

Warszawa, 20 lutego 2022

dr hab. Grzegorz Zieziula, prof. IS PAN
Zakład Muzykologii
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Mateusza Andrzejewskiego
„Idea słowiańska i jej realizacja w muzyce XIX i pierwszej połowy XX wieku”**

Począwszy od XIX stulecia różnorodne prądy estetyczne i towarzyszące im ideologie – artystyczne, quasi-religijne, polityczne (w przypadkach skrajnych zbieżne z oficjalną propagandą państwową) – zaczynają odgrywać kluczową rolę nie tylko w formowaniu wyobraźni twórczej, ale również w ukierunkowywaniu działalności artystycznej czy społecznej aktywności kompozytorów i wykonawców, a także w kształtowaniu gustów publiczności. Tropienie, odczytywanie i ujawnianie tych ideologicznych uwarunkowań, wreszcie – ich szczegółowe objaśnianie, należą dzisiaj do najbardziej bodaj frapujących wątków pojawiających się w wielu muzykologicznych monografiach. W ten właśnie nurt refleksji wpisuje się panoramiczny zarys dziejów tzw. idei słowiańskiej w muzyce XIX i pierwszej połowy XX wieku zaprezentowany w dysertacji doktorskiej Pana mgr. Mateusza Andrzejewskiego.

Problematyka poruszana w recenzowanej rozprawie nie doczekała się dotychczas gruntownej monografii. Posiada ona swoją specyfikę, dlatego też stawiała przed Doktorantem zupełnie inne wyzwania niż te, z którymi mierzyć się musieli autorzy rozpatrujący takie na przykład zagadnienia, jak muzyczny egzotyzm (postrzegany jako echo kolonializmu)¹, muzyczne inspiracje realizmem, naturalizmem² czy impresjonizmem³ (znajdujące ideologiczne umocowanie w pozytywistycznych fascynacjach rozwojem nauk przyrodniczych albo w modernistycznym sensualizmie), ekspresjonizmem (pozostającym w dyskretnym związku z freudowską psychoanalizą)⁴ czy polityczne konsekwencje wagneryzmu⁵. Choć bowiem projektom „muzyki słowiańskiej”, przynajmniej w początkowej fazie ich rozwoju, nie sposób odmówić pewnych cech

1 Ralph P. Locke, *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.

2 Manfred Kelkel, *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, wstęp Serge Gut, Paris: J. Vrin 1984.

3 Christopher Palmer, *Impressionism in Music*, London: Hutchinson 1973.

artystycznych programów tworzonych w wąskich kręgach słowiańskiej inteligencji, to trudno pozbyć się wrażenia, że w tym przypadku dominujące okazywały się zawsze nie tyle postulaty estetyczne, co wymiar polityczno-propagandowy, a głównym celem „muzyki słowiańskiej”, sprowadzanej najczęściej do roli ideologicznego wehikułu przenoszącego treści pozamuzyczne, bardzo silnie upolitycznione, stawało się uzyskanie jak najszerszego rezonansu społecznego, co nie zawsze przecież szło w parze z troską o walory artystyczne i z ambicjami docierania do elity wyrafinowanych odbiorców. Dlatego też tematykę rozprawy Pana mgr. Mateusza Andrzejewskiego należałoby sytuować raczej pośród opracowań poświęconych takim zjawiskom jak dziewiętnasto- i dwudziestowieczne muzyczne „nacionalizmy”⁶, wzajemne związki muzyki i doktryn społeczno-politycznych (np. saintsimonizmu⁷, faszystów⁸), czy muzyczne wcielenia socrealizmu⁹.

