogańskiej”, uprawianej hipotetycznie na ziemiach polskich przed chrześcijaństwem.

Rezerwa, z jaką odnoszono się do prób włączania do ogólnej historiografii muzycznej rozdziału słowiańskiego, wynikała najpierw z braku znajomości zażytków muzycznych reprezentujących te regiony i potwierdzających ich „dawność”, która była dla klasycznej muzykologii jedynym pretekstem do podejmowania badań nad daną kulturą; w czasach faszyzmu łączyła się natomiast z programową ignorancją, z której wypływała sugestia, że kraje słowiańskie, o ile kultywują wysoką kulturę muzyczną, czynią to wyłącznie mocą wcześniejszych kontaktów z kulturą niemiecką. W ten sposób potraktował rozdział o muzyce słowiańskiej (tak właśnie zatytułowany) Hans Joachim Moser w *Lehrbuch der Musikgeschichte* z 1937 r.¹⁴

Tradycja postrzegania kultur muzycznych Europy Środkowej i Wschodniej jako kultur satelitarnych w stosunku do niemieckiej była już wcześniej zakorzeniona w krajach niemieckojęzycznych. Sugerowała istnienie ostrej granicy między Zachodem i Wschodem. „Wschód” pozostał synonimicznym określeniem słowiańskich kultur muzycznych także w refleksji powojennej. Co najmniej do końca lat 60. pozostawały one na odległym marginesie zainteresowań badaczy zachodnich, co dokumentuje następująca wypowiedź Elmara Arro, animatora prac *J-G-Herder-Forschungstelle für Musik des Ostens* w Kilonii, które wypracowało pionierski projekt badawczy dotyczący muzycznej Słowiańszczyzny: „Nasza tak zwana powszechna historia muzyki jest zbyt jednostronna, koncentrując się na historii muzycznej Zachodniej Europy; Europa Wschodnia nie jest w niej w ogóle brana pod uwagę”¹⁵.

Luki w historiografii muzycznej usiłowali oczywiście nadrabiać badacze działający w Europie Środkowej i w Rosji. Jednak większość projektów dotyczących promowania wspólnoty dziedzictwa kultur muzycznych tego regionu nie została uwieczniona sukcesem ze względu na wspomniany wyżej deprymujący wpływ pozornych działań wspólnotowych regulowanych administracyjnie przez

¹⁴ H. J. Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1937, s. 320–322.

¹⁵ E. Arro, op. cit., s. 9.

reżim komunistyczny. Jako przykład typowego losu takich projektów można podać plan stworzenia „sławistyki muzycznej”, powzięty w latach 50. przez wybitnego badacza muzycznych kultur słowiańskich Igora Belżę. Nie doszedł on do skutku z powodu braku zainteresowania ze strony potencjalnych partnerów. W polskiej publicystyce muzycznej okresu PRL *desinteressment* dla sąsiednich kultur muzycznych było nieraz ujawniane. Ludwik Erhardt pisał w 1963 r.: „Bardziej nas bawi japońska, arabska czy argentyńska kolonia europejskiej moderny niż śledzenie linii idącej od Erkela i Liszta poprzez Bartoka i Kodaly’ego, albo od Smetany i Dworzaka – przez Janacka, Novaka i Martinu. Lekceważymy Pragę i Budapeszt i inne dawne stolice europejskie. Bawią nas zamorskie świecidełka i gdy bierzemy je do ręki, wydaje nam się, że jesteśmy wielkim światem, większym i ważniejszym od sąsiedzkich zaścianków. W tym geście jest coś groźnego, bo czynimy go od wieków”¹⁶.

Można oczywiście wskazać kilka cennych i owocnych inicjatyw w zakresie współpracy środkowoeuropejskiej w dziedzinie muzyki. Jedną z ważniejszych był zainicjowany w 1965 r. bydgoski festiwal *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Niezmiernie zasłużony jest krąg uniwersytetu w Chemnitz (dawnym Karl-Marx-Stadt), gdzie z inicjatywy Helmuta Loosa zawiązała się w późnych latach 70. międzynarodowa grupa badawcza pracująca nad tematem *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. W ramach prac grupy wydano dotąd m.in. 10 zeszytów sprawozdań autorstwa muzykologów z krajów bloku wschodniego, które zebrane razem tworzą cenny przyczynek do dziejów muzyki poszczególnych krajów słowiańskich. Już po upadku komunizmu zainicjowano wspólne prace muzykologiczne polsko-czesko-ukraińskie w ośrodku lwowskim. Kontynuowane są one obecnie, z inicjatywy Leszka Mazepy, na Uniwersytecie Rzeszowskim. Ich plonem jest seryjne wydawnictwo „Musica Galiciana”.

