

**JOSEPH VON EICHENDORFF (1788–1857)
A ČESKO-POLSKÁ KULTURNÍ
A UMĚLECKÁ POHRANIČÍ**

**JOSEPH VON EICHENDORFF (1788–1857)
I CZESKO-POLSKIE KULTUROWE
I ARTYSTYCZNE POGRANICZA**

Libor Martinek a kol.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY A KNIHOVNICTVÍ
KABINET LITERÁRNĚVĚDNÉ KOMPARATISTIKY

JOSEPH VON EICHENDORFF
(1788–1857)
**A ČESKO-POLSKÁ KULTURNÍ
A UMĚLECKÁ POHRANIČÍ**

Kolektivní monografie

JOSEPH VON EICHENDORFF
(1788–1857)
**I CZESKO-POLSKIE KULTUROWE
I ARTYSTYCZNE POGRANICZA**

Monografia zbiorowa

Libor Martinek a kol.

2018

VARIA ANEB ČESKO-POLSKÉ UMĚLECKÉ VZTAHY – VARIA ALBO CZESKO-POLSKIE RELACJE ARTYSTYCZNE	173
12 O POEZII JOANNY MOSSAKOWSKÉ /František Všeticka/	175
13 JAK TOMU BYLO S POLSKOU PREMIÉROU ČAPKOVY VĚCI MAKROPULOS /Hasan Zahirowić/	177
13.1 Úvodem	177
13.2 Současná uvádění <i>Věci Makropulos</i> na českých scénách	177
13.3 Inscenace <i>Věci Makropulos</i> na polských scénách	179
13.4 <i>Věc Makropulos</i> Polské scény Těšínského divadla v Českém Těšíně	181
14 RECEPCJA CZESKICH DZIEŁ SCENICZNYCH PREZENTOWANYCH PODCZAS BYDGOSKICH FESTIWALI OPEROWYCH /Barbara Mielcarek-Krzyżanowska/	183
14.1 Bydgoskie Festiwale Operowe	183
14.2 XIV Bydgoski Festiwal Operowy (2007)	184
14.3 XXIII Bydgoski Festiwal Operowy (2016)	186
14.4 XXV Bydgoski Festiwal Operowy (2018)	188
14.5 <i>Rusałka</i> Dvořáka w wykonaniu artystów Opery Nova w Bydgoszczy (2012, 2016/2017)	191
14.6 Refleksja końcowa	192
15 CZESCY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA Na POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/	194
15.1 Uwagi wstępne	194
15.2 Pedagogiczna i kulturalno-edukacyjna działalność Zdenka Komínka	195
15.2.1 Zdeněk Komínek: wykonawca (dyrygent i skrzypek)	195
15.2.2 Zdeněk Komínek: pedagog	197
15.3 Naukowa i pedagogiczna działalność Václava Petra	198
15.3.1 Václav Petr: pedagog i organizator życia muzycznego	199
15.3.2 Václav Petr: filolog, historyk i teoretyk muzyki	200
16 ALINA SZAPOCZNIKOW I JEJ ZWIĄZKI Z RZEŻBĄ CZESKĄ /Weronika Lipszyc/	202
16.1 Szapocznikow i Czechy: stan badań	202
16.2 Szapocznikow i praskie środowisko artystyczne	205
16.3 Szapocznikow i czeskie rzeźbiarki oraz rzeźbiarze	209
16.4 Szapocznikow i rzeźba czeska: perspektywa dalszych badań	213
APENDIX	215
KLÍČOVÁ SLOVA – SŁOWA KLUCZOWE – KEY WORDS /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	217

ABSTRAKTY – ABSTRACTS /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	222
RESUMÉ – STRESZCZENIE – SUMMARY /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	231
LITERATURA /ke všem kapitolám – do wszystkich rozdziałów/	246
AUTORSKÉ PROFILY – BIOGRAMY – AUTHOR PROFILES	274
EDIČNÍ POZNÁMKA – NOTA EDYTORSKA /Libor Martinek/	286
RESUMÉ – SUMMARY /Libor Martinek/	287
JMENNÝ REJSTŘÍK – INDEKS OSOBOWY	293
FOTOGRAFICKÁ PŘÍLOHA – ZAŁĄCZNIK FOTOGRAFICZNY	308

15 CZESCY ARTYŚCI W KULTURZE MUZYCZNEJ PODOLA NA POCZĄTKU XX WIEKU /Oksana Hysa/

15.1 Uwagi wstępne

Początek XX wieku na terenach dzisiejszej Ukrainy zaznaczył się wieloma zmianami w dziedzinie edukacji muzycznej. Związane to było przede wszystkim z ogólną demokratyzacją sztuki, walką progresywnych działaczy kultury o emancypację twórczych sił narodu i rosnącym zapotrzebowaniem na wykwalifikowane kadry muzyczne. Stopniowo obok instytucji państwowych zaczęły rozwijać się inne placówki związane z edukacją jak uniwersytety i biblioteki ludowe, zrzeszały się także komitety i towarzystwa. Powstają także instytucje charytatywne oraz szkoły niedzielne. Najbardziej wyrazistym przykładem placówki edukacyjnej nowego typu było konserwatorium ludowe¹, zadaniem którego było upowszechnianie wiedzy muzycznej wśród szerszego grona odbiorców.

Znaczną rolę w rozwoju ukraińskiej kultury narodowej w pierwszych dekadach XX wieku odegrał muzykolog, pianista, pedagog i kompozytor Bolesław Leopoldowicz Jaworski (1877–1942), który pracował w Konserwatorium Kijowskim w latach 1916–1921. Z jego inicjatywy w 1919 roku utworzono/powołano do życia szczególną instytucję, jaką było Kijowskie Konserwatorium Ludowe, dzięki któremu – zgodnie z założeniem Jaworskiego – po raz pierwszy w historii wysoka sztuka muzyczna stała się dobrem powszechnym. W tym samym czasie pojawiły się również nowe studia artystyczne z malarstwa dekoracyjnego i ogólnego oraz koncerty-wykłady (jako część edukacyjno-propagandowego programu rozwoju kultury narodowej), które były adresowane do niedoświadczonego słuchacza. Ten okres charakteryzuje się również aktywnymi procesami integracyjnymi w znanych ośrodkach muzycznych i ich liderów z regionalnymi centrami twórczymi miast o dużym potencjale kulturowym i artystycznym.

Istotny wkład w rozwój kultury muzycznej Kamieńca Podolskiego mieli bez wątpienia cudzoziemcy, którzy, posiadając akademickie wykształcenie muzyczne, brali czynny udział w życiu społecznym i kulturalnym miasta. Muzyczne wykonawstwo czeskich artystów, w szczególności skrzypków i dyrygentów, przyczyniło się do ożywienia sztuki muzycznej w pierwszej połowie XX wieku w różnych miejscach Europy, w tym na terenie Podola. Biorąc pod uwagę proces kształcenia artystów i ich wkład w rozwój kultury muzycznej regionu, należy zauważyć, że Václav Petr i Zdeněk Komínek przyjechali do Kamieńca Podolskiego w bardzo dobrym momencie,

¹ Ludowe konserwatoria – to organizacje, które miały charakter publicznych muzycznych instytucji kulturalno-edukacyjnych. Celem ich była popularyzacja wiedzy muzycznej za pomocą systematycznego nauczania muzyki, a także organizacji koncertów i okazjonalnych wykładów.

gdy na przygotowanym przez poprzedników fundamencie ich wiedza i doświadczenie muzyczne przyczyniły się do rozwoju kultury muzycznej w regionie.

Jak dotąd żadna z prac dotyczących życia muzycznego Podola nie zawiera dokładnej analizy cech charakterystycznych sztuki scenicznej oraz roli i znaczenia wybitnych czeskich muzyków dla tejże. Analiza źródeł różnorodnego pochodzenia (artystycznego, kulturowego i pedagogicznego), głównie zaś prasy, wskazuje na to, że badacze tacy jak Włodzimierz Ivanov czy Izrael Jampolski, którzy w znacznej mierze opisali już wiele nieznanych faktów dotyczących rozwoju kultury Podola (zwłaszcza zakresu funkcjonowania niektórych fundacji i instytucji edukacyjnych), nie przejawiali większego zainteresowania dla muzyków czeskich działających w tym regionie na początku XX wieku. W ich pracach znajdziemy jedynie krótkie wzmianki o Z. Komínku i V. Petrze oraz o ich działalności zawodowej (Іванов 2007: 123; Ямпольський 1978: 270).

15.2 Pedagogiczna i kulturalno-edukacyjna działalność Zdenka Komínka

Postać Zdenka Komínka (1882–1950) nie została jeszcze dokładnie przedstawiona w literaturze przedmiotu, chociaż przysłużył się swoim talentem i życiem sztuce ukraińskiej, w tym także podolskiej. Urodził się 8 czerwca 1882 roku w Pradze, która w tamtych czasach znajdowała się pod jurysdykcją Monarchii Austro-Węgierskiej. Po ukończeniu czterech klas gimnazjum Komínek wstąpił do Konserwatorium Praskiego, gdzie studiował w klasie skrzypiec u wybitnych nauczycieli, zwłaszcza profesorów Otakara Ševčíka i Otto Mažaka. Podczas studiów, w 1901 roku, zaproponowano mu objęcie stanowiska asystenta w Akademii Czechosłowackiej, które piastował w roku 1902 (Гольдман 1913: 32). Od roku 1905 nauczał w klasie skrzypiec w Akademii Czechosłowackiej, aż do wyjazdu na tereny dzisiejszej Ukrainy, w tym Podola, czyli do 1911 roku.

15.2.1 Zdeněk Komínek: wykonawca (dyrygent i skrzypek)

Wojskowi kapelmistrzowie końca XIX i pierwszej połowy XX wieku wnieśli nie tylko znaczący wkład w rozwój wojskowych orkiestr dętych, ale również przyczynili się do wzrostu poziomu ogólnej kultury muzycznej w miasteczkach na prowincji. Na specyfikę każdej wojskowej orkiestry wpływały umiejętności i status kapelmistrza oraz jej miejsce i rola w życiu kulturalnym regionu. W pierwszej połowie XX wieku na Podolu brakowało systemu profesjonalnej wojskowej edukacji muzycznej, co z kolei spowodowało rażący brak wykwalifikowanych kapelmistrzów. Warunki służby wojskowej oraz realia funkcjonowania orkiestr wojskowych, stawiały przed ich dyrygentami szczególne wymagania. Działalność orkiestr wojskowych tamtych czasów zwykle dzielono na dwie części: pierwsza – udział orkiestr w przedsięwzięciach przewidzianych aktami prawnymi regulującymi życie wojska (oprawa muzyczna

defilad, uroczystości kościelnych, oficjalnych spotkań, pogrzebów etc.). Druga część – uświetnianie koncertów rozrywkowych i wieczorów tanecznych w parkach, ogrodach, przy lodowisku, uczestnictwo w balach charytatywnych z koncertami, udział w przedstawieniach literacko-muzyczno-tanecznych, występy podczas antraktu w teatrze i przerwy w kinie, podkład muzyczny do filmów, obsługa bankietów, etc. (Клейн 2010: 64).

Kapelmistrzowie pochodzący z innych krajów przyczynili się do upowszechnienia na Podolu wykonawstwa na europejskim poziomie. Na podstawie istniejących materiałów możemy wymienić niektórych z nich, jak na przykład Polacy: J. Witkowski, M. Wygornicki, Niemcy: D. Krause, F. Schullz, Włoch G. Sarti czy Czech Z. Komínek i inni. Bez muzyki wojskowej nie mogło się obejść żadne znaczące wydarzenie w życiu społeczno-politycznym i kulturalnym regionu, jednak dla prowincji bardzo charakterystycznym zjawiskiem było dość częste przenoszenie się pułków wojskowych na nowe miejsca, co powodowało również częste zmiany orkiestr, ich składu i repertuaru (Клейн 2010: 118). Taki los spotkał 47. ukraiński pułk piechoty, do którego właśnie w 1911 roku został wcielony Komínek, licząc na zamieszkanie i pracę w Winnicy, trafiając jednak do Kamieńca Podolskiego. W tym mieście musiał on wykonać trudne zadanie – podjąć się zarządzania różnorodnymi pod względem składu i przeznaczenia orkiestrami.

Jako kapelmistrz pracował nad obsadą orkiestry, jej rozmieszczeniem na scenie koncertowej lub w orkiestronie miejscowego teatru, a także doбором i opracowaniem repertuaru. Maestro twierdził, że wszystkie aspekty istnienia orkiestry odgrywają ważną rolę i wiążą się z całym korpusem artystycznych, psychologicznych, organizacyjnych i akustycznych zadań stawianych przed zespołem muzycznym (Клейн 2010: 64). Komínek w sposób indywidualny podchodził do rozwiązywania tych problemów. Podczas pracy z muzykami szlifował każdy element praktyki wykonawczej i podstawowe zasady wzajemnych związków pomiędzy wszystkimi członkami zespołu. Ważna była dlań zarówno zewnętrzna organizacja, jak i funkcjonalne połączenie instrumentów / muzyków wewnątrz orkiestry i, oczywiście, zbalansowane brzmienie.

Należy w tym miejscu zaznaczyć podwójną rolę Komínka w orkiestrze: z jednej strony był on bardzo zaangażowanym w swoją pracę kierownikiem i dyrygentem, który pracował intensywnie ze swoimi muzykami w czasie prób oraz kładł duży nacisk na samodzielną pracę poszczególnych instrumentalistów. Z drugiej zaś – dość często dołączał do orkiestry jako wykonawca, zajmując pozycję pierwszego skrzypka. W ten sposób brał bezpośredni udział w procesie wykonania muzycznego.

Jednak ważniejsza wydaje się jego działalność jako dyrygenta, który dzięki wytężonej pracy osiągnął bardzo dobre porozumienie z zespołem. Pracując nad interpretacją wybranego utworu dużo uwagi poświęcał nie tylko intonacji, kształtowaniu tematów muzycznych czy całych struktur, ale również harmonii, co przekładało się na wydobywanie emocjonalnych i semantycznych składników dzieła. Takie podejście pozwalało na podporządkowanie wszystkich elementów kompozycji głównej idei utwo-

ru muzycznego, a także na uzyskanie właściwych proporcji między tymi elementami oraz odpowiednich relacji między częściami i całością utworu. Potrzeba osiągnięcia równowagi między wszystkimi składowymi dzieła, była dla Komínka podstawowym wymaganiem na wszystkich poziomach działalności dyrygenta – stanowiła wręcz jej główną wartość estetyczną. Wysoki poziom wykonania pozwalał mu, i zespołowi pod jego batutą, przez długi czas utrzymywać publiczność w stanie ciągłego zainteresowania i napięcia, pomagał także odczuć jak najwięcej przyjemności ze słuchania wykonywanych utworów.

Słuchacze koncertów organizowanych przez Komínka i z jego uczestnictwem zachowali o nich bardzo pozytywne wrażenie. Według świadectw współczesnych muzykowi publiczność chodziła na koncerty tylko po to, żeby usłyszeć mistrzowską grę na skrzypcach Komínka lub występ orkiestry pod jego kierunkiem. W swoich wspomnieniach Aleksiej Petrenko zaznaczał:

Pracę zespołową i delikatność zademonstrował zwłaszcza kwartet podczas wykonania *Andante cantabile* Czajkowskiego z pierwszego kwartetu smyczkowego D-dur. Przejścia od *crescendo* do *piano* zaznaczone były wyraziście i właśnie *piano* brzmiało cudownie, a ostatnia część – solo pierwszych skrzypiec z akompaniamentem *pizzicato* było niezwykle piękne ze względu na czujność artysty, p. Komínka. Następnie w programie zabrzmiało *Ave Maria* Bacha-Gounoda w opracowaniu na sopran, skrzypce, wiolonczelę, fortepian i fis-harmonię. Solo zaśpiewała p. Pawłowska, wychowanka słynnego w Kamieńcu śpiewaka V. Dalskiego-Rybalchenki; (...) akompaniament instrumentalny idealnie odpowiadał głosowi wokalistki i całe *Ave Maria* było jednym z najlepszych numerów programu i, do rzeczy, nieczęstym w Kamieńcu (Ганицький 2007: 4 – tłumaczenie O.H.).

Krytycy wyrażali ogólną opinię o stylu, technice i ekspresji skrzypka, który był przedstawicielem tradycji czeskiej szkoły skrzypcowej. O przyjemności płynącej ze słuchania jego mistrzowskich wykonań mówiono na wielu spotkaniach artystów – i nie tylko muzyków. Komínek stał się dumą i ozdobą muzyczną starego Kamieńca Podolskiego (Клейн 2010: 117). Gra maestro z pewnością była na najwyższym poziomie i mogła zaspokoić zarówno gusta najbardziej wymagających miłośników sztuki muzycznej, jak i profesjonalnych muzyków. Ponadto możemy stwierdzić, że jako dyrygent odgrywał wyjątkowo twórczą rolę w swojej orkiestrze i znacznie przyczynił się do rozwoju zespołu jako całości oraz wzrostu kwalifikacji poszczególnych muzyków.

15.2.2 Zdeněk Komínek: pedagog

W tym samym czasie, kiedy działał jako artysta-wykonawca, Komínek był aktywnie zaangażowany także w działalność dydaktyczną. W 1913 roku został zatrudniony przez profesora Tadeusza Ganickiego – dyrektora prywatnej szkoły muzycznej

w Kamieńcu Podolskim – na stanowisku nauczyciela gry na skrzypcach. Później, od 15 grudnia 1928 do 11 stycznia 1930 roku, Komínek pracował w szkole muzycznej.

Z kolei w latach 1930–1931 owocnie pełnił funkcję kierownika muzycznej szkoły zawodowej. To dzięki niemu nastąpiła profesjonalizacja edukacji muzycznej w mieście; wszystkie ważne wydarzenia artystyczne odbywały się pod jego opieką, znaczące innowacje stanowiły jego zasługę. Niewątpliwie Komínek, jako pionier procesów zawodowych na gruncie kształcenia muzycznego, cieszył się dużym poparciem środowisk artystycznych, zwłaszcza przyjaciół i podobnie myślących ludzi, wśród których znajdowali się między innymi: T. Ganicki, W. Biesiadowski, Y. Baulin, A. Łoziński czy A. Elczaninova.

Wraz ze zmianą nazwy szkoły muzycznej na technikum w 1931 roku, Komínek został mianowany dyrektorem Kamieniecko-Podolskiego Technikum Muzycznego. Jednym ze znanych uczniów Komínka był Alexander Weisfeld, który później pełnił obowiązki docenta w Konserwatorium im. Mykoły Łysenki we Lwowie oraz nauczyciela w lwowskiej szkole muzycznej im. Solomii Kruszelnińskiej (Поступ 2004: 25). Innym bardzo znanym uczniem Komínka był Arkadij Gurfinkel, który studiował w szkole muzycznej Tadeusza Ganickiego w Kamieńcu Podolskim, a następnie z sukcesem ukończył Moskiewskie Konserwatorium u wybitnego profesora Abrama Jampolskiego (Іванов 2007: 123).

Działalność zawodowa Zdenka Komínka, która w sposób organiczny łączyła działalność edukacyjną, pedagogiczną organizacyjną i wykonawczą, czyniła z niego muzyka uniwersalnego – koordynatora życia społecznego i duchowego.

15.3 Naukowa i pedagogiczna działalność Václava Petra

Bardzo interesującą postacią życia artystycznego Podola był także przybyły z Czech Václav Petr (1842–1923) – człowiek wszechstronnie utalentowany: naukowiec-językoznawca, historyk, działacz społeczny, skrzypek, wielbiciel twórczości Mykoły Łysenki (Ямпольский 1978: 270). Urodził się 17 lutego 1842 roku w Opočnie – małym miasteczku w północno-wschodniej części Czech. W 1861 roku Petr wstąpił do pierwszej klasy gimnazjum klasycznego w Rychnovie nad Kněžnou. W latach 1865–1869 uczęszczał do gimnazjum Gradeckiego w Krakowie, gdzie oprócz nauki grał na organach podczas nabożeństw, a kilkuset jego towarzyszy śpiewało z akompaniamentem organów. Po ukończeniu szkoły do 1872 roku uczestniczył w wykładach z zakresu klasycznej filologii słowiańskiej i porównawczej na uniwersytecie w Pradze, gdzie zapisał się również do słynnej praskiej szkoły organistów prowadzonej przez znanego teoretyka i kompozytora Franciszka Skugierskiego. Skończył studia na Uniwersytecie w Sankt-Petersburgu w 1872 roku. Rok później podjął pracę na stanowisku nauczyciela języka greckiego w I Liceum w Kijowie. W 1882 roku został mianowany inspektorem, a w następnym – dyrektorem męskiego gimnazjum w Kamieńcu

Podolskim. Petr był jednym z założycieli Kamieniecko-Podolskiego Towarzystwa Filharmonicznego, którego celem było organizowanie koncertów i ufundowanie bibliotek muzycznych. Od 1885 do 1904 roku był dyrektorem V (Pieczerskiego) Gimnazjum w Kijowie. Warto również przypomnieć, że Petr założył studencką orkiestrę na Uniwersytecie w Kijowie i był jej dyrygentem.

15.3.1 Václav Petr: pedagog i organizator życia muzycznego

W swoim artykule *О преподавании пения и музыке средней школе* (*O nauczaniu muzyki i śpiewu w liceum*) Petr zwrócił uwagę na problem organizacji orkiestry i chóru oraz na trudności, które powstają w tym procesie, a także na brak wykwalifikowanych nauczycieli, etc. (Петр 1915: 538–542). Aby zrealizować swoje zamiary artystyczne dotyczące rozwoju życia muzycznego w Kamieńcu Podolskim, zaprosił do współpracy „dobrego nauczyciela-skrzypka, nauczyciela śpiewu, który był zaangażowany w chórze, a ponadto, pełnił funkcję kapelmistrza wojskowego, pod kierownictwem którego najlepsi muzycy orkiestry nauczali swoich uczniów gry na różnych instrumentach” (ibidem: 540). Rok później została utworzona orkiestra, która rozpoczęła grę od łatwych utworów, by stopniowo zacząć wykonywać dzieła takich twórców jak: Michaił Glinka, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart czy Edvard Grieg, etc.

13 listopada 1919 roku na posiedzeniu Rady Wykładowców Wydziału Historii i Filologii Ukraińskiego Uniwersytetu Państwowego w Kamieńcu Podolskim powierzono Petrovi nauczanie historii i teorii muzyki. W swoim raporcie do dziekana Bieleckiego dotyczącym przyszłego kursu, uczony zaproponował podzielenie zajęć na cztery godziny w ciągu tygodnia, mianowicie dwie godziny teoretyczne oraz taką samą ilość godzin zajęć praktycznych. 13 osób zapisało się na kurs do Petra (niestety dane nie są dokładne z powodu braku wszystkich osobistych dokumentów uczniów w archiwum uczelni). Warto nadmienić, że w gronie jego uczniów znