

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.08>

Luba KYYANOVSKA

<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki (Ukraina)

e-mail: luba.kyjan@gmail.com

## Opery Mykoły Łysenki w kontekście romantycznych szkół słowiańskich XIX wieku

---

**Jak cytować [how to cite]:** L. Kyyanovska, *Opery Mykoły Łysenki w kontekście romantycznych szkół słowiańskich XIX wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2023, t. 18, s. 137–153, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.08>.

---

### Streszczenie

Do krzewienia pamięci historycznej lub przedstawienia mitu narodowego opera jak najbardziej się nadawała. Romantyzm to epoka kształtowania tożsamości narodowych wielu krajów europejskich. Głównym zadaniem opery w tym czasie był powrót do narodowej mitologii i historii. Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule są opery Mykoły Łysenki (Микола Лисенко, 1842–1912), założyciela ukraińskiej szkoły kompozytorskiej. Dzieła te, prawie nieznanne w Polsce, reprezentują interesujące ujęcie zasad romantycznej estetyki operowej. Opierają się na wątkach ludowo-mitologicznych i historycznych, typowych dla wielu słowiańskich szkół kompozytorskich.

W pracy zostało uwzględnione miejsce Mykoły Łysenki w gronie przedstawicieli opery słowiańskiej. Główny akcent położony został na znaczeniu tej twórczości w aspekcie symbolu „ducha narodowego”, przejawiającego się w treści dzieła operowego poprzez wcielenie tradycji i mitów historycznych, zwyczajów, obrządków ludowych, etc. W pracy uwzględniono też porównanie dorobku operowego Łysenki z analogicznym gatunkiem opery narodowej w spuściźnie twórców innych słowiańskich szkół narodowych: w Polsce (Stanisław Moniuszko), Czechach (Bedřich Smetana, Antonín Dvořák) oraz Rosji (przedstawiciele „Potężnej Gromadki”, głównie Modest Musorgski, Aleksandr Borodín oraz Mikołaj Rimski-Korsakow). Zwrócono uwagę na szereg cech wspólnych, łączących większość kompozytorów słowiańskich szkół operowych, do których należy:

---

Data zgłoszenia: 22.09.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 1: 25.09.2023 / 8.11.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 2: 25.09.2023 / 19.10.2023

Data akceptacji: 8.11.2023

- synteza „ogólnoeuropejskiego warsztatu” kompozytorskiego z tradycję narodową;
- wyjątkowa różnorodność tematów i gatunków związanych z wątkami narodowymi (często o zabarwieniu ludowym, ujmującym owe tematy różnorodnie, z zastosowaniem najszerszego spektrum odmian i modeli gatunków operowych);
- zespolenie wątków ludowych z ogólnie przyjętymi formami i środkami wyrazu ówczesnej muzyki profesjonalnej, panującymi w ramach stylu romantycznego i tendencji postromantycznych.

**Słowa kluczowe:** opera narodowa, kultura słowiańska, romantyzm, Mikołaj Łysenko, osobowość pasjonarna.

## Wprowadzenie

Przystępując do przeglądu spuścizny operowej Mykoły Łysenki (założyciela ukraińskiej szkoły kompozytorskiej), w jej relacjach z innymi operami czołowych kompozytorów słowiańskich, w pierwszym rzędzie z operami Stanisława Moniuszki, uwzględniam różnorodne czynniki nie tylko *stricto* estetyczne, lecz także o proveniencji narodowej, społecznej i historycznej. Nie możemy przy tym pominąć funkcji społecznych opery XIX-wiecznej. Wówczas oceniano ją bowiem (i w znacznej mierze zostaje owa ocena aktualna do dziś) w pierwszym rzędzie przez pryzmat roli w kształtowaniu tożsamości narodowej, na tle kultu poetów i kompozytorów jako „wieszcz”. Obserwacja ta dotyczy wielu narodów, zarówno posiadających warunki korzystniejsze, tj. własne państwo, jak i bezpaństwowych. Te ostatnie na różne sposoby, w tym przez sztukę, dążą do prezentacji w jak najszerszym kręgu europejskim swej historii, w tym niepowtarzalnych tradycji narodowych.

Ta zmiana *modus vivendi* dzieła muzyczno-scenicznego związana jest z tym, że w XIX wieku, zwłaszcza poczynawszy od Wiosny Ludów 1848 roku, kształtuje się w pełni świadomość narodowa jako odczucie swego niepowtarzalnego *ethnie*, które wyznacza zachowanie społeczne. Jak uważa angielski badacz Anthony D. Smith, głównymi przymiotami są „mit o wspólnych przodkach” oraz „wspólna pamięć historyczna”<sup>1</sup>. Irena Poniatowska umieszcza powstanie kategorii *ethnie* w ramach chronologicznych i geograficznych, dzięki którym „narodowość” zaistniała jako kategoria filozofii, socjologii i kulturologii:

Koncepcja narodu jako wspólnoty politycznej genetycznie wiązała się z myślą oświeceniową francuską, natomiast idea narodu jako wspólnoty kultury wywodziła się z niemieckiego romantyzmu<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A.D. Smith. *National identity*, University of Nevada Press, Reno 1991, s. 32.

<sup>2</sup> I. Poniatowska, *Narodowość w muzyce polskiej przed Moniuszką*, [w:] *Muzyka sztuką przezwyciężania czasu. Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny*, red. M. Demska-Trębacz, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Warszawa 2003, s. 68.

## 1. Gatunek opery widziany przez pryzmat narodowościowo-społeczny

W kształtowaniu wizerunku narodowego przez pryzmat filozofii i estetyki romantycznej oraz szerszej myśli społecznej pierwsze miejsce wśród wszystkich artystów należy się literatom. Poeta staje się w tym ujęciu:

[...] kreatorem światów i ewokatorem mitów [...], poszukiwaczem prawdy absolutnej i jej rewelatorem [...], mężem charyzmatycznym i Bożym pomazańcem [...] wieszczem narodu i wyrazicielem prawd ludu [...]³.

Ireneusz Bittner znajduje w romantycznych postawach wieszczów narodowych trzy typowe odmiany tej kulturowej konstrukcji: literacko-byroniczną, prometeistyczną i mesjanistyczną. W polskim przypadku można mówić o dominacji trzeciego modelu, który korzysta z arsenału rekwizytów religijnych, by zaprogramować wieszczą jako duchowego przewodnika-chrześcijanina⁴. W wersji ukraińskiej, przede wszystkim u Tarasa Szewczenki, obserwujemy raczej dominację drugiego modelu – prometeistycznego. Szewczenko reprezentuje już samym swoim życiorysem wizerunek poety-męczennika cierpiącego przez szlachetne pragnienie uwolnienia swojego biednego narodu. Był aresztowany przez władze carskie i zesłany jako żołnierz w stepy Kazachstanu. W programowym poemacie *Kaukaz* zwraca się Szewczenko do symbolu Prometeusza jako męczennika pokutującego za dar ognia, który dał ludziom. Autorefleksja poety: „Капаюсь, мучусь, але не каюсь [Cierpię, męczę się, ale nie żałuję⁵])”⁶, opiera się również na semantyce prometejskiej.