Autor stwierdza na początku, że jego praca jest „rekonstrukcj[ą] r o z d z i a ł u h i s t o r i i m u z y k i [podkr. G.Z.] wybranych ośrodków europejskich XIX i pierwszej połowy XX wieku, który rozwijał się pod wpływem ideologii słowiańskiej” (s. 3). W ten oto sposób już w pierwszych słowach akcentuje dokonany przez siebie wybór perspektywy historycznej, kierując przy okazji naszą uwagę na szeroką rozpiętość czasową występowania rozpatrywanego fenomenu. Podkreśla zarazem jego specyfikę geograficzną: jak dowiadujemy się z dalszych akapitów, chodziło przede wszystkim o uwzględnienie „centr[ów] rozwoju muzyki słowiańskiej”, do których – obok tych najbardziej oczywistych, takich m.in. jak Praga, Sankt Petersburg, Moskwa, w późniejszym czasie Zagrzeb, Belgrad, Sofia zaliczone zostały także ośrodki kultury słowiańskiej istniejące na Zachodzie Europy, przede wszystkim Wiedeń (w czasach monarchii Habsburgów będący, jak wiadomo, dużym skupiskiem ludności słowiańskiej, przede wszystkim czeskiej).

4 John C. Crawford, Dorothy L. Crawford, *Expressionism in Twentieth-Century Music*, Bloomington: Indiana University Press 1993.

5 Alex Ross, *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, New York: Macmillan 2021.

6 Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, New York: Routledge, 2004; Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*, New Haven: Yale University Press 2007.

7 Ralph P. Locke, *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*, Chicago: The University of Chicago Press 1986.

8 Erik Levi, *Music in the Third Reich*, London: Macmillan 1994; Harvey Sachs, *Music in fascist Italy*, New York: Norton 1988.

9 Mikuláš Bek, Geoffrey Chew, Petr Macek, *Socialist Realism in Music*, Praha: KLP 2004.

We *Wstępie* zasygnalizowane zostały także trudności ze zdefiniowaniem pojęcia „muzyki słowiańskiej”¹⁰. Mając świadomość nieostrości tego terminu, Autor określa go wprost jako „konstrukt [...] w swym kształcie językowym dość ryzykowny” (s. 3), przedstawia jednakże propozycję logicznej typologii (s. 3–5). Wyróżnia zatem utwory, których „słowiańskość” (1) ma charakter nominalny i zawarta jest w ich tytułach, (2) określana jest przez „materiał dźwiękowy oraz związaną z nim funkcję symboliczną”, (3) kształtowana jest przez temat oraz treść dzieł (nawiązania do mitologii, obrzędowości, słowiańskich pradziejów), (4) polega na próbie wykreowania sztucznego stylu (wszech)słowiańskiego. Ta klasyfikacja skonfrontowana zostaje z poglądami kilku autorów (Igora Bełzy, Jiříego Fukača, Bohumíra Štědroňa, Carla Dahlhausa i Jiříego Vysloužila). Znalezienie uniwersalnej definicji nie jest zresztą dla Autora dysertacji priorytetem, gdyż głównym celem pracy czyni „przebadanie szeregu przejawów twórczości ośrodków słowiańskich w XIX i XX wieku oraz dotyczącego jej piśmiennictwa, w celu odnalezienia dróg łączących ją z bogatym i różnorodnym obszarem oddziaływania ideologii słowiańskiej w jej aspekcie politycznym i kulturowym” (s. 3).

Uczucie pewnego niedosytu pozostawia z pewnością pojawiający się we *Wstępie* przegląd literatury przedmiotu (s. 10–23), gdyż został on dokonany wyłącznie z perspektywy historycznej: ukazane zostały tutaj przede wszystkim dzieje badań nad muzyką słowiańską, jakże często uwikłanych w bieżące polityczne interesy poszczególnych nacji słowiańskich. W tym miejscu nie znajdziemy jeszcze natomiast dokonywanej stopniowo dopiero w dalszych rozdziałach konfrontacji przyjętych w dysertacji założeń metodologicznych z poglądami autorów nowszych ujęć akademickich, chociaż padają już tutaj co prawda nazwiska Richarda Taruskina, Rüdigera Rittera, Philippa Thera i Jolanty Guzy-Pasiak. *Wstęp* kończy się krótkim podrozdziałem (s. 23–25) zawierającym zwięzłą typologię uwzględnionych w pracy materiałów źródłowych (tekstowych i muzycznych), uzasadnienie wewnętrznego trójpodziału prezentowanych rozważań oraz przedstawienie zasad prowadzenia narracji, uporządkowania jej poszczególnych wątków, a także przegląd zastosowanych metod.

