

MAGDALENA DZIADEK
UNIwersytet Jagielloński

MIT „MUZYKALNEGO WIEDNIA”
W TWÓRCZOŚCI KRYTYCZNOMUZYCZNEJ
STEFANII ŁOBACZEWSKIEJ

W czasach Stefanii Łobaczewskiej hasło „muzykalny Wiedeń” funkcjonowało jako coś oczywistego, posiadającego od dawna ustaloną wykładnię, na którą składały się rozpowszechnione już w XIX w. spostrzeżenia o stolicy Austrii jako bogatym ognisku życia muzycznego, słynącym z opery, bali operowych i oczywiście walca wiedeńskiego. Do tego dochodzi mit klasyków wiedeńskich, ufundowany na podłożu politycznym, spełniający rolę mitu założycielskiego dla Wiednia jako kulturalnego centrum Zachodu, a zarazem narzędzie kształtowania poczucia tożsamości mieszkańców habsburskiej stolicy¹. U schyłku XIX w. rolę Wiednia jako wielkiego centrum muzycznego przypieczętowało postawienie w centrum miasta imponujących budowli, stanowiących materialną manifestację jego muzycznego geniuszu: budynku Opery (1869), gmachów Musikverein (1870) i Konzerthausu (1913) oraz pomników Beethovena (1888), Mozarta (1896) i Johanna Straussa syna (1921)². Wybór osób, którym poświęcono pomniki, jest wręcz symboliczny: Beethoven reprezentuje przynależność Wiednia do sfery germańskiej, Mozart – rolę tego ośrodka jako centrum leżącego na skrzyżowaniu germańskiej Północy i włoskiego Południa, Johann Strauss – tak charakterystyczną dla Wiednia łączność między kulturą wysoką i sferą popularną. W wersji oficjalnej muzykalny Wiedeń to Wiedeń zachodni, austriacki. Jego druga rola: miejsca działalności artystów z podległych krajów monarchii, wypadała w oczach konserwatywnych niemieckojęzycznych mieszkańców jako rola

1 Zob.: Gernot Gruber, „Identität und Identitätspolitik”, w: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, red. Stefan Keym, Katrin Stöck, Leipzig 2011, s. 226–235; Elisabeth Fritz-Hilscher, „Die Stadt als Raum kollektiver Identitätsfindung. Der Wiener Kongress (1814/1815) und seine Bedeutung für den Topos von Wien als «Weltstadt der Musik»”, w: *Musik in Leipzig*, op. cit., s. 236–247.

2 Zob.: Stephan Diedrich, Corinna Müller-Goldkuhle, Bianca Nassauer, „«Musikstadt» Wien. Zum didaktischen Potential eines Zeitsprungs”, w: *Musik in Leipzig*, op. cit., s. 315–316.

niechciana³. Już na początku XX w. odczuwano tu przesyt ofertą koncertową proponowaną przez najeżdżających stolicę przybyszów ze Wschodu. Bezbłędnie wychwytał ten nastrój anonimowy autor satyrycznego wierszyka, opublikowanego w 1910 r. w piśmie *Wiener Caricaturen*:

[...] Symphonien und Etüden
So gespielt von Christen, Juden,
Auch Balladen ohne Zahl.
Ob Chopin, ob Mozart, Haydn,
Kann es nicht mehr unterscheiden
Ach, wenn geht zu end die Qual?
[...]
Polen gibt es, Russen, Schweden,
Selbst Zigeuner, Samojuden,
Alles, alles hat Talent.
Alle, alle schrecklich schwitzen,
Bitten Blätter um Notizen
Alles nach Reklamen rennt⁴.

Sytuacja zmieniła się w okresie I wojny światowej, gdy w ramach wojennej propagandy zaczęto doceniać kulturę ludności podległej, walczącej w armii austriackiej. Także bezpośrednio po wojnie, gdy byt Wiednia jako europejskiej stolicy muzyki został zagrożony, zaczęto deklarować gotowość do otwierania się na ofertę ościennych krajów. Walther Klein, krytyk *Musikblätter des Anbruch*, postawił na marginesie recenzji koncertu muzyki polskiej, jaki odbył się tu w 1921 r., retoryczne pytanie:

[...] dlaczego Wiedeń wiedział dotychczas tak mało na temat sprawców „burzy i naporu” z tamtej strony Karpat? Teraz dopiero, kiedy polityka i waluta zamknęły nasze granice, otwieramy swoje duchowe bramy, szukając dróg prowadzących do wolności⁵.