Przegląd treści owego wydawnictwa, jak również innych publikacji dotyczących interesującego nas tematu przekonuje, że wiedza o oddziaływaniu idei słowiańskiej na kulturę muzyczną Europy Środkowej i Wschodniej właściwie nie istnieje. Mówiąc „idea słowiańska”, mam na myśli programy artystyczne kompozytorów, kontakty między muzykami różnych narodowości słowiańskich, różnego rodzaju działalność muzyczną, np. koncerty muzyki słowiańskiej, tematykę słowiańską w piśmiennictwie muzycznym, w końcu zaś obszerny dział twórczości muzycznej inspirowanej tematyką słowiańską, pragnącej uchodzić za „słowiańską” lub w różny sposób włączającej się w program współpracy środowisk muzycznych Środkowej Europy.

Współpraca ta, dziś w zasadzie zapoznana, stanowiła istotny rozdział środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX wieku. Nie odbywały się co prawda zjazdy słowiańskich twórców muzyki, analogiczne do zjazdów, na których po-

¹⁶ L. Erhardt, *Geografia muzyki*, (w:) *Papierowe nosy*, Warszawa 1970, s. 77.

ruszono problemy polityczne, ale z atmosfery i okoliczności spotkań między muzykami słowiańskimi można wywnioskować, że często przekraczały one ramy kurtuazyjnych wizyt, przeradzając się w manifestacje słowiańskiej solidarności i przyjaźni. Przykładów takich manifestacji dostarczają nam życiorysy Chopina i Żeleńskiego, Antona Rubinsteina, który wprowadził na rosyjską scenę muzyczną Dworzaka i Smetanę, a także samego Smetany, który osobiście zaangażował się, jako dyrygent Narodnego Divadla, w organizowanie wizyt w Pradze kompozytorów rosyjskich i polskich. Czajkowski tak wspominał swoje przyjęcie przez Czechów: „widzieli we mnie nie zwykłego muzyka, a muzyka rosyjskiego i czcząc mnie, uczcili także moją ojczyznę”¹⁷.

Tych kilka przykładów nie jest oczywiście w stanie zilustrować całego zjawiska „słowiańskiego zbliżenia” między XIX-wiecznymi muzykami, nie może też służyć jako podstawa uogólnienia stanu stosunków między przedstawicielami środowisk muzycznych poszczególnych krajów słowiańskich, między którymi istniała też, obok przyjaźni, zawzięta rywalizacja, co pokazała zorganizowana w 1892 r. przez dworskie kręgi austriackie Wystawa Teatralno-Muzyczna w Wiedniu. Trzeba pamiętać, że gesty zainteresowania środowisk krajów słowiańskich dorobkiem sąsiadów miały różne podteksty polityczne. Przykładowo, manifestacyjne zainteresowanie kompozytorów carskiej Rosji komponowaniem utworów wykorzystujących motywy folkloru państw podbitych (np. serbskie) zarówno przedwojenni, jak i współcześni badacze łączą z akceptacją panslawizmu, czyli rosyjskiej idei mocarstwowej¹⁸. Inną jeszcze konotację miały gesty polskich muzyków XIX-wiecznych tytułujących swoje utwory „słowiańskimi” (Emil Młynarski: *Kołysanka słowiańska*; Erazm Dłuski: *Rapsodia słowiańska*), w warunkach zaboru rosyjskiego oznaczały bowiem deklarację postawy asymilacyjnej, ugodowej (przymiotnik „słowiański” był odczytywany tam jako synonim słów „rosyjski”, „carski”).

Niekwestionowane na poziomie intencji inicjatywy zbliżenia słowiańskiego w muzyce podpierano swoistą ideologią charakterystyczną dla XIX-wiecznej świadomości historycznego statusu muzyki. Przejęto mianowicie za autorami niemieckimi, np. Riemannem, tok myślenia zmierzający do ustalenia okresów hegemonii poszczególnych narodów czy kręgów kulturowych w muzyce. Riemann uznał epokę Bachowsko-Haendlowską za początek hegemonii Niemców; Czech Novotny napisał w korespondencji dla warszawskiego „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” z 1880 r. (nr 14): „W [...] ogromnej rodzinie

¹⁷ Cyt. za: *Iz istorii russko-czeskich muzykalnych swjazej, pierepiska M. A. Bałakiriewa i N. A. Rimskiego-Korsakowa s Bolesławom Kalenskim*, Moskwa 1955.

¹⁸ Zob. L. Sabaniejew, *Idea narodowa w muzyce rosyjskiej*, „Muzyka” 1927, nr 6, s. 264. Mowa tam m.in. o tak pojętym „panslawizmie” oper Glinki. Wątek panslawizmu muzyki rosyjskiej kontynuował z powodzeniem Richard Taruskin w pracy: *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical Essays*, Princeton 2000.

narodów zajmujących się muzyką z początku palma pierwszeństwa należała do narodów romańskich, później przeszła do narodów germańskich – teraz zaś jest obowiązkiem naszym i powinniśmy się o to postarać, żeby przodownictwo w muzyce dla narodów słowiańskich zachować”.

Pod hasłem przejęcia owego przodownictwa przebiegały muzyczne inicjatywy „słowiańskie” przedsięwzięte po I wojnie światowej w Polsce, Czechosłowacji czy Jugosławii. Z wyżej przytoczonych przyczyn miały charakter pionierski i zasięg niszowy, chociaż były oficjalnie popierane przez rządy zainteresowanych państw. Symbolem środkowoeuropejskiej współpracy w muzyce, nawiązanej po I wojnie światowej, są podróże reprezentacyjnych chórów amatorskich wykonujących repertuar narodowy. Nawiązano też współpracę pomiędzy instytucjami muzycznymi i konserwatoriami. Jeśli chodzi o Polskę, przyjaźnie muzyczne pokryły się z oficjalnymi przyjaźniami państwowymi; dotyczyły zatem głównie państw bałtyckich i Rumunii; z przyczyn politycznych unikano kontaktów z Czechami (poza ośrodkiem poznańskim, utrzymującym tradycyjną więź z Pragą). Masowe zainteresowanie muzyków polskich wymianą artystyczną z ZSRR objawiło się dopiero po podpisaniu paktu o nieagresji, czyli w połowie lat 30. XX wieku.

Z okresu międzywojennego pochodzą najliczniejsze przykłady dzieł muzycznych inspirowanych tematyką słowiańską (tj. słowiańską obrzędowością lub folklorem), realizujących (w myśl koncepcji autorów) „idiom słowiański” lub też powstałych z myślą o reprezentowaniu żywiołu słowiańskiego (w tej grupie mieszczą się m.in. liczne utwory okolicznościowe). Jako przykład pierwszej kategorii przychodzi do głowy *Święto wiosny* Strawińskiego. W drugiej będzie się mieścić twórczość Ludomira Michała Rogowskiego – autora utworów scenicznych i orkiestrowych opartych na wykoncypowanej przez autora „skali słowiańskiej”; w grupie trzeciej umieścimy, obok pieśni Zygmunta Noskowskiego *Do braci Słowian* czy *Hymnu Wszechsłowiańskiego* Feliksa Nowowiejskiego (jednego z największych międzywojennych entuzjastów idei słowiańskiej), m.in. większe utwory mające w tytule wyraz „słowiański”. Wiele takich utworów powstawało jeszcze w pierwszych latach po II wojnie w kręgu kompozytorów ukraińskich, od dawna zaangażowanych w działania słowiańskie, gdyż zżytych ze środowiskiem czeskim (Borys Latoszyński, Stanisław Ludkewycz), znajdujemy je także w tekach ówczesnych kompozytorów polskich (Feliks Nowowiejski, Adam Soltys). W latach stalinizmu przestano pisać „utwory słowiańskie”.

Nasuwa się pytanie, jak interpretować „utwory słowiańskie” i czy można mówić o zawartym w nich słowiańskim idiomie? W dziejach europejskiej recepcji muzyki pojęcie „idiomu słowiańskiego” ma swoje miejsce i to dość istotne, jest bowiem jednym z podstawowych tropów, jakie pojawiły się w XIX wieku w ramach interpretacji muzyki Chopina, i to zarówno w Niemczech, jak i w Polsce czy Rosji.

Marceli Antoni Szulc, autor pierwszej polskiej biografii Chopina, w artykule z 1842 r. pt. *Przegląd ostatnich dzieł Chopina*, wydrukowanym w poznańskim „Tygodniku Literackim”, przyrównał wielkiego polskiego twórcę do Bojana, staroruskiego gęślarza, jednego z bohaterów *Słowa o wyprawie Igora* (można to interpretować jako „odprysk” ówczesnej świadomości polskich folklorystów, którzy, inspirując się myślą Herderowską, uznawali jedność kultury rodzimej z historyczną bądź mitologiczną Słowiańszczyzną)¹⁹. Inny XIX-wieczny komentator twórczości Chopina, Jan Kleczyński, stwierdził w publikacji z 1879 *O wykonywaniu dzieł Chopina*, iż na „duchową naturę Chopina” składały się dwa żywioły: „słowiańska rzewność” oraz „francuska żywość i wesołość”²⁰. Z kolei w innym artykule, zatytułowanym *Fryderyk Szopen i nowsza krytyka niemiecka*, opublikowanym w piśmie „Bluszc”, Kleczyński przywołuje ciekawy pogląd Johanna Schuchta o istnieniu w niektórych utworach Chopina „głównego charakterystycznego rysu”, „którym narody słowiańskie tak w sztuce i w poezji, jak w życiu i polityce się odznaczają”. Jest to zdaniem cytowanego przez Kleczyńskiego Schuchta „uparte trwanie przy pewnej głównej myśli, niemożność oderwania się od ulubionego obrazu lub idei, niejako krążenie ciągle w zaczarowanym i zbyt zacieśnionym kole własnych marzeń”²¹. Nietrudno zorientować się, że sposób odczuwania pierwiastka słowiańskiego przez Schuchta ma związek z XIX-wieczną wizją Orientu – w oczach kontrowersyjnego niemieckiego pisarza Chopin stał się nieomal przedstawicielem Azji; z tego właśnie powodu Kleczyński wszczął polemikę z jego poglądami, próbując dowieść, że w charakterze słowiańskim Chopina mieści się obok sugerowanego przez Schuchta rysu melancholicznego zapamiętania także rys męski, „zdrowy”.

Pozostałe cechy słowiańskie, jakie odkrył w muzyce Chopina Kleczyński, a po nim jeszcze kilku innych interpretatorów, m.in. Stanisław Przybyszewski²² i Ignacy Jan Paderewski²³, są tożsame z tymi, które przypisał niegdyś Słowianom Herder. Na przejętym od niego i funkcjonującym jako stereotyp modelu interpretacyjnym oparte są liczne dywagacje na temat muzyki słowiańskiej, jakie ukazały się w piśmiennictwie muzycznym XIX i I połowy XX wieku. Jako przykład przytoczę wypowiedź Zofii Lissy z 1934 r.: „Na pytanie, czy przynależność rasowa zaznacza się w muzyce, musimy odpowiedzieć: tak, i to w sposób bar-

¹⁹ M. A. Szulc, *Przegląd ostatnich dzieł Chopina przez [...]*, „Tygodnik Literacki” [Poznań], 1842, nr 10, s. 76–79.

²⁰ J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Szopena. Trzy odczyty wypowiedziane w Resursie Obywatelskiej w Warszawie w d. 11, 15 i 17 marca 1879 r.*, Warszawa 1879.

²¹ J. Kleczyński, *Fryderyk Szopen i nowsza krytyka niemiecka*, „Bluszc” 1878, nr 5, s. 33–34.

²² S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, „Życie” [Kraków] 1899, nr 19–20.

²³ I. J. Paderewski, *O Szopenie*, Towarzystwo Wydawnicze Lwów – E. Wende i S-ka Warszawa 1911.

dzo silny. Przynależność do różnych ras pociąga za sobą odmiennosc konstrukcji psychicznej twórców. [...] Na sferze emocjonalnej, sferze wyrazu koncentruje się twórczość muzyczna narodów słowiańskich. Głęboka uczuciowość, przysłowiowy już sentyment i wylewność, oto charakterystyczne cechy twórczości Polaków, Rosjan czy Czechów”²⁴.

Ukazanie „idiomu słowiańskiego” w perspektywie teorii ras ludzkich – o której pisze zresztą dalej Lissa, że zaczyna w polityce niektórych państw odgrywać „smutną rolę”²⁵, jest mało przydatne dla dokonania kompetentnej analizy „muzyki słowiańskiej”, podobnie jak stereotypowe ujęcie cech „charakteru słowiańskiego”. Pozostają zatem metody muzykologiczne, ewentualnie metody zapożyczone z literaturoznawstwa porównawczego. Jeśli idzie o pierwsze – obiecujące są propozycje współczesnej etnomuzykologii, możliwe do przeniesienia na teren interesującej nas refleksji tam, gdzie chodzi o spożytkowywanie folkloru. Jeśli chodzi o punkt widzenia literaturoznawstwa – ciągle aktualny pozostaje sposób programowania strategii badawczej literatur słowiańskich zaproponowany w roku 1965 przez Henryka Markiewicza, bazujący na zasadzie odkrywania pokrewieństw literatur o zbliżonych prawidłowościach rozwojowych i oparty na tezie, iż „słowiańska wspólnota językowa determinuje pewne cechy wspólne w sferze stylistycznej i wersyfikacyjnej, w innych dziedzinach czynnikiem istotnym są analogiczne warunki rozwoju historycznego”²⁶.

W odniesieniu do muzyki kluczem do dokonywania analiz powinno zatem stać się nie tyle poszukiwanie mitycznych źródeł „idiomu słowiańskiego”, ile rzetelne porównywanie procesu rozwojowego muzyki w poszczególnych krajach słowiańskich z uwzględnieniem preferencji tematycznych, stylistycznych, gatunkowych, a ponadto z uwzględnieniem rozległego kontekstu społecznego. Inspirowane będzie także rozważanie „słowiańskości” muzyki w kontekście antropologicznym bądź psychologicznym, np. w związku z teorią charakterów narodowych – ostatnio ciekawie rozwiniętą przez Edmunda Lewandowskiego²⁷.

Nie ulega wątpliwości, że refleksja nad „muzyką słowiańską”, tak jak nad każdym rodzajem muzyki narodowej, której jest ona bądź co bądź specyficzną odmianą, wymaga przekroczenia konwencji autonomicznej i wdrożenia techniki porównań kontekstowych. W skrajnym ujęciu, reprezentowanym przez Carla Dahlhausa (myślę o eseju *Nazionalismus und Musik* z 1974 r.), muzyka narodo-

²⁴ Z. Lissa, *Problem rasy w muzyce*, „Muzyka”, nr 3.

²⁵ Ibidem.

²⁶ H. Markiewicz, *Prądy i typy twórczości literackiej*, (w:) *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 198.

²⁷ Autor operuje pojęciem charakteru narodowego, który jest dla niego „modelem stanowiącym celową idealizację rzeczywistości społecznej, ale ujmującym istotne cechy danych zjawisk” (zob. E. Lewandowski, *Charakter narodowy Polaków i innych*, Warszawa 2008, s. 8).

wa jest mitem; o narodowej cesze dzieła muzycznego decyduje według niego nie Heglowski *Weltgeist* i nawet nie substancja tego dzieła. Rodzi się ona w efekcie swego rodzaju „umowy społecznej”, nie należy więc do autonomicznej sfery danego utworu, lecz do heteronomicznej sfery jego recepcji²⁸. W tym kierunku wypada – jak miemam – dążyć, chcąc rzetelnie poznać ciekawy, a nieznanany rozdział dziejów muzyki, rozwijający się pod hasłem idei słowiańskiej.

²⁸ C. Dahlhaus, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, (w:) *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974, s. 74–92.