10 Problemowi temu poświęciła uwagę także Magdalena Dziadek. Zob. M. Dziadek, *Czy istnieje muzyka słowiańska?*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie: Edukacja Muzyczna” 2014, nr 9, s. 9–18.

Dalsza część rozprawy składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy z nich, najkrótszy, zatytułowany *Geneza i rozwój idei słowiańskiej w XIX i XX wieku* (s. 26–57) pełni jedynie funkcję niezbędnego wprowadzenia, nie dotyka bowiem bezpośrednio problematyki muzykologicznej. Zawarte zostały tutaj refleksje dotyczące wykrystalizowania się, historycznego ewoluowania, geograficznego zróżnicowania oraz różnych sposobów funkcjonowania „idei słowiańskiej”. Wyjaśniono przy okazji znaczenie całego szeregu pojęć, zarówno pokrewnych, jak i opozycyjnych, takich m.in. jak Mickiewiczowska „powszechna myśl słowiańska”, panslawizm, słowianofilstwo, mit słowiański, Europa Wschodnia, idea Europy, Europa Środkowa, *Mitteleuropa*, etc. Ukazane zostały bardzo przejrzyście zarówno dzieje utopijnej idei wszechsłowiańskiej jedności, mającej swoje momenty chwilowych tryumfów, jak i rozbijających ją wewnątrzsłowiańskich partykularyzmów pojawiających się bardzo często jako reakcja obronna na imperialistyczny panslawizm rosyjski (w późniejszym czasie radziecki) zagrażający zachowaniu tożsamości i kulturowej odrębności przez mniejsze narody zaliczane do słowiańskiej „wspólnoty”.

W zasadniczą problematykę rozprawy wprowadza nas rozdział drugi, zatytułowany *„Idiom słowiański” w muzyce w kontekście teorii charakteru narodowego oraz innych koncepcji tożsamości muzyki słowiańskiej. Projekty muzyki słowiańskiej* (s. 58–269). W rozważaniach w nim zawartych, z oczywistych względów dużo obszerniejszych, Autor za punkt wyjścia obiera fenomen wyodrębniania się literatur słowiańskich w ramach dziewiętnastowiecznych teorii i programów literackich. Poprzez rozważania na temat literackich koncepcji „charakteru słowiańskiego” dociera wreszcie do źródeł idei muzyki (i opery) słowiańskiej. Omawia jej genezę oraz różnorodne ujęcia, które w swym historycznym rozwoju ewoluowały i zyskiwały odmienne oblicza u Słowian zachodnich (np. wczesne projekty Jana Kollára i Ludvika Rittersberga, poglądy Oskara Kolberga, Jana Levoslava Belli, Ludevíta Procházki, Otákara Hostinského, późniejsze koncepcje Ludvika Kuby i Leoša Janačka), południowych (przede wszystkim słowianofilstwo Franjo Kuhača) i wschodnich (oficjalny rosyjski panslawizm i „skażone” niejednokrotnie „okcydentalizmem” projekty słowianofilskiej inteligencji petersburskiej, poglądy Włodzimierza Odojewskiego, Władimira Stasowa, Aleksandra Sierowa, a także teoretyków ukraińskich – Petro Sokalskiego i Fiłareta

Kolessy). Ujęcia te ulegały ponadto istotnym przewartościowaniom i przekształceniom w wyniku zderzenia z ideami Wagnera czy z koncepcjami historiozoficznymi (teoria rasy Taine'a) i etnomuzykologicznymi (teoria terytorialna).