Stefania Łobaczewska spędziła w Wiedniu lata wojny (1914–18) i miała zapewne okazję zetknąć się z przejawami wymuszonej sympatii dla krajów dostarczających mięsa armatniego: aktami nagłego zainteresowania słowiańską operą, koncertami na rzecz rannych żołnierzy itp. Czy zrobiły na niej wrażenie – tego nie wiemy; nie po-

3 Więcej na ten temat zob.: Magdalena Dziadek, „(Nie)gościnnie Wiedeń”, *Opje* 23 (2015) nr 3.

4 „Symfonie i etiudy / grają chrześcijanie, Żydzi / ballad też jest bez liku. / Czy to Chopin, Mozart, Haydn / już nie sposób rozróżnić. / Ach, kiedyż skończy się ta męka? [...] Polacy, Rosjanie, Szwedzi, / też Cyganie, Samojudzi / Wszyscy, wszyscy mają talent. / Wszyscy się okropnie poca, / zabiegają o notatki w gazetach, / gonią za reklamą”, zob.: „Konzert”, *Wiener Caricaturen* 29 (1910) nr 12, s. 6.

5 „Vor allem eine Frage (und Anklage): warum wusste Wien bisher so wenig von den Stürmern und Drängern jenseits der Karpaten? Jetzt erst, da Politik und Valuta unsere Grenzen sperrt, öffnen wir unsere geistigen Pforten und beginnen, den Weg ins Freie zu suchen”, zob.: Walther Klein, „Polnisches Symphonie-Konzert”, *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921) nr 3, s. 121.

siadamy w ogóle żadnych źródeł dokumentujących jej pobyt w habsburskiej stolicy przed 1918 r.⁶ Mimo to możemy mieć pewność, że Wiedeń wojennej epoki, przechodzący troskliwie resztki dawnej chwały, zrobił na niej wrażenie, bowiem w napisanych przez nią powojennych tekstach motyw „muzykalnego Wiednia” zaistniał z całą mocą. Co interesujące, lecz całkowicie zgodne z realiami międzywojennego Lwowa, z którym była Łobaczewska związana, wizerunek Wiednia, jaki zaproponowała swoim czytelnikom, był zgodny z wersją oficjalną: był to Wiedeń czysto austriacki, reprezentacyjny, kojarzony z jego dawną rolą stolicy imponującej mieszkańcom prowincji i lubianej przez większość z nich⁷, a z drugiej strony – Wiedeń demokratyczny, na równi traktujący ofertę ekskluzywnych gmachów koncertowych i ulicy.

Łobaczewska napisała na temat muzycznego Wiednia dwa obszernie artykuły, których tematem był konkretnie mit miasta – stolicy muzyki. Ponadto kilkakrotnie omówiła wiedeński idiom muzyczny w codziennych recenzjach i tekstach ilościowościowych, których temat narzucał tego typu odniesienie, a więc w tekstach o muzykach i muzyce wiedeńskiej. Co ciekawe, ani razu nie zajęła się klasykami wiedeńskimi. Można to wytłumaczyć jej deklarowaną wielokrotnie chęcią skupienia się wyłącznie na muzyce współczesnej, albo też „zmęczeniem tematu”; nawet rocznicowy tekst o Haydnie (w związku z dwusetną rocznicą urodzin przypadającą w roku 1932) napisał dla *Gazety Lwowskiej*, z którą współpracowała stale Łobaczewska, przygodny autor. Notabene, polemizując z popularyzowanymi przez pisarzy chorwackich poglądami Franjo Kuhača (który usiłował przyswoić kompozytora kulturze chorwackiej⁸), zakończył on swój tekst mocną tezą, że „zarówno mową codzienną, jak i patriotyzmem był Haydn aż do śmierci Austriakiem, niechętnie mówiącym o swem słowiańskim pochodzeniu”⁹.

Dwa spośród tekstów Łobaczewskiej o muzycznym Wiedniu są owocem jej pobytów w naddunajskiej metropolii, pozostałe są inspirowane – jak się wydaje – lekturą austriackiej prasy, w której topos Wiednia – miasta muzyki omawiano nieustannie przy różnych okazjach (a już obowiązkowo w kontekście premier klasycznych wiedeńskich operetek). Po raz pierwszy od czasu zakończenia wojny młoda muzykolożka ponownie odwiedziła Wiedeń w roku 1924. Miasto było już wtedy mocno wyludnione (w latach dwudziestych znacznie zwiększyła się liczba żywych urodzeń: w stosunku do ostatnich lat powojennych o około 30 procent, a w stosunku do pierwszych lat

6 Być może motywem wyjazdu była, tak jak w przypadku licznej grupy lwowian, potrzeba ucieczki przed frontem; niewykluczone jednak, że Łobaczewska pojechała do Wiednia za mężem, który był pułkownikiem w armii austriackiej.

7 Z wyjątkiem zawodowych krytyków muzycznych, którzy ofiarowywali się bronić honoru rodzimych artystów, dyskredytując kulturę Wiednia, jak to pokazują reakcje na występy w Galicji słynnej wiedeńskiej gwiazdy operowej Selmy Kurz, por.: Magdalena Dziadek, „Selma Kurz, «muzykalny Wiedeń» i Polska”, w: *Krytyka muzyczna, krytyka operowa*, red. Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Zielona Góra 2016, s. 79–94.

8 Zob.: Franjo Kuhač, „Josip Haydn i hrvatske narodne popievke”, *Vienac* 12 (1880) nr 13–29.

9 J.K., „Franciszek Józef Haydn (w dwusetną rocznicę urodzin)”, *Gazeta Lwowska* 118 (1928) nr 68 z 24 III, s. 6.

XX w. niemal o połowę), a z powodu zaniechania zaplanowanych przez wojną inwestycji miejskich oraz wskutek ogólnego kryzysu gospodarczego znacząco wzrosło bezrobocie¹⁰. Również instytucje kulturalne stanęły w obliczu kryzysu i to właśnie kryzys stanowił podstawową perspektywę, z jakiej spoglądała na „muzykalny Wiedeń” powracająca tu po sześciolietniej przerwie pisarka. Na początku opublikowanego w *Gazecie Lwowskiej*¹¹ artykułu odnotowała, że mimo zdarzeń wojennych i powojennej mizerności związanej z utratą znaczenia stolicy monarchii, kultura wiedeńska żyje, choć troska mieszkańców o chleb powszedni nieco przytłumiła ich dawny szampański humor. Tropiąc ślady owego życia, sporządziła następującą listę podstawowych wiedeńskich dóbr kultury ukształtowanych przed wojną: wiedeński walc, jazz „rozbrzmiewający [...] z każdej najmniejszej uliczki” oraz „słynna piosenka wiedeńska, która cię witała od pierwszej chwili pojawienia się w murach miasta”. Sposób, w jaki przedstawiała Łobaczewska atmosferę powojennego Wiednia, jest niezmiernie charakterystyczny dla jej postawy promującej nowoczesność we wszelkich jej przejawach. Tak z entuzjazmem pisała o mieście jako nowoczesnej metropolii:

[...] myliłby się, kto by sądził, że miasto to uważa swą rolę w koncercie stolic za skończoną. Przeciwnie, w ogólnym dążeniu naprzód stara się im dotrzymać kroku za wszelką cenę. Buduje więc i on swoje drapacze chmur, swe koleje podziemne, zapala z wrodzonym sobie wdziękiem tysiączne światelka reklam na ulicach, zapełnia je tłumem dorożek automobilowych, których ruch reguluje z największą może w Europie zręcznością i zimną krwią i organizuje w swych kinach pierwsze spektakle filmów dźwiękowych, które są w ostatniej chwili największą sensacją stolicy naddunajskiej¹².

Większą część relacji na temat życia muzycznego Wiednia poświęciła pisarka nie oficjalnym instytucjom muzycznym, lecz plenerowej estradzie działającej w udostępnionym szerokiej publiczności byłym Ogrodzie Dworskim (Burggarten), „gdzie można jeszcze odnaleźć dawne wiedeńskie nastroje i sentyment dawnej wiedeńskiej piosenki” i gdzie była świadkiem występów damskiej kapeli jazzowej oraz Deli Lipińskiej – mieszkającej w Berlinie śpiewaczki żydowskiej, która jako jedna z pierwszych popularyzowała w Europie tradycyjne pieśni w języku jidysz. Łobaczewska była zachwycona Lipińską i okrzyknęła ją godną następczynią legendarnej paryskiej piosenkarki kabaretowej, Yvetty Guilbert. Przy okazji zdradziła z temperamentem przekonanej demokratki i feministki początki jej kariery: „pochodzi podobno z Lublina, z najbiedniejszych sfer żydowskich i długo walczyła, zanim zdołała wybić się na stanowisko”.

Dopiero po omówieniu wydarzeń w Burggarten przeszła Łobaczewska do dość powściągliwej relacji na temat aktualnej działalności opery wiedeńskiej. W jej ramach wyróżniła m.in. spektakl Mozartowski, jako dający odczuć, „czem była wielka

10 Zob.: „Wiedeń ongiś a dziś”, *Gazeta Lwowska* 121 (1931) nr 211 z 13 IX, s. 7.

11 Stefania Łobaczewska, „List z Wiednia”, *Gazeta Lwowska* 114 (1924) nr 219 z 24 IX, s. 3.

12 Ibid.

przeszość kulturalna Wiednia”. Zwróciła przy tym uwagę na konserwatywny rys kultury muzycznej miasta, ukształtowanej przez „Haydnów, Mozartów i Beethovenów”. Przywiązanie do muzyki klasycznej jako miejscowej specjalności miało, jej zdaniem, zamknąć Wiedeńczyków na muzykę współczesną (w omawianym tekście reprezentowaną przez operę Křeneka *Jonny spielt auf*).