W dobie romantyzmu po raz pierwszy w historii sztuki europejskiej obok poetów i filozofów zaszczytne miejsce zajmują muzycy, a zwłaszcza kompozytorzy.

W muzyce pojmowanej w tych samych kategoriach, co literatura romantyczna, a więc jako wyraz ekspresji wybitnej jednostki tworzącej dzieło opatrzone funkcją społeczną – jednoczące, krzepiące, podnoszące na duchu i mesjanistycznie zwiastujące nadejście lepszego jutra – analogiczny dla poety-wieszczą staje się wieszcz-kompozytor narodowy⁷.

<sup>3</sup> I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 95 (94–104).

<sup>4</sup> Ibidem, s. 98–99.

<sup>5</sup> Tłumaczenie własne.

<sup>6</sup> Т. Шевченко, *Н.Н.*, [w:] *Зібрання творів, у 6 томах*, Київ 2003, т. 2: *Поезія 1847–1861*, с. 47; [T. Szewczenko, *N. N.*, [w:] *Zibrannya tvoriv: u 6 tomah*, Naukova Dumka, Kyiv 2003. т. 2: *Poeziya 1847–1861*, s. 47].

<sup>7</sup> A. Topolska, *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszczą narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1858–1989*, praca doktorska, promotor prof. S. Żerańska-Kominek, Uniwersytet Poznański, Poznań 2012, s. 55; źródło: [https://www.academia.edu/2487948/Mit\\_Stanis%C5%82awa\\_Moniuszki\\_jako\\_wieszcz%C5%82a\\_narodowego\\_Studium\\_na\\_podstawie\\_polskiego\\_pi%C5%9Bmiennictwa\\_w\\_latach\\_1858\\_1989](https://www.academia.edu/2487948/Mit_Stanis%C5%82awa_Moniuszki_jako_wieszcz%C5%82a_narodowego_Studium_na_podstawie_polskiego_pi%C5%9Bmiennictwa_w_latach_1858_1989) [stan z 29.03.2023].

Epoka romantyzmu okazała się szczytową fazą w uświadomieniu i rozpowszechnianiu idei narodowościowej. Opera przyjęła ową ideę jako główne zadanie i realizowała ją poprzez tematy z historii narodu, tworzenie wizerunków bohaterów, odzwierciedlenie obyczajów i tradycji, mitów narodowych, które w muzyce wcielane były przez gatunki ludowe, charakterystyczną melodykę i rytmikę, w dekoracjach i kostiumach przedstawiały obrazy wątków muzyczno-dramatycznych.

Opera ze swą syntezą różnych elementów, w tym najbardziej – literackiego i muzycznego, oparta jest na współpracy kompozytora i poety. Dzięki demokratyczności wyrazu, możliwości szybkiego, niemal natychmiastowego reagowania na wszelkie zmiany – innowacje kierunków estetycznych, jak najbardziej nadawała się do krzewienia pamięci historycznej lub przedstawienia mitu narodowego. Wkrótce stała się fenomenem nie tylko artystycznym, lecz także narodowościowo-społecznym. Na nową rolę społeczno-historyczną opery wskazują liczni badacze, akcentując jej funkcję modelowania rzeczywistości:

Opera rozumiana jako sztuka, jako fenomen koegzystencji różnorodnych elementów i tworzyw w muzyczno-słowno-teatralnej strukturze dzieła jest także zapisem doświadczeń kultury, ludzkiej mentalności i wrażliwości. Formowały one i kształtowały twórców, a także modelowały rzeczywistość, z właściwą jej historyczną i społeczną tożsamością, przebiegiem zdarzeń, akceptowanymi lub odrzucanymi wizjami człowieka, aurą i nastrojem. Takie rozumienie zakłada oczywiście nie tylko to, że w operze zostało coś zapisane, ale sugeruje też, że zapis ten możemy odczytać, zinterpretować, zrozumieć<sup>8</sup>.

Podam kilka przykładów. W walce o niepodległość Włoch nazwisko Giuseppe Verdiego rozumiano jako hasło (akronim), które – o dziwo – zawierało skrót *Viktor Emanuel Rex di Italia*. Mówi się o operze Stanisława Moniuszki jako o narodowym symbolu Polski. Rüdiger Ritter pisał o społecznym obowiązku spoczywającym na muzyce Moniuszki – odpowiedzialności za przyszłość narodu i jego aktualny stan emocjonalny, którą to powinność wmontowano z dystansu czasowego w postawę artystyczną i społeczną kompozytora<sup>9</sup>. Twórczość sceniczna Bedřicha Smetany od połowy XIX wieku stała się wizytówką Czechów. Pisma Włodzimierza Stasowa stawiają społeczne, narodowe, patriotyczne, a nie czysto artystyczne wymagania wobec oper kompozytorów „Potężnej Gromadki”. Mykoła Łysenko został wpisany przez carską policję wręcz na listę podejrzanych osób ze względu na patriotyczną wymowę jego oper.

Narodowa idea w XIX wieku stworzyła wizerunek opery zasadniczo innej aniżeli w dobie baroku i klasycyzmu. Jeszcze W.A. Mozart nie bardzo troszczył się

<sup>8</sup> E. Nowicka, *Zapiskane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 7.

<sup>9</sup> R. Ritter, *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2005, s. 114–121.

o narodowość bohaterów swoich oper. Natomiast w epoce kształtowania tożsamości narodowych wielu krajów europejskich głównym zadaniem opery był powrót do narodowej mitologii i historii. W wyniku tego powstawały dzieła muzyczno-sceniczne o znaczeniu społeczno-politycznym. W ten sposób opera stała się kluczową pozycją ideologiczną w narodowych szkołach kompozytorskich, a po Wiosnie Ludów w 1848 roku odegrała ważną rolę w kształtowaniu świadomości narodowej.

Na tym tle odrębną pozycję zajmuje opera słowiańska, reprezentowana w drugiej połowie XIX wieku przez Rosję, Polskę, Czechy oraz Ukrainę. O ile trzy pierwsze kraje zdołały już dawno godnie zaprezentować swój dorobek operowy w świecie, o tyle twórczość operowa Mykoły Łysenki, reprezentująca romantyczną operę ukraińską, nadal pozostaje prawie nieznana poza granicami Ukrainy. Przyczyną tego nie jest bynajmniej mniejsza wartość artystyczna jego dzieł, lecz przede wszystkim niesprzyjające okoliczności historyczne, a w ostatnich czasach – brak prawidłowej strategii kulturowej, która by pozwoliła przybliżyć spuściznę Łysenki słuchaczom innych krajów europejskich. Wobec tego warto przedstawić jego twórczość operową z punktu widzenia ogólnego procesu kulturotwórczego w krajach słowiańskich.