Najobszerniejszy treściowo jest rozdział trzeci *Muzyka słowiańska w wybranych kręgach narodowych* (s. 271–627), zajmujący ponad połowę objętości rozprawy. Złożony z 86 podrozdziałów, dzieli się wewnętrznie na trzy części, które odpowiadają trzem chronologicznie po sobie następującym etapom rozwoju muzyki słowiańskiej: (1) pierwszej połowie XIX wieku (podrozdziały III.1.–III.18., omawiające kręgi wiedeński, czeski i słowacki, iliryjski, rosyjski, ukraiński i polski), (2) drugiej połowie XIX wieku aż po rok 1914 (wybuch I wojny światowej) a nawet 1917 (wybuch rewolucji bolszewickiej w Rosji; podrozdziały III.19.–III.52. uwzględniające krąg wiedeński, czeski i słowacki, południowsłowiański, rosyjski, ukraiński i polski), (3) pierwszej połowie wieku XX (podrozdziały III.53.–III.86., kręgi wiedeński, zachodnioeuropejski i amerykański, czechosłowacki, jugosłowiański, bułgarski, ukraiński, radziecki i polski). Tutaj wprowadzone zostały bardziej szczegółowe cezury wewnętrzne wyznaczone przez daty 1918–1939 (powstanie nowych słowiańskich państw narodowych, dwudziestolecie międzywojenne), 1939–1945 (burzliwe lata II wojny światowej) oraz pierwsze powojenne pięciolecie 1945–1950 (konstytuowanie się w państwach słowiańskich komunistycznych reżimów i ostateczne „bankructwo” idei słowiańskiej w obliczu agresywnego radzieckiego imperializmu i jugosłowiańskiego unitaryzmu państwowego).

Właśnie w tym rozdziale pojawiają się ustępy najbardziej fascynujące z muzykologicznego punktu widzenia. Mam na myśli przeglądy, prezentacje i analizy treściowe licznych utworów muzycznych związanych z ideą słowiańską, które tworzono w omawianych ośrodkach – moją uwagę zaabsorbowały zwłaszcza stronic poświęcone „słowiańskim” inspiracjom w twórczości Antonína Dvořáka (s. 374–380), Milija Bałakiriewa (s. 419–424), Piotra Czajkowskiego (s. 425–429), Aleksandra Głazunowa (s. 429–431), Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (s. 431–435), Ivana Zajca (s. 405–408) oraz w polskiej twórczości kompozytorskiej, m.in. Karola Szymanowskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Ludomira Michała Rogowskiego (s. 583–589). Te ważkie i w błyskotliwy sposób poprowadzone rozważania zilustrowane zostały odwołaniami

do trzydziestu, niekiedy bardzo obszernych przykładów nutowych umieszczonych w *Aneksie* (s. 638–686). Wybrane przez Autora przykłady nutowe prezentują zarówno słowiańską muzykę „funkcjonalną” (pieśń ku czci świętych Cyryla i Metodego, słowiański hymn *Hej, Slované*, melodia ludowa ze zbioru Františka Sušila, pieśni Václava Tomáška, Josefa Leopolda Zvonařa, Vartoslava Lisinskiego, Arnošta Förchtgott-Tovačovskiego, Františka Kavána, Ferencza Liszta (*Slavenhymnus*), Ivana Zajca, Guido Havlasa, Mykoły Łysenki, Vítězslava Nováka, Piotra Perkowskiego, stylizacje taneczne Maxa Konopáska i Franja Kuhača, kantaty Pavla Křižkovskiego i Jána Levoslava Belli, oratorium Božidara Široli, słowiańska *Fantazja* na skrzypce i fortepian Napoleona Kruszewskiego dedykowana carowi Aleksandrowi II), jak i fragmenty zaczerpnięte z dzieł „autonomicznych” stworzonych przez najwybitniejszych kompozytorów „słowiańskich” (Milija Bałakiriewa, Piotra Czajkowskiego, Vítězslava Nováka, Dory Pejačević, Josipa Štolcera-Slavenskigo, Reinholda Gliera, Feliksa Nowowiejskiego, Nikołaja Miaskowskiego). Treścią trzeciego rozdziału jest także przegląd obecności muzyki i oper słowiańskich w życiu koncertowym i teatralnym poszczególnych miast i krajów słowiańskich, jak również problematyka migracyjna, związana z przemieszczaniem się muzyków słowiańskich pomiędzy różnymi ośrodkami (m.in. wkład muzyków czeskich i rosyjskich w rozwój „młodych” kultur muzycznych krajów południowosłowiańskich). Autor zadał sobie również wiele trudu, aby zaprezentować wszystkie najważniejsze wypowiedzi odnoszące się do muzyki słowiańskiej, które zostały utrwalone w ówczesnej publicystyce oraz w wydawnictwach funkcjonujących w obiegu akademickim w poszczególnych krajach słowiańskich. Omówienie tego wielowątkowego a zarazem wielojęzycznego dyskursu poparte licznymi i zawsze celnie dobranymi cytatami (w przekładzie Autora) stanowią pierwszy bodaj przypadek wprowadzenia tej pasjonującej problematyki do polskiego piśmiennictwa muzykologicznego. Rozważania Autora zamyka *Podsumowanie* (628–637), które w bardzo przejrzysty sposób streszcza wyniki przeprowadzonych badań i zarysowuje wnioski końcowe.

*

Z uwagi na zastosowaną metodologię, a zwłaszcza sposób poprowadzenia narracji recenzowana rozprawa jest według mnie przede wszystkim studium

historycznym, w którym refleksje muzykologiczne stanowią wszakże niezbędne i bardzo istotne dopełnienie. Jej wyjątkowo obszerne rozmiary dowodzą, że rzekomy „rozdział historii muzyki”, którego wolę rekonstrukcji zadeklarował Autor we *Wstępie*, okazał się niezwykle pojemny: obejmuje on zagadnienie różnorodne i bardzo złożone, padają tu setki nazwisk i tytułów (dzieł muzycznych, literackich, prac publicystycznych, artykułów prasowych), przywoływanych jest dziesiątki cytatów i wiele faktów historycznych, które stymulowały bądź towarzyszyły rozwojowi kultur muzycznych poszczególnych nacji słowiańskich. Wszystko to nadaje rozprawie charakter wszechstronnego, wyczerpującego almanachu, czyni z niej niezastąpione erudycyjne kompendium wiedzy o muzycznych wcieleniach idei słowiańskiej w „długim XIX wieku” i pierwszej połowie XX stulecia.

Należy podkreślić, że zebrany przez Doktoranta olbrzymi materiał pozwolił mu stworzyć monografię, w swej objętości przekraczającą, jak wskazują nieomylnie komputerowe statystyki, 56 arkuszy. Chwalebnym ambicjom Autora (i – jak należy się domyślać – także światłemu przewodnictwu Promotorki) zawdzięczamy zatem rozprawę o rozmiarach iście monumentalnych, bliską spełnienia utopijnego postulatu całkowitego wyczerpania poruszanego tematu. Nieuniknionym kosztem, jaki za próbę urzeczywistnienia tego niedościgniętego ideału trzeba było zapłacić, stała się wieloletnia, wytężona praca: dysertację swą przygotowywał Autor bodaj od roku 2010 (kiedy to 15 lutego na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina nastąpiło otwarcie jego przewodu doktorskiego swym tytułem zbieżnego z tematem recenzowanej rozprawy). Proces jej powstawania zaowocował długą listą sukcesywnie przez Doktoranta publikowanych artykułów, które prezentowały niezmiennie bardzo wysoki poziom merytoryczny. Powstaje rzecz jasna pytanie, czy tak szeroki, wszechogarniający, rzecz by można, zakres pracy nie skazywał Doktoranta z góry na znaczne przekroczenie standardowego, cztero-pięcioletniego okresu przewidzianego zwykle na przygotowanie dysertacji i czy w związku z tym zakresu tego nie należało zawczasu przezornie ograniczyć, na przykład do jednego tylko z rozpatrywanych „kręgów” słowiańskich, zaś punkt ciężkości przesunąć z narracji historycznej w stronę rozważań *stricto* muzykologicznych. Takie zawężenie problematyki i położenie mocniejszych akcentów na dyskurs muzykologiczny dałoby zarazem okazję do pogłębienia refleksji