Druga powojenna wyprawa Stefanii Łobaczewskiej do Wiednia miała miejsce w marcu 1927 r., kiedy badaczka pojawiła się na kongresie muzykologicznym towarzyszącym jubileuszowym uroczystościom Beethovenowskim. Jak się wydaje, pojechała tam prywatnie – jej nazwisko nie zostało wymienione ani w źródłach polskich, ani austriackich podających listy uczestników kongresu i poprzedzającego go festiwalu¹³. Jak wiadomo, owo pierwsze powojenne spotkanie międzynarodowego grona muzykologów posłużyło jako okazja do reaktywowania bądź założenia nowych stowarzyszeń badaczy. Podczas kongresu padła ze strony czeskiego muzykologa Zdeńka Nejedlego propozycja utworzenia przy Międzynarodowym Towarzystwie Muzykologicznym Słowiańskiego Towarzystwa Muzykologicznego, którego celem miało być skoordynowanie prac muzykologów z krajów słowiańskich, a w dalszej perspektywie – stworzenie syntetycznej wiedzy na temat muzyki „wszechsłowiańskiej”¹⁴. Przedstawicielką polskiej muzykologii na zebraniu założycielskim członków Słowiańskiego Towarzystwa Muzykologicznego była właśnie Łobaczewska. Obrano prezesa (Zdeńka Nejedlego) i uchwalono, że członkowie będą organizować doroczne kongresy oraz wydawać czasopismo. Do realizacji planów jednak nie doszło. Uczestnik tych wydarzeń, Josef Hutter, poinformował, że przyczyną był brak zgody władz Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego na publikowanie prac w językach słowiańskich¹⁵. Informacja o inicjatywie Nejedlego i udziale w nim Łobaczewskiej nie przebiła się na łamy polskiej prasy¹⁶, nie została też skomentowana przez nią samą. Nie znalazł też kontynuacji w jej działalności pisarskiej sam pomysł budowania odrębnej „słowianofilskiej” muzykologii¹⁷.

13 W sprawozdaniu z kongresu, jakie napisali do *Muzyki* pospołu Mateusz Gliński i wiedeński muzykolog Erwin Felber, nie figuruje nazwisko Łobaczewskiej. Oficjalnymi reprezentantami muzykologii polskiej byli Mateusz Gliński, Henryk Opieński, Łucjan Kamiński, Melania Grafczyńska i Alicja Simonówna. Ta ostatnia, zapowiadana jako muzykolog z Waszyngtonu, wygłosiła referat na temat amerykańskich wydań Beethovena, zob.: „Der Musikhistorische Kongress”, *Neue Freie Presse* 1927 nr 22463 z 29 III, s. 7. Jak informuje Zofia Lissa (*Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970, s. 182), w księdze opublikowanej po kongresie umieszczono też referat Henryka Opieńskiego na temat elementów stylu Beethovena w sonatach Chopina. Swoją referat zgłosiła też do organizatorów Maria Szczepańska, z tym że, choć został przyjęty, nie był opublikowany w księdze konferencyjnej. *Kurier Poznański* (1927 nr 144 z 29 III) zamieścił notatkę, iż zapowiedział swój przyjazd na kongres także Adolf Chybiński, później jednak tego nie potwierdzono.

14 Zob.: „Slavánskoê obšcestvo muzykovedniá”. *Central'naja Evropa* 2 (1928/29) nr 16, s. 8.

15 Josef Hutter, „Probleme der Slavischer Musikwissenschaft”, *Slavische Rundschau* 1 (1929) nr 1, s. 43.

16 Zob. np.: Mateusz Gliński, Erwin Felber, „Z Opery i Sal Koncertowych. Uroczystości Beethovenowskie. Wiedeń”, *Muzyka* 4 (1927) nr 4, s. 181–184.

17 Informacje na temat przebiegu obrad odnaleźć też możemy w korespondencji Łucjana Kamińskiego do Adolfa Chybińskiego, np.: Kamiński do Chybińskiego z Poznania 25 IV 1927 r., zach. AACB-BJ, pudło nr 6, sygn. K-3/35; Kamiński do Chybińskiego z Poznania 3 XII 1927 r., zach. AACB-BJ, pudło nr 6, sygn. K-3/42; zob. też na ten temat: Małgorzata Sieradz, „*Kwartalnik Muzyczny*” (1928–1950) a początki polskiej muzykologii, Warszawa 2015, s. 87 i nast.

W latach trzydziestych refleksję krytycznomuzyczną lwowskiej muzykolożki organizowało słowo klucz „Zachód” (na przykład wyjaśniała przemiany zachodzące we współczesnej muzyce polskiej jako wynikające z nawiązania duchowej więzi z Zachodem¹⁸). W obrębie Zachodu umieściła oczywiście i Wiedeń, jako część większego obszaru kulturowego pokrywającego się z granicami użytkowania języka niemieckiego. W artykule „Problem formy w muzyce współczesnej” opublikowanym w jednym z monograficznych zeszytów miesięcznika *Muzyka*¹⁹ omówiła jednym ciągiem twórczość kompozytorów austriackich i niemieckich, czemu sprzyjały analogie dotyczące wyborów estetycznych i poszukiwań technicznych tych twórców, a także użycie stojącej u podstaw refleksji autorki kategorii narodowości opartej na kryterium rasowym, słabo przystosowanej do odróżniania tego, co austriackie i niemieckie. Jednak w licznych innych przypadkach, kategoria austriackości (sprowadzona do wiedeńskości, jako że w powszechnej świadomości Europejczyków powojenną kulturę Austrii reprezentował tylko Wiedeń) była traktowana przez pisarkę jako samodzielna. Jednorazowo posłużyła na przykład do wykazania różnicy między duchem wiedeńskim a galicyjskim; wywód sprowokował występ francuskiego kwartetu smyczkowego, który wykonał utwory Mozarta i Debussy’ego²⁰.