## 2. Łysenko jako „postać pasjonarna” wśród pasjonatów – twórców oper narodowych

Mykoła Łysenko jako osobowość, twórca oraz animator życia muzycznego może być postrzegany przez pryzmat tzw. pasjonatów, tj. artystów, literatów, działaczy społecznych, świadomie poświęcających się działaniu na rzecz oświecenia narodu, podporządkowujących się wyższemu celom aniżeli tylko realizacji swoich indywidualnych pomysłów twórczych. Kategorię „osobowości pasjonarnych” wprowadza do filozofii współczesnej humanista rosyjski drugiej połowy XX wieku Lew Gumilow (Лев Гумилёв). Jego teoria miała swoich poprzedników, przede wszystkim w badaniach antropologicznych oraz kulturologicznych Oswalda Spenglera, francuskiej szkoły Annales, Arnolda Toynbeeego, Jeana Bau-drillarda i innych czołowych filozofów zachodnich XX wieku, związanych głównie z problemami mentalności narodowej i jej roli w procesach ewolucji.

Według koncepcji Gumilowa, po raz pierwszy sformułowanej w 1978 roku i ostatecznie sprecyzowanej w monografii *Etnosfera. Historia ludzi a historia przyrody*<sup>10</sup>, rozwój każdej wspólnoty etnicznej odbywa się najbardziej intensywnie dzięki tzw. pasjonarnym przedstawicielom etnogenezy, którzy koncentrują

<sup>10</sup> Л.Н. Гумилёв, *Этносфера. История людей и история природы*, Наука, Москва 1993, s. 164–192. [L.N. Gumilov, *Etnosfera. Istoriya lyudey i istoriya prirody*, Nauka, Moskva 1993, s. 164–192] (transliteracja aut.).

w swej działalności najważniejsze osiągnięcia, poświęcając się dla dobra narodu i przyczyniając się do jego szybszego i bardziej owocnego rozwoju w porównaniu z innymi. Głównym bodźcem „pasjonatów” jest silne wewnętrzne dążenie do pewnego rodzaju działalności, jak najbardziej owocnej dla dobra społeczeństwa, *alias* swego etnosu<sup>11</sup>.

Pod tym względem omawiany okres stawia określone wymagania wobec tematów, gatunków, wykorzystania źródeł folklorystycznych i innych środków wyrazowości muzycznej. I tak wśród muzyków wyniesiony zostaje na szczyt kompozytor „opery narodowej” jako twórca głównego gatunku syntetycznego.

Twórcy XIX-wiecznej opery niemieckiej, francuskiej oraz włoskiej sięgali do źródeł historii i literatury narodowej w nawiązaniu do głównych zasad romantycznej estetyki teatru muzycznego. Natomiast w krajach słowiańskich opera otrzymała dodatkowe funkcje społeczno-narodowe, często związane z bardziej intensywnym kształtowaniem własnej specyfiki. Uwzględniając miejsce Mykoły Łysenki w gronie przedstawicieli opery słowiańskiej, skoncentruję się na symbolicznym wątku, jakim jest „duch narodowy” – urzeczywistniający się we wcieleniu tradycji, mitów historycznych, zwyczajów, obrządków ludowych. Jest to charakterystyczne nie tylko dla twórczości Łysenki, ale również jest obecne w spuściźnie kompozytorów opery narodowej w Polsce (Stanisław Moniuszko), Czechach (Bedřich Smetana, Antonín Dvořák) oraz w Rosji (przedstawiciele „Potężnej Gromadki”, głównie Modest Musorgski, Aleksandr Borodin oraz Mikołaj Rimski-Korsakow).

Warto również zwrócić uwagę na szereg cech wspólnych, łączących większość słowiańskich szkół operowych. Najważniejszą wśród nich jest dążenie, prawie wszystkich wymienionych twórców opery narodowej, do pobierania studiów profesjonalnych, najczęściej w Niemczech, gdzie konserwatoria słynęły z wysokiego poziomu nauczania i gdzie działali sławni pedagodzy, do których zjeżdżali uczniowie ze wszystkich krajów europejskich. Nie bez znaczenia dla owego „germanocentryzmu” okazała się filozofia doby oświecenia, przede wszystkim koncepcja poznania dziejów i kultury słowiańskiej sformułowana przez słynnego filozofa niemieckiego Johanna Gottfrieda Herdera. Był on gorącym zwolennikiem oryginalności i wartości tradycji duchowej krajów słowiańskich, o czym świadczą następujące słowa:

[...] piękne i pożyteczne przyczynki do dziejów tego ludu, byłoby rzeczą pożądaną, by luki w tych dziejach uzupełnić wiadomościami z innych stron i zebrać zanikające coraz bardziej ślady jego zwyczajów, pieśni i podań, i stworzyć wreszcie, tak jak tego wymaga pełny obraz dziejów ludzkości, pełną „historię tego szczepu”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Л.Н. Гумилёв, *Этногенез и биосфера Земли*, Издательство Ленинградского университета, Ленинград 1989. [L.N. Gumilov, *Etnogenez i biosfera Zemli*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad 1989, s. 252] (transliteracja aut.).

<sup>12</sup> Cyt. wg: J.G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 1–2, tłum. J. Gałęcki, wstęp i komentarz E. Adler, PWN, Warszawa 1962, t. 1, s. 328.

Jednym z najbardziej przekonujących i istotnych elementów owego „pełnego obrazu” jest poezja i pieśń ludowa, która według J.G. Herdera „[...] jest mową ojczystą rodzaju ludzkiego, a mową ojczystą poetów jest pieśń”<sup>13</sup>.

Natomiast jeżeli założyciele słowiańskich szkół kompozytorskich – czołowe postaci epoki romantyzmu – nie wyjeżdżali do Niemiec, bezpośrednio na naukę do tego lub innego profesora, to i tak odczuwali istotny wpływ szkoły niemieckiej. Moniuszko studiował, jak wiadomo, w Berlinie u Karola Fryderyka Rungenhagena, ówczesnego dyrektora berlińskiej Singakademii. Chociaż ani Smetana, ani Dvořák nie studiowali bezpośrednio w Niemczech, to wiadomo, jaki wpływ miał Ferenc Liszt na studia B. Smetany, a także czym był dla A. Dvořáka – i w ogóle dla kultury czeskiej – kontakt z J. Brahmem.

Mykoła Łysenko w latach 1867–1869 studiował w Konserwatorium Lipskim, ukończył studia z wyróżnieniem<sup>14</sup> jako pianista – u Teodora Wenzla, przyjaciela Roberta Schumanna, oraz Ignaza Moschelesa, przedmioty teoretyczne studiował zaś u Karla Reineckiego, autora licznych podręczników z dziedziny teorii muzyki.

Nieco odmienna sytuacja uformowała się w Rosji, gdzie ideolog „Potężnej Gromadki”, krytyk muzyczny Włodzimierz Stasow, wypowiadał się bardzo nieprzychylnie o konserwatoriach niemieckich, jak i w ogóle o jakichkolwiek uczelniach tego typu w Europie, zarzucając im konserwatywność, rygorystyczność i, co gorsza – całkowite nierozumienie „duszy iście artystycznej”:

[...] akademie i konserwatoria służą tylko jako ośrodki krzewienia niedołętności, sprzyjają rozpowszechnieniu szkodliwych przekonań i niewyrobionego smaku artystycznego<sup>15</sup>.

Stasow obstawał generalnie przy konieczności prywatnego kształtowania muzyków, z uwzględnieniem indywidualności każdego przyszłego kompozytora lub wykonawcy. Jednakże – zaczynając od Michała Glinki, założyciela rosyjskiej szkoły narodowej, studiującego u Zygfryda Dehna w Berlinie – większość kompozytorów rosyjskich, w tym też należących do „Potężnej Gromadki”, nie ominięła wpływu niemieckiego, zwracając się do czołowych przedstawicieli szkoły niemieckiej bezpośrednio lub przejmując zasady ich estetyki. Aleksandr Borodin konsultował się z Ferencem Lisztem w Weimarze, Mikołaj Rimski-Korsakow przejął zasady instrumentacji, po części też harmoniki oraz szeroko rozbudowany system leitmotywistyczny od Richarda Wagnera. W sumie zauważona tendencja – studiowania kompozycji w Niemczech – doprowadziła wszystkich autorów słowiańskich do przejścia systemu romantycznego w jego najbardziej kon-

<sup>13</sup> J.G. Herder, *O początkach pieśni w ogóle*, tłum. B. Płaczkowska, [w:] idem, *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, tłum. E. Namowicz, Wrocław 1987, s. 59.

<sup>14</sup> Imię M. Łysenki zostało umieszczone na tablicy marmurowej Konserwatorium Lipskiego obok imienia Edwarda Griega.

<sup>15</sup> B.B. Стасов, *Статьи о музыке. В пяти выпусках*, t. 2 (1861–1879), Музыка, Москва 1976, s. 9; [V.V. Stasov, *Stat'i o muzyke. V pyati vypuskakh*, t. 2: 1861–1879, Музыка, Moskva 1976, s. 9] (transliteracja aut.).

struktywnej postaci oraz kompozytorskiego warsztatu „ogólnoeuropejskiego” stosowanego w syntezie i w oparciu o tradycję narodową. Miała owa tendencja jeszcze jedną konsekwencję – postrzeganie twórcy narodowego jako pasjonata, czyli jako osobę obdarzoną nadludzką mocą oddziaływania na społeczeństwo narodowe.

Kluczowe dla europejskiego romantyzmu i wchłonięte do dziewiętnastowiecznej refleksji o Moniuszce propozycje Johanna Gottfrieda Herdera – gloryfikujące artystę jako wybitną jednostkę, której twórczość i życiorys wzajemnie siebie tłumaczą, a jej geniusz rozumiany jest jako duchowe wniknięcie w naturę zbiorowości – pozwoliły na stworzenie przestrzeni dla rozumienia wolnej wypowiedzi artystycznej jako realizacji postawy rzecznika narodu. Indywidualny artysta stał się wieszczem obdarzonym zdolnością tworzenia wizji dziejów na mocy „wtajemniczenia w ducha wiary i mądrości”<sup>16</sup>.

Drugą cechą, łączącą wszystkich słowiańskich autorów oper narodowych, stała się wyjątkowa różnorodność tematów i gatunków, związanych najczęściej z tematami narodowymi, często też o charakterystycznym zabarwieniu ludowym, lecz ujmującym owe tematy różnorodnie, z zastosowaniem najszerszego spektrum odmian i modeli gatunku operowego. Ale i w nielicznych operach kompozytorów słowiańskich, związanych z kulturą innego narodu, cechy muzyki narodowej są wyraźnie rozpoznawalne – jak w *Parii* S. Moniuszki, *Mozarcie i Salierim* M. Rimskiego-Korsakowa lub w operach na tematy antyczne – *Safona* i *Eneida* M. Łysenki. „Obce” wątki i ich interpretacje przez Moniuszkę dowcipnie skomentował Zygmunt Noskowski:

[...] twórczość Moniuszki [...] u źródła poezji gminnej nauczyła się obcować z duchem pieśni ludowej, z tem, co Niemcy *Quellengeist* nazywają; jakimi drogami ducha tej pieśni wcieliła we wszystkie śpiewniki i tak się z nim zbratała, że genialnemu pieśniarzowi w Paryżu dyktuje *Flisa*, a później kochance *Parii*, Neali każe śpiewać nad brzegami Gangesu, jak Zosia nad brzegiem Wilii śpiewała<sup>17</sup>.

Podobnie oceniają „antyczne” opery Łysenki *Eneidę* i *Safonę* współcześni badacze:

*Safona* [...] wpisuje się we współczesne europejskie poszukiwania unowocześnienia gatunku operowego, pod względem języka muzycznego jest doskonałym przykładem ukraińskiego romantyzmu Łysenki<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> A. Topolska, *Stanisław Moniuszko jako wieszcz narodowy*, „Res Facta Nova” 2012, nr 22 (13), s. 209.

<sup>17</sup> Cyt. wg.: B. Tumiłowicz, *Śpiewajmy Moniuszkę*, „Argumenty” 1983, nr 28, s. 14.

<sup>18</sup> У. Граб. *Опера Сапфо М. Лисенка – Л. Старицької-Черняхівської в контексті інтермедіальної взаємозалежності*, рукопис доповіді, виголошеної на конференції до 180-річчя М. Лисенка у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка 7 травня 2022 року; [U. Hrab. *Opera Sapfo M. Lysenka – L. Staryts'koyi-Chernyakhivs'koyi v konteksti intermedial'noyi vzayemozalezhnosti*], rękopis referatu wygłoszonego na konferencji z okazji 180-lecia urodzin M. Łysenki w Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki, Lwów 7 maja 2022 r.].

Jeżeli sięgnąć do najlepiej znanego Polakom przykładu – spuścizny Stanisława Moniuszki, to nie budzi wątpliwości, że obyczaje, tradycje, polska historia odzwierciedlają się w jego dorobku muzyczno-dramatycznym – i w postaci dramatu lirycznego o ludowym kolorycie (*Halka*) lub w legendarno-fantastycznym ujęciu (nieukończona drama liryczna *Rokiczana*), i w komedii patriotyczno-obyczajowej (*Straszny dwór*, częściowo również *Verbum nobile*) lub opartej na współczesnych intrygach miłosnych (*Hrabina*, *Flis*). Jeżeli dodać do tego balety i operetki, jak np. *Nocleg w Appeninach*, chociaż często oparte są one na treści rozgrywającej się w obcych krajach, poza Polską, lecz i tak zawsze polskie pod względem muzycznym, to otrzymujemy pełną wizję artystyczną świata z centrum w rodzimym kraju. Podobnie z operami Bedřicha Smetany i Antonína Dvořáka, w których przedstawione zostały wszystkie wątki mitologii, obyczajowości i historii czeskiej: dramat historyczny (*Brandenburczycy w Czechach* i *Dalibor* Smetany, *Dimitrij Dvořáka*), komedia obyczajowa (*Sprzedana narzeczoną* Smetany, *Diabeł i Kasia* Dvořáka), legenda epicka (*Libusza* Smetany), opera liryczno-fantastyczna (*Rusałka* Dvořáka).

### 3. Opery Mykoły Łysenki jako kod mentalny Ukrainy

W twórczości M. Łysenki obserwujemy analogiczne do innych szkół słowiańskich rozmaite modele gatunku operowego, w których syntetyzują się tradycje szkół europejskich z ludowymi pierwiastkami. Podaję pełny spis dzieł muzyczno-teatralnych, z zaznaczeniem roku powstania i modelu gatunku operowego:

- *Андрашиада* 1866–1877 (*Andrasziada* – skecz satyryczny, tytuł pochodzi od nazwiska dyrektora pierwszego gimnazjum kijowskiego Andriaszewa, który został wyśmiany z powodu swego analfabetyzmu);
- *Чорноморці* 1872 (*Czarnomorcy* – operetka liryczno-komiczna o charakterze obyczajowym);
- *Різдвяна ніч* 1874 (*Noc Bożego Narodzenia* – opera fantastyczno-komiczna według powieści Mikołaja Gogola, oparta na charakterystycznych intonacjach i gatunkach (kołędach, szczerdówkach) tzw. cyklu zimowego – ukraińskiego folkloru ludowego);
- *Утоплена* 1883 (*Utopiona* – dramat liryczno-fantastyczny według powieści Mikołaja Gogola, źródła folklorystyczne – pieśni liryczne oraz „kupalskie”, letnie, kalendarne, ściśle związane z mitologią ludową);
- *Наталка Полтавка* 1889 (*Natałka Połtawka* – śpiewogra, według Iwana Kotlarewskiego, pieśni ludowe, aranżowane przez Łysenkę);
- *Тарас Бульба* 1890 (*Taras Bulba* – wielki dramat historyczny według powieści Mikołaja Gogola, wzorujący się na włoskiej wielkiej operze historycznej, główne źródło folklorystyczne – ukraińskie dумы oraz śpiewy historyczne);

- *Відьма* 1901 (*Wiedźma*, nieukończona);
  - *Сапфо* 1896–1904 (*Safona* – opera kameralna, monolog liryczny z elementami melodeklamacji);
  - *Енеїда* 1910 (*Eneida* – wielka opera heroiczna według Iwana Kotłarewskiego);
  - *Ноктюрн* 1912 (*Nokturn* – opera kameralna, jednoaktówka, „opera-chwilka”).
- Opery dziecięce (na podstawie ukraińskich bajek ludowych):
- *Коза-Дере́за* 1888 (*Koza-Dereza*);
  - *Пан Коцький* 1891 (*Pan Kocki*);
  - *Зима і Весна, або Снігова краля* 1892 (*Zima i wiosna lub piękność śnieżna*).

Oprócz 13 oper stworzył Łysenko muzykę do wielu sztuk teatralnych, w tym do dramatu szekspirowskiego *Hamlet*. Warto podkreślić, że w dwóch rodzajach gatunku operowego Łysenko okazał się pionierem w kulturze europejskiej. Jako autor pierwszych oper dziecięcych<sup>19</sup> oraz jako autor pierwszej „oper-chwilki” *Nokturn* (1912), wyprzedzając analogiczną odmianę gatunku operowego u francuskiego kompozytora Dariusza Milhauda o 15 lat, jego trzy opery-minutki na tematy antyczne powstały bowiem w 1927 roku.

Zestawiając wątki tematyczne słowiańskich oper narodowych, otrzymujemy swoisty muzyczno-artystyczny przegląd kodu mentalnego każdego narodu; jeśli ujmemy w szereg pozornie odrębne jednostki, spuścizna operowa każdego z wymienionych autorów utworzy w istocie zwarty system. W nim wartości etyczne, historyczno-społeczne, duchowe i estetyczne, ukształtowane z uwzględnieniem pierwiastka muzyki ludowej, zostały przemyślane, odniesione i transformowane odpowiednio do poziomu rozwoju opery współczesnej, osiągnąć artystycznych innych krajów, wpisując się tym samym w uniwersalny krąg *Weltliteratur* według J.W. Goethego. Jeżeli uwzględnić, że wartości mentalne dotyczą nie tylko głównych poziomów myślenia i odczuć człowieka – *ratio*, *emotio*, *intuitio*, lecz skierowane są również na *existentio*, przy czym *existentio* kolektywne<sup>20</sup>, to znaczenie całokształtu oper narodowych doby romantyzmu, zwłaszcza u narodów pozbawionych własnego państwa, wzrasta niezmiernie, albowiem re-kompensowały one w bardzo krótkim czasie wszystko, co inne szkoły narodowe, posiadające trwałą tradycję rozwoju sceny muzycznej, nabywały w ciągu stuleci.

<sup>19</sup> W większości źródeł muzykologicznych twórcą opery dziecięcej podawany niemiecki kompozytor Engelbert Humperdinck jako autor opery dziecięcej *Hänsel und Gretel* (1893), lecz opery Łysenki powstały wcześniej – pierwsza *Koza Dereza* w 1889 r., ostatnia z trzech *Zima i Wiosna* w 1892 r.

<sup>20</sup> Termin „mentalność” wprowadził Lucien Levy-Bruhl. Według jego koncepcji zasady mentalności są pozaindywidualne, kolektywne, skoncentrowane w pamięci genetycznej pewnego etnosu, wobec tego niepoddające się analizie racjonalistycznej. Patrz: L. Levy-Bruhl, *La mentalité Primitive*, Wentworth Press, London 2018.

Przeprowadzając porównanie do oper włoskich, niemieckich oraz francuskich drugiej połowy XIX wieku, warto zwrócić uwagę na to, że raczej unikali ich twórcy owej różnorodności gatunkowej, głosząc na większej przestrzeni czasowej główną ideę i wiernie trzymając się linii przewodniej. Richard Wagner koncentruje się generalnie na dawnej germańskiej mitologii, Giuseppe Verdi – na dramacie psychologicznym, francuska „opera liryczna” już samym określeniem oznacza swój główny kierunek. Nieliczne wyjątki tylko potwierdzają regułę.

Trzecia zasada, która wyróżnia operę narodową XIX wieku na obszarze słowiańskim, to synteza wątków ludowych z ogólnie przyjętymi formami i środkami wyrazu ówczesnej muzyki profesjonalnej, uprawianymi w ramach stylu romantycznego i postromantycznego. Właśnie owa „ludowość”, „swojskość”, przybrana w szatę profesjonalną, uniwersalną, najbardziej trafiała do serc słuchaczy i stanowiła główną zaletę słowiańskich oper narodowych.

Oceniając *Halkę* Moniuszki, już pierwsi krytycy – Józef Kenig oraz Józef Sikorski – zastanawiali się nad tym problemem., przy czym ten ostatni w poszukiwaniu trafnego określenia „sedna narodowości” zaproponował własny system, wyróżniając trzy stopnie narodowości opery *Halka*:

- pierwszy stopień to „rytm wydatny od dawna za narodowy, który w *Halce* realizuje się przez tańce góralskie, mazura i poloneza”;
- drugi stopień to „wszystkie ustępy do rodzaju pieśni należące”;
- trzeci stopień to pozostałe pomysły „gorąco poczute”<sup>21</sup>.

Jeżeli z tymiż kryteriami spojrzymy na opery Łysenki, to widzimy analogiczną ich realizację. Co więcej – bardzo podobną, tyle że później sformułowaną ocenę ich „narodowości” i „ludowości”. Jej autorem jest absolwent Uniwersytetu Wiedeńskiego, kompozytor, etnolog i czołowy krytyk ukraiński Stanisław Ludkiewicz. W artykule *Mikołaj Łysenko jako twórca muzyki narodowej* Ludkiewicz podsumowuje przegląd spuścizny operowej Łysenki w szerszym kontekście tradycji europejskiej:

Styl muzyczny (Łysenki – przyp. autorki) interesujący i charakterystyczny – swobodny od wszelkich szablonów, żywy i zmienny [...]. Potrafi zręcznie przelewać się w nieograniczonej skali uczuć, przechodząc niespodziewanie od miłości serdecznej do gniewnej pasji, od cichej radości do palącego bólu i ciężkiego smutku. Muzyczno-techniczne środki tego stylu również proste, ale zawsze swobodne, nieszablonowe. Niekiedy nabiera on cech spokojnie rozważającej recytacji, innym razem zaś przechodzi na dramatyczne [...] prawie „wagnerowskie” akcenty, to znów rozlewa się w szerokiej „stepowej” melodyce<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> J. Sikorski, *Halka, opera w 4-ech aktach, Słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr. 1, s. 3–4. Cyt. wg.: A. Topolska. *Mit Stanisława Moniuszki...*, s. 210.

<sup>22</sup> С. Людкевич Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики, [w:] idem, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упор., ред., переклади, вступ. стаття і прим. З Штундер, т. 1. Дивосвіт, Львів 1999, s. 292; [S. Lyudkevych, *Mykola Vitaliyovych Lysenko yak tvorets' ukrayins'koyi natsional'noyi muzyky*, [w:] idem, *Doslidzhennya, statti, retsenziyi, vystupy*. Упор., ред., переклади, вступ. стаття і прим. З Штундер, т. 1. Дивосвіт, Львів 1999, s. 292].

Józef Sikorski wyodrębnia jako przymiot główny polskiej muzyki ludowej rytm. Jest to słuszne spostrzeżenie, ponieważ folklor polski preferuje gatunki taneczne i generalnie przez nie jest identyfikowany w świecie. Natomiast w folklorze ukraińskim za główną cechę uważać by należało ekspresywną, szeroko zbudowaną melodykę, zwłaszcza jej epicką odmianę, wzbogaconą swobodną improwizacyjną deklamacją. Ten typ narracji muzycznej właściwy był dla manieri śpiewu kobzarzy – niewidomych ukraińskich rapsodów, i dla głównego gatunku przez nich wykonywanego – dumy. Łysenko w różnorodny sposób wykorzystywał cechy charakterystyczne dum ukraińskich w swoich utworach: swobodną melodykę łączącą kantylenę i recytację, zmienność rytmiczną, brak stałego metrum, ostre, czasem nawet gwałtowne kontrasty dynamiczne i agogiczne, nadające ogólnemu wyrazowi szczególnego dramatyzmu i ekspresji wypowiedzi. Zauważalne są elementy folkloru epickiego przede wszystkim w operach *Taras Bulba* i *Eneida*, lecz także w utworach chóralnych i pieśniach solowych. Na uwagę zasługuje fakt, że kompozytor jako pierwszy podjął się badań teoretycznych nad dumami i opisał je w pracy pt. *Charakterystyka środków muzycznych ukraińskich dum i pieśni, wykonywanych przez kobzarza Weresaja*<sup>23</sup>. W dziele tym pisze między innymi, że: „śpiew ten nie był nawet oprawiony w powłokę muzyczną, z niego bił dziki i palący ból”<sup>24</sup>.

Innym często spotykanym gatunkiem, transformowanym w operach M. Łysenki, są śpiewy historyczne. Bliskie dumom w głównych zasadach wyrazu, posiadają rozpiętą linię melodyczną, lecz odznaczają się prężnym rytmem i regularną pulsacją metryczną. M. Łysenko często łączy przymioty jednego i drugiego epickiego gatunku folkloru ukraińskiego, zarówno w partiach solowych, jak i – częściej – w chórach. Właśnie takie środki tworzą charakter czołowej arii Tarasa z opery *Taras Bulba – Hej, lata orzeł* (*Гей, літа орел*). Sięgnę tu do świadectwa czeskiego muzykologa Zdenka Nejedlégo, który badając podejście Łysenki do pieśni ludowych, stwierdza:

[...] są one opracowane we właściwym stylu, uwalniającego i pogłębiającego znaczenie każdego głosu, w ten sposób podnosząc kompozycję chóralną do najwyższego poziomu prawdziwej polifonii wokalne, zatrzymując równocześnie istotę charakteru narodowego. Stał się Łysenko pierwszym kompozytorem ukraińskim, który zwrócił się do tej oryginalnej muzyki i osiągnął w tym bardzo celne wyniki<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> М. Лисенко, *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*, Музична Україна, Київ 1978, s. 12; [M. Lysenko, *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostey ukrayins'kykh dum i pisen', vykonuvanykh kobzarem Veresayem*, Muzychna Ukrayina, Kyiv 1978, s. 12].

<sup>24</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>25</sup> Сут. wg. Р. Савицький, *Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу*, [w]: *Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка*, т. 226, Видавництво наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка, Львів 1993, s. 324; [R. Savyts'kyi, *Mykola Lysenko v naukovykh i naukovo-doslidnykh publikatsiyakh Zakhodu*, [w]: *Zapysky naukovoho tovarystva im. T.H. Szewczenka*, т. 226, Vydavnytvo naukovoho tovarystva im. T.H. Szewczenka, L'viv 1993, s. 324].

O wykorzystaniu „wszystkich ustępów, do rodzaju pieśni należących” świadczy bogata i różnorodna panorama gatunków muzyki ludowej reprezentowana w operach Łysenki. Oprócz wyżej wspomnianych modeli folkloru epickiego zwraca się kompozytor do kalendarzowo-obrzędowych gatunków, dawnych, archaicznych obyczajów, bardzo bogatej w ukraińskiej twórczości ludowej pieśni lirycznej, spokrewnionej z ukraińskim mentalnym kordocentryzmem (tj. filozofią serca). Ale interpretując źródła ludowe, nigdy nie zniżał się do powierzchownego etnografizmu, wplatał je w dzieje muzyczno-sceniczne nie jako element dekoracyjny, lecz poddając indywidualnym przemianom i ukazując w nowym wzbogaconym obliczu. Przez korelację „ludowego/kolektywnego” i „profesjonalnego/indywidualnego” osiągał pożądany cel – narodowy charakter w uniwersalnym europejskim systemie wyrazu. Jako przykład do powyższej tezy służyć może chór z opery *Utopiona – Mgła chwilami się rozlewa* (Туман хвилями лягає). Tekst, utrzymany w stylu ludowym, napisał Michał Starycki, kuzyn Łysenki, poeta, dramatopisarz i powieściopisarz, autor większości librett oper kompozytora. Łysenko nie cytuje tutaj żadnej pieśni ludowej, tym niemniej, chór wyraźnie nawiązuje do pieśni „kupalskich” lub „rusalnych”, odpowiednich do treści opery i jej pierwowzoru – powieści Gogola. Równocześnie całość odznacza się wszystkimi przymiotami europejskiej stylistyki romantycznej, zwłaszcza w harmonice i fakturze.

Wreszcie najbardziej skomplikowany, a zarazem wyprzedzający teorię pasjonatów XX wieku L.N. Gumilowa, jest trzeci, sformułowany przez Sikorskiego, stopień narodowości opery na podstawie „pozostałych pomysłów «gorąco pocutych»”. On przewiduje wcielenie owego „ducha narodowego”, „kodu mentalnego” wszystkimi dostępnymi środkami wyrazu muzyczno-teatralnego.

Lecz właśnie ten trzeci poziom nie poddaje się logicznym wynikom analizy ściśle teoretycznej, nie potrafi jednoznacznie wytłumaczyć, w jaki sposób osiąga kompozytor tak głęboki kontakt z *genius ethnie* i w jaki sposób potrafi przekazać go społeczeństwu, czyniąc symbolem identyfikacji narodowej. Jest to zadanie dla fenomenologii i antropologii muzyki. W muzyce Łysenki za przekonującą ilustrację powyższej tezy służyć może uwertura do *Tarasa Bulby*. Autor wykorzystuje tutaj charakterystyczne intonacje pieśni kozackich, cytat z popularnej pieśni „ukraińskiej Safony”, śpiewaczki i poetki ludowej XVII wieku Marusi Czura (Маруся Чупай) – *Przed świtem wstali kozacy* (Засвіт встали козаченьки), przejawia zarazem, jak i w każdym swoim utworze, dobrą znajomość ogólnoeuropejskiego warsztatu kompozytorskiego, lecz – tak naprawdę – uderzająca siła wpływu tej muzyki znajduje się poza obrębem racjonalnego tłumaczenia.

## Podsumowanie

Artykuł zawiera dwa przesłania. Pierwsze ma na celu wyjaśnienie dominacji stylistycznej dorobku Mykoły Łysenki – założyciela ukraińskiej profesjonalnej szkoły kompozytorskiej jako przedstawiciela estetycznego światopoglądu i zasad stylistycznych paneuropejskiego romantyzmu, a nie tylko jako artysty czysto narodowego. Drugie określa sprzężenie zwrotne: pielęgnowanie uniwersalnych i narodowych ideałów duchowych, które wyznawał Łysenko. Wielowymiarowość jego artystycznego myślenia przejawia się także w bardzo szerokim spektrum emocjonalnym, a przede wszystkim w równowadze i syntezie trzech głównych form wypowiedzi poetyckiej: epickiej, dramatycznej i lirycznej. Łysenko jest ceniony zarówno jako autor monumentalnych historycznych oper, ale w tej samej mierze – jako twórca kameralnych lirycznych dzieł scenicznych, również obyczajowych, komicznych i kompozycji chóralnych, jak i dydaktycznych oper dziecięcych.

W większości dzieł operowych Łysenki zauważamy pomysłowe łączenie elementów stylistycznych i gatunkowych pochodzących z różnych stylów i epok z ukraińskimi ludowymi źródłami muzycznymi. Łysenko porównuje i syntetyzuje:

- specyficzną tradycję folklorystyczną z wzorami zachodnioeuropejskiego romantyzmu;
- zakorzeniony w mentalności narodowej ukraiński kordocentryzm z niemiecką racjonalnością konstrukcji form;
- pogańskie archetypy rytualne z chrześcijańskim wzniosłym oświeceniem.

Bardzo trafnie określił rolę idiomu narodowego w twórczości M. Łysenki muzykolog austriacki Otto Biba:

Idiom narodowy jest znakiem rozpoznawczym muzyki narodowej: idiomy to coś więcej niż wymyślone tematy w określonym stylu, co najwyżej poparte pewnymi harmoniami charakterystycznymi dla tego stylu. Łysenko studiował w Lipsku i uczył się rzemiosła kompozytorskiego. Musiał przywieźć ze sobą idiom swojej muzyki ukraińskiej, aby wyrazić ją zgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami sztuki kompozytorskiej. Opanowanie tego jest najważniejszym warunkiem tworzenia i kształtowania narodowych stylów muzycznych<sup>26</sup>.

Tak więc rozmaite procesy muzyczne i artystyczne „długiego dziewiętnastego wieku” inspirują do pogłębionej naukowej rekonstrukcji kultury muzycznej romantyzmu, która obejmuje kategorie pamięci historycznej i identyfikacji narodowej. Taka perspektywa pozwala nie tylko na wszechstronne zbadanie indywidualnego stylu twórczego Mykoły Łysenki, ale także porównanie go ze stylami innych przedstawicieli romantycznych szkół narodowych i ugruntowanie wnio-

<sup>26</sup> O. Biba. *Die Probleme und künftige Aufgaben musik-historischer Forschungen: musikalische Beziehungen in der topographischen Sicht*, rękopis referatu wygłoszonego na konferencji z okazji 180 rocznicy urodzin M. Łysenki, Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki, Lwów 7 maja 2022 r.

sku, na ile jego dziedzictwo, głównie w tak zaangażowanym społecznie gatunku jak opera, spełnia najwyższe kryteria estetyczne i etyczne doby europejskiego romantyzmu. Dlatego w kręgu poruszanych problemów znalazły się wątki bezpośrednio związane z pogłębieniem zrozumienia jego znaczenia jako narodowego przedstawiciela potężnej kultury romantycznej, a także różne poglądy na podobne procesy w europejskiej przestrzeni duchowej.

## Bibliografia

### Źródła

- Шевченко Тарас, *Зібрання творів: у 6 томах*, t. 2, *Поезія 1847–1861*, Київ: 2003; [Szewczenko Taras, *Zibrannyya tvoriv: u 6 tomach*, t. 2, *Poeziya 1847–1861*, Kyiv, 2003].
- Sikorski Józef, *Halka, opera w 4-ech aktach. Słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, „Ruch Muzyczny” 1858, nr 1, s. 3–4.

### Opracowania

- Bittner Ireneusz, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.
- Гумилев Лев Николаевич, *Этносфера. История людей и история природы*, Наука, Москва 1993; [Gumilev Lev Nikolajevich, *Etnosfera. Istoriya lyudey i istoriya prirody*, Nauka, Moskva 1993].
- Гумилев Лев Николаевич, *Этногенез и биосфера Земли*, Издательство Ленинградского университета, Ленинград 1989; [Gumilev Lev Nikolajevich, *Etnogenez i biosfera Zemli*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad 1989].
- Herder Johann Gottfried, *Myśli o filozofii dziejów*, t. 1–2, tłum. J. Gałęcki, wstęp i komentarz E. Adler, PWN, Warszawa 1962.
- Herder Johann Gottfried, *O początkach pieśni w ogóle*, tłum. B. Płaczkowska, [w:] idem, *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, tłum. E. Namowicz, Wrocław 1987, s. 59–175.
- Levy-Bruhl Lucien, *La mentalité Primitive*, Wentworth Press, London, 2018.
- Лисенко Микола, *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*, Музична Україна, Київ 1978; [Lysenko Mykola, *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostey ukrayins'kykh dum i pisen', vykonuvanykh kobzarem Veresayem*, Muzychna Ukrayina, Kyiv 1978].
- Nowicka Elżbieta, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Poniatowska Irena, *Narodowość w muzyce polskiej przed Moniuszką*, [w:] *Muzyka: sztuką przewycięzania czasu: Witoldowi Rudzińskiemu w pięćdziesiąte urodziny*, red. M. Demska-Trębacz, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Warszawie, Warszawa 2003, s. 67–80.

Ruediger Ritter, *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2005.

Smith Antony D., *National identity*, University of Nevada Press, Reno 1991.

Стасов Владимир Васильевич, *Статьи о музыке*. В пяти выпусках. т. 2 (1861–1879), Музыка, Москва 1976; [Stasov Vladimir Vasiljevich, *Stat'i o muzyke. V pyati vypuskakh*, т. 2 (1861–1879) Музыка, Moskva, 1976].

### Artykuły naukowe

Людкевич Станіслав, *Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики*, [w:] idem, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упорядник, редактор, переклади, вступна стаття і примітки Зиновії Штундер, т. 1, Дивосвіт, Львів, 1999, s. 287–293; [Lyudkevych Stanislav, *Mykola Vitaliyovych Lysenko yak tvorets' ukrayins'koyi natsional'noyi muzyky*, [w:] idem, *Doslidzhennya, statti, retsenziyi, vystupy*. Uporiadnyk, redaktor, pereklady, vstupna stattya i prymitky Zynoviji Shtunder, т. 1. Dyvosvit, L'viv 1999, s. 287–293].

Савицький Роман, *Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу*, [w:] *Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка*, т. 226, Видавництво наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка, Львів 1993, s. 322–333; [Savyts'kyi Roman, *Mykola Lysenko v naukovykh i naukovodoslidnykh publikatsiyakh Zakhodu*, [w:] *Zapysky naukovohto tovarystva im. T.H. Shevchenka*, т. 226, Vydavnytvo naukovohto tovarystva im. T.H. Shevchenka, L'viv 1993, s. 322–333].

Topolska Agnieszka, *Stanisław Moniuszko jako wieszcz narodowy*, „Res Facta Nova” 2012, nr 13 (22), s. 205–217.

Tumiłowicz Bronisław, *Śpiewajmy Moniuszkę*, „Argumenty” 1983, nr 28, s. 14.

### Materiały niepublikowane

Biba Otto, *Die Probleme und künftige Aufgaben musik-historischer Forschungen: musikalische Beziehungen in der topographischen Sicht*, rękopis referatu wygłoszonego na konferencji w Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki z okazji 180 rocznicy urodzin M. Łysenki, Lwów 7 maja 2022 r.

Граб Уляна, *Опера Сапфо М. Лисенка – Л. Старицької-Черняхівської в контексті інтермедіальної взаємозалежності*, rękopis referatu wygłoszonego na konferencji w Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Ły-

senki z okazji 180 rocznicy urodzin M. Łysenki, Lwów 7 maja 2022 r.; [Hrab Uliana. *Opera Sapfo M. Lysenka – L. Staryts'koyi-Chernyakhivs'koyi v konteksti intermedial'noyi vzayemozalezhnosti*, rękopis referatu wygłoszonego na konferencji w Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki z okazji 180 rocznicy urodzin M. Łysenki, Lwów 7 maja 2022 r.].

### Strony internetowe

Topolska Agnieszka, *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszcz narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1858–1989*, praca doktorska, Uniwersytet Poznański, Poznań 2012, promotor prof. dr hab. S. Żerańska-Kominek, Źródło: [https://www.academia.edu/2487948/Mit\\_Stanis%C5%82awa\\_Moniuszki\\_jako\\_wieszcz\\_narodowego\\_Studium\\_na\\_podstawie\\_polskiego\\_pi%C5%9Bmiennictwa\\_w\\_latach\\_1858\\_1989](https://www.academia.edu/2487948/Mit_Stanis%C5%82awa_Moniuszki_jako_wieszcz_narodowego_Studium_na_podstawie_polskiego_pi%C5%9Bmiennictwa_w_latach_1858_1989) [stan z 29.03.2023].

## Operas by Mykola Lysenko in the Context of Romantic Slavic Schools of the 19th Century

### Abstract

For the dissemination of historical memory or the portrayal of national myth, opera was the most appropriate instrument. Romanticism was a period during which many of Europe's national identities were formed. The primary function of the opera at the time was to return to national mythology and history. The focus of this contribution are the operas by Mykola Lysenko (Микола Лисенко, 1842–1912), the founder of the Ukrainian school of composition. These works, which are largely unknown in Poland, represent an interesting interpretation of the principles of the genre of the Romantic opera. They are based on folk mythology and historical themes, typical of many Slavic schools of composition.

The article discusses Mykola Lysenko's role among the representatives of the Slavic opera. Emphasis is placed on the importance of his work seen as a symbol of the 'national spirit', reflected in the content of the opera through the incorporation of historic traditions and myths, customs, folk rituals, etc. The article also compares Lysenko's operatic oeuvre with the national opera genre in the legacy of artists belonging to other Slavic national schools: in Poland (Stanisław Moniuszko), the Czech Republic (Bedřich Smetana, Antonín Dvořák) and Russia (representatives of 'The Five', mainly Modest Mussorgsky, Alexander Borodin and Nikolai Rimsky-Korsakov). Attention is drawn to several common features common to most composers of the Slavic schools of opera, such as:

- synthesis of the 'general European technique' of composition with national tradition;
- remarkable range of themes and genres related to national themes (often with a folkloric flavour expressing these themes in a multitude of ways, using the widest range of varieties and genre models of the opera);
- fusion of folk themes with generally accepted forms and means of expression in professional music of the period, prevalent in the Romantic style and post-Romantic influences.

**Keywords:** national opera, Slavic culture, Romanticism, Mykola Lysenko, passionarian personality.