dotykających problematyki czysto muzycznej, dopracowania i rozwinięcia niektórych detali, które w przypadku każdej szerokokresowej monografii – podobnie jak to się dzieje w przypadku każdego panoramicznego malowidła – muszą zostać, siłą rzeczy, potraktowane nieco pobieżnie, gdyż próba uchwycenia większej całości skazuje nas zawsze na pewnego rodzaju powierzchowność, na poświęcanie szczegółów kosztem dążenia do jak najdoskonalszego oddania całości. Oczywiście znakomity efekt końcowy sprawia, że uwagi powyższe mają już obecnie charakter czysto retoryczny. (Notabene jedynym bodaj obszarem, który w trakcie swoich zmagania z poruszaną problematyką Doktorant świadomie zapewne pominął, pozostawiając w ten sposób obiecujące perspektywy kontynuacji wątku idei słowiańskiej w muzyce swoim przyszłym następcom, są badania archiwalne, których sumienne przeprowadzenie mogłoby rzucić nowe światło na wiele kwestii, które w recenzowanej dysertacji zostały przedstawione jedynie na podstawie tekstów i partytur opublikowanych.)

Na czytelniku dysertacji Pana mgr. Mateusza Andrzejewskiego wielkie wrażenie robi zresztą nie tylko jej szeroki zakres i monumentalne rozmiary. Nie ulega wątpliwości, że Doktorant zapoznał się bardzo gruntownie z niezwykle obszerną a przy tym wielojęzyczną literaturą przedmiotu i olbrzymim korpusem tekstów źródłowych (ich szczegółowy wykaz znajduje się w *Bibliografii*, s. 687–732). Wymagało to od niego nie tylko biegłej znajomości języków zachodnich (przede wszystkim angielskiego i niemieckiego), niezbędnych do zapoznania się z całym szeregiem książek, rozpraw akademickich, artykułów i tekstów źródłowych, ale także szerokich kompetencji (zarówno lekturowych jak i translatorskich) w zakresie języków słowiańskich: bułgarskiego, chorwackiego, czeskiego, rosyjskiego, serbskiego, serbołużyckiego, słowackiego, słoweńskiego i ukraińskiego. Fakt uporania się z tymi nierzadko karkołomnymi lingwistycznymi wyzwaniem dokumentują licznie pojawiające się w pracy cytaty pochodzące z książek i czasopism opublikowanych na przestrzeni blisko stu pięćdziesięciu lat w wiodących centrach kulturalnych słowiańszczyzny.

Ubocznym efektem tego ogromnego wysiłku są – jak w każdym zresztą maszynopisie – przytrafiające się sporadycznie literówki, powtórzenia i potknięcia stylistyczne, pośród których zaskakuje mnie zwłaszcza uporczywe stosowanie przez Autora formy „we Wiedniu”. Ten funkcjonujący w XIX wieku w Krakowie i w całej

Galicji bohemizm (*ve Vídni*) jest niezgodny ze współczesną normą językową – wskazania zawarte w wydawnictwach poprawnościowych zalecają nam przecież pisać i mówić „w Wiedniu”.

Jestem głęboko przekonany, że rozprawa doktorska Pana mgr. Mateusza Andrzejewskiego jest pracą odkrywczą i na naszym gruncie pionierską, zapełniającą dotkliwą lukę w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Jako taka – po uprzednim zredagowaniu i niezbędnych poprawkach stylistycznych – powinna w przyszłości doczekać się publikacji. Uważam, że dysertacja *Idea słowiańska i jej realizacja w muzyce XIX i pierwszej połowy XX wieku* stanowi podstawę do ubiegania się o stopień naukowy doktora. Wnioskuje zatem o dopuszczenie Pana mgr. Mateusza Andrzejewskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



dr hab. Grzegorz Zieziula, prof. IS PAN