Okazją do nawiązania do toposu muzycznego Wiednia stały się dla Łobaczewskiej wypadające w listopadzie 1928 r. obchody setnej rocznicy śmierci Schuberta. Pisarka już na początku tego roku wystąpiła z obszernym artykułem na temat muzyki Schubertowskiej, w którym znalazł się komplet spostrzeżeń składających się na stereotypowy obraz muzycznego Wiednia.

„Das singende, klingende, Fröhlichkeit bringende Wien”, jak o niem mówi starowiedeńska piosnka, roześmiane całe tą wieczną radością życia, to znów rozelkane łzą melancholii i lekkiego sentymentu, przezierającą raz z piosnki ulicznej, drugi raz z górnych uniesień Haydna, Mozarta, Beethovena, Brahmsa i Mahlera, czyż nie jest ono też jedyną, wymarzoną ojczyzną duchową Schuberta [...]?”²¹

– zapytywała pisarka, przedstawiając muzykę kompozytora jako wytwór starego cesarskiego Wiednia – świat „starych kurantów i serwantek” – i przechodząc dalej do zbadania kwestii aktualności tej muzyki we współczesnym świecie. Jej zdaniem, aktualność tę potwierdzał powrót do romantycznej duchowości, który zaobserwowała na

18 Stefania Łobaczewska, „Drogi polskiej muzyki współczesnej”, *Gazeta Lwowska* 121 (1931) nr 88 z 17 IV, s. 3–4, nr 100 z 1 V, s. 3–4, nr 106 z 8 V, s. 3–4.

19 *Muzyka* 1930 nr 5 specjalny pt. *Nowa muzyka*, s. 11–21. Założyciel i redaktor naczelny miesięcznika, Mateusz Gliński, od początku działalności redakcji zaplanował wydawanie co najmniej jednego numeru monograficznego rocznie. Ukazały się – zawsze w miesiącach letnich – m.in. zeszyty poświęcone muzyce współczesnej (1926), muzyce polskiej (1928) czy tańcowi (1932).

20 S. Łobaczewska, „Z sali koncertowej. Kwartet Krettly”, *Gazeta Lwowska* 121 (1931) nr 61 z 15 III, s. 6.

21 S. Łobaczewska, „W setną rocznicę śmierci Schuberta”, *Gazeta Lwowska* 118 (1928) nr 1 z 1 I, s. 4.

gruncie współczesnej literatury i filozofii (tu padają przykłady Prousta i Bergsona); kłopot był natomiast z wykazaniem istnienia podobnych tendencji w muzyce, gdzie kompozytorzy reprezentujący różne postawy zjednoczyli się jakoby w haśle „precz z romantyzmem”. Zdaniem Łobaczewskiej, odejście od romantyzmu było ogromnym błędem, a misją rocznicowych obchodów schubertowskich powinno być doprowadzenie do wskrzeszenia romantycznych ideałów. Na realizatora tej misji wyznaczyła pisarka – jakże by inaczej – muzykalny Wiedeń. Nie napisała tego wprost, ale zasugerowała między innymi w recenzji z premiery opery Ericha Korngolda *Zamarły gród*, którą wystawiono we Lwowie w tymże 1928 roku. Przekonywała w niej czytelników *Gazety Lwowskiej*, że Korngold jest spadkobiercą dziewiętnastowiecznej formacji muzyki wiedeńskiej na zasadzie historycznej konieczności, mianowicie na zasadzie działania specyficznych warunków, które po wojnie odizolowały Wiedeń od reszty Europy (tj., jak należy się domyślić, wykluczyły go z grona państw liczących się w polityce europejskiej), czyniąc go tym samym zamkniętym na niebezpieczne, jałowe eksperymenty dokonywane poza granicami Austrii:

Muzyka *Zamarłego grodu* zrodziła się w powojennym Wiedniu i biorąc rzecz z psychologicznego punktu widzenia, w żadnym innym środowisku współczesnym powstać nie mogła. Tylko w tym mieście, pełnym najpiękniejszych tradycji muzycznych, a odciętem sztucznie od reszty Zachodu w okresie, który przyniósł najbardziej zasadnicze zmagania się i eksperymentowania na polu estetyki muzycznej, możliwe jest tak jednostronne i bezkrytyczne, a zarazem szczerze zapatrzenie²² się w ideały romantyczne²³.

Dalej mowa o sprzeczności współczesnych kierunków sztuki operowej, jako puenta zaś pojawia się jeszcze jedna porcja rozważań o wiedeńskiej naturze kompozytora:

Wszystkie te zmagania się z ogólnymi problemami obce są twórczości Eryka Korngolda. Jego natura prosta, szczerą, mocno sentymentalną, jak na typowego Wiedeńczyka przystało, trzyma się ściśle dawnych tradycji muzycznych, wypróbowanych z gruntu i zawsze jeszcze aktualnych do pewnego stopnia w jego ojczyźnie. Konserwatywny Wiedeń, który wygwizdał jeszcze przed dwoma laty kompozycje Strawińskiego, ubóstwia swego Korngolda, który w operach swych sięga do tematów i całego aparatu emocjonalno-intelektualnego romantyzmu [...] ²⁴.

Koncepcja politycznej izolacji powojennego Wiednia potrzebna była do wywołania wizji odrębności, wyjątkowości kultury tego miasta; w innej recenzji – dotyczącej lwowskiego występu chóru Sanger Knaben w 1931 r., Łobaczewska usiłowała z kolei powiązać ową wyjątkowość z działaniem sił natury – prawem dziedziczenia:

22 W oryginale wydrukowano błędnie: „zaopatrzenie”.

23 S. Łobaczewska, „Z Teatru”, *Gazeta Lwowska* 118 (1928) nr 54 z 6 III, s. 4.

24 Ibid.

Powiało od nich entuzjastycznym uniesieniem dla wszelkiego typu piękna, w muzykę zakłętego, i serdecznym ciepłem tej specyficznej atmosfery, właściwej tradycjom starego Wiednia. Te tradycje, o których dzisiejsza generacja już zapomina, to tradycje Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Brahmsa i Brucknera, cóż więc dziwnego, że przynoszą ze sobą intuicyjnie u dzieci już, tak niesłychanie trafne odczucie i zrozumienie wszelkich typów muzyki, jak te, które podziwialiśmy u Chłopców wiedeńskich!²⁵

Dalsze dzieje współczesnej muzyki wiedeńskiej – przewrót dodekafoniczny w twórczości Schönberga, wystąpienie Antona Weberna – spowodowały, iż w spójnym obrazie „muzykalnego Wiednia” musiała się pojawić rysa. W jaki sposób broniła Łobaczewska w tej sytuacji propagowanego przez siebie mitu, można obserwować w jej sprawozdaniach z festiwalu Internationale Gesellschaft für Neue Musik, których była obserwatorem. W recenzji z festiwalu w Sienie zestawia ona Weberna (opatrując jego nazwisko informacją „Wiedeń”) z Hindemithem, jako reprezentantem „muzyki przeznaczonej wyłącznie dla intelektu”, ale unika ostatecznej kwalifikacji Webernowskiego *Tria* na skrzypce, altówkę i wiolonczelę, twierdząc wymijająco, że „o kompozycji tej jednak trudno wydać jakikolwiek sąd po jednorazowym słyszeniu”²⁶. Kommentując następnie negatywną reakcję publiczności włoskiej na utwór, kwalifikuje go jako „muzykę niemiecką”.

Okazji do rozpaczliwej obrony koncepcji odrębności „duszy wiedeńskiej” w muzyce dostarczył pisarce festiwal z roku 1932, który odbył się właśnie w Wiedniu. W nadesłanym do *Gazety Lwowskiej* sprawozdaniu z festiwalu Łobaczewska kontynuowała wątek „romantyzm a współczesność”, dążąc do uwydatnienia dwubiegowości postaw kompozytorów: konserwatywnych *vel* romantycznych oraz awangardowych. Tekst ten nosi symboliczny wręcz tytuł „Muzykalny Wiedeń”. Jego użycie uzasadnia szczególnie pierwsza część stanowiąca opis ogólnej atmosfery miasta i jego kultury. Tym razem opis jest dosyć pesymistyczny, co jest zrozumiałe, zważywszy na to, że wizyta wypadła w okresie dogasania ogólnoeuropejskiego kryzysu gospodarczego i społecznego:

Zewnętrzny obraz starego Wiednia umiera powoli. Wraz z upadkiem dworu cesarskiego chyli się z każdym dniem coraz silniej ku upadkowi miasto Habsburgów, jego dawniejsza świetność polityczna, jego stosunki finansowe i gospodarskie. Wraz ze zniknięciem ostatniego munduru gwardyjskiego jak gdyby przerwały się nici, wiążące byt polityczny Austrii z resztą Europy. Odpadła od niej jak jakiś nieużytek, wegetujący odtąd resztkami życia sztucznego, skazany prędzej czy później na zagładę²⁷.

25 S. Łobaczewska, „Z sali koncertowej. Koncert wiedeńskich Chłopców-śpiewaków”, *Gazeta Lwowska* 121 (1931) nr 226 z 1 X, s. 4.

26 S. Łobaczewska, „Z opery i sal koncertowych. Siena. VI festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej”, *Muzyka* 12 (1935) nr 10, s. 470.

27 S. Łobaczewska, „Muzykalny Wiedeń. I”, *Gazeta Lwowska* 122 (1932) nr 148 z 2 VII, s. 3.

Diagnoza stanu wiedeńskiej kultury muzycznej, jaką tym razem stawia autorka, została – z racji tematu artykułu – ograniczona jedynie do sfery profesjonalnej twórczości. Po raz kolejny zauważa ona konserwatyzm muzycznego Wiednia, jego zapatrzenie się we własną tradycję – „przeszłość Haydnów, Mozartów, Beethovenów, Schubertów, Brahmsów, Mahlerów”. Ukazuje go jako rys dominujący, przesądzający o braku otwartości Wiedeńczyków na muzykę nowoczesną, w szczególności na jej postać eksperymentującą, zrywającą z prymatem emocji i obcinającą horyzont metafizyczny mowy dźwięków. Współczesny Wiedeńczyk to w wizji Łobaczewskiej po raz kolejny romantyk, poszukujący w muzyce nie ciekawej formy, lecz istotnej, wartościowej treści.

Dlatego – przekonuje autorka – jest Wiedeń prawdopodobnie jedynym miejscem na świecie, gdzie dziś jeszcze spotkać można w sali koncertowej słuchaczy, pogrążonych podczas wykonywania symfonii Mahlera w jakimś mistycznym, ekstazyjnym zapamiętaniu, słuchaczy, których wyraz twarzy objawia możliwość bytowania człowieka na jakimś innym planie, różnym od poznania zmysłowego i intelektualnego²⁸.

Rys romantyzmu wyróżnia także, zdaniem Łobaczewskiej, tworzona w Wiedniu muzykę współczesną. Jako posiadaczy „wiedeńskiej duszy” wymienia ona Schönberga, Berga i Křeneka, których utwory²⁹ – tak się szczęśliwie złożyło – reprezentowały Wiedeń na omawianym festiwalu (w 1932 r. nie wykonywano utworów Weberna, który notabene był członkiem jury). W kolejnej części szkicu pisarka omawia sukcesy tej trójki na festiwalu, jako reprezentantów szkoły wiedeńskiej w muzyce, którzy w swych dziełach proponują słuchaczom „nowy typ przeżycia muzycznego, now[a] treść i to treść sięgając[a] w głąb całego człowieka”³⁰. Puenta ta harmonizuje z wcześniej wyrażanym poglądem Łobaczewskiej głoszącym, iż muzyka współczesna w jej typowej, kosmopolitycznej postaci grzebie wszelką treść, skupiając się jedynie na formie³¹.

Mit muzykalnego Wiednia został przez Łobaczewską spożytkowany również w wypowiedziach o wykonawcach muzyki. Jako ciekawy przykład mogą posłużyć dwie recenzje lwowskich występów Maurycego Rosenthala. Pianista ten, pochodzący ze Lwowa, lecz deklarujący przynależność do kultury kręgu niemieckojęzycznego, zainspirował recenzentkę do poruszenia ważnego ówczesnie problemu kulturowej asymilacji³². W pierwszej recenzji, pochodzącej z 1930 r., pisarka zastanawia się nad

28 Ibid.

29 Wykonano wówczas ich utwory idealnie pasujące do „idiomu wiedeńskiego”: operę *Wozzeck* i pieśń *Der Wein* Berga, cykl pieśni *Durch die Nacht* Křeneka, chóralny utwór Schönberga *Friede auf Erden* op. 13 oraz tegoż *Begleitmusik zu eine Lichtspielszene* op. 34.

30 S. Łobaczewska, „Muzykalny Wiedeń. II”, *Gazeta Lwowska* 1932 nr 151 z 6 VII, s. 4.

31 Por.: S. Łobaczewska, „W setną rocznicę śmierci Schuberta”, op. cit.

32 Problem ten rozpatrywała Łobaczewska wielokrotnie także w ramach refleksji o muzyce kompozytorów pochodzenia żydowskiego.

reprezentowanym przez pianistę „typem wirtuozostwa”, który – jej zdaniem – „nie ma nic wspólnego z [jego] polskim pochodzeniem”.

Jest on raczej produktem jego nieprawdopodobnej zdolności asymilacyjnej, jest wcieleniem cech artystycznych pewnej epoki właściwych drugiej jego ojczyźnie, którą jest Wiedeń. Wiedeń Straussów i Lannerów, którego duch przetransportowany został na konwencjonalny nieco duch salonów wiedeńskich generacji następnej³³.

Powyzszą wypowiedź zainspirował fakt wykonania przez Rosenthala własnych transkrypcji walców Johanna Straussa. Pianista powtórzył ten punkt programu w recitalu danym we Lwowie trzy lata później. Recenzentka zareagowała identycznie:

Maurycy Rosenthal należy do tej kategorii pianistów, których niepodobna mierzyć kryteriami współczesności. Reprezentuje on epokę przedwojennej sztuki odtwórczej, specyficznie wiedeńskiej, względnie może nawet pewnego jej poszczególnego odłamu: sztuki Straussów, przetransportowanych za pośrednictwem elementów wirtuozowskich na teren muzyki salonowo-poważnej³⁴.

Symptomatyczne jest to, że w obu recenzjach nie tylko Rosenthal jawi się jako przedstawiciel minionej epoki. Wraz z nim cofa się do czasu przeszłego mit muzycznego Wiednia. W ostatnich latach działalności krytycznomuzycznej Łobaczewskiej, która zakończyła się de facto w 1934 r. (przyspieszył ją kryzys *Gazety Lwowskiej* – po zredukowaniu objętości nie wystarczyło miejsca na teksty o muzyce), wątek wiedeński nie pojawiał się już prawie wcale. Przyczyną tego stanu rzeczy było prawdopodobnie wyczerpanie się pomysłów na jego eksploatację, a także – być może – dojrzwająca świadomość pisarki, iż coraz trudniej stosować go racjonalnie do muzyki nowej tworzonej w Wiedniu. Nawiązania do toposu muzycznego Wiednia brak w recenzjach dotyczących lwowskich występów artystów związanych z drugą szkołą wiedeńską, chociażby w recenzjach występów Kwartetu Kolischa, który koncertował we Lwowie dwukrotnie, wiosną i jesienią 1930 r.³⁵, wykonując m.in. dzieła klasyków wiedeńskich i Brahmsa (w towarzystwie utworów Bartóka i Debussy'ego), w recenzji recitalu Eduarda Steuermanna z 1933 r.³⁶, jak również w słynnym artykule „Na grób Albana Berga” opublikowanym w *Muzyce* w roku 1935³⁷. Osobny muzyczny Wiedeń przegrał ostatecznie z wizją uniwersalnej światowej formacji muzyki nowej, jaką wypromowały festiwale Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

33 S. Łobaczewska, „Z sali koncertowej”, *Gazeta Lwowska* 1930 nr 283 z 7 XII, s. 5.

34 S. Łobaczewska, „Z sali koncertowej. Maurycy Rosenthal”, *Gazeta Lwowska* 1933 nr 32 z 2 II, s. 6.

35 Zob.: S. Łobaczewska, „Z sali koncertowej. Wiedeński kwartet Kolischa”, *Gazeta Lwowska* 1930 nr 100 z 30 IV, s. 6.; teźże, „Z sali koncertowej. Wiedeński kwartet smyczkowy Kolischa”, *Gazeta Lwowska* 1930 nr 239 z 16 X, s. 6.

36 S. Łobaczewska, „Z sali koncertowej”, *Gazeta Lwowska* 1933 nr 43 z 13 II, s. 5.

37 S. Łobaczewska, „Na grób Albana Berga”, *Muzyka* 12 (1935) nr 10–12, s. 236–237.

Po latach wątek muzycznego Wiednia powrócił w rozważaniach Theodora Wiesengrunda Adorno – mowa o szkicu „Nation”, opublikowanym, wraz z jedenastoma innymi artykułami dotyczącymi kluczowych problemów współczesnej kultury muzycznej w książce *Einleitung in die Musiksoziologie*³⁸. W kontekście tej pracy – nastawionej na skonfrontowanie ze sobą tego, co w muzyce wiedeńskiej uniwersalne i partykularne (narodowe), koncept Łobaczewskiej broni się bardzo dobrze. Jej Wiedeń to także – jak u Adorna – przede wszystkim fenomen społeczny, będący wytworem specyficznych warunków miejsca i czasu, ogarniający wszystkie sfery społeczne i wszystkie nurty życia kulturalnego. A dodatkowo – duchowa ojczyzna, nie tak bardzo odległa od Lwowa, zwłaszcza, gdy ów Lwów traktować jako „mały Wiedeń”.

THE MYTH OF ‘MUSICAL VIENNA’ IN STEFANIA ŁOBACZEWSKA’S CRITICAL WRITINGS ON MUSIC

This paper presents a body of press sources relating to the influence of the myth of ‘musical Vienna’ on Stefania Łobaczewska’s critical writings on music. The author reconstructs the origins of that myth and its impact on the mentality of the residents of Lwów (now Lviv, Ukraine), with whom Łobaczewska identified. Łobaczewska’s remarks on the idiom of Viennese music are interpreted within the context of her characteristic views on national ideology and on the racial foundations of musical creativity, and then within the context of her general vision of the past, present and future of music in Europe.

Translated by Paweł Gruchala

Prof. dr hab. Magdalena Dziadek, od roku 2013 wykłada w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1992 r. prowadzi działalność naukową, skupiając się na historii polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku. Opublikowała m.in. dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, zbiór materiałów źródłowych dotyczących recepcji muzyki Chopina w Polsce i w Niemczech (w dwóch tomach antologii *Chopin w krytyce muzycznej* – 2011, 2015) oraz monografię *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu – dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2000*). Poświęca się też krytyce i publicystyce muzycznej.
magda_dziadek@poczta.onet.pl

38 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie: 12 theoretische Vorlesungen*, [Reinbek b. Hamburg] 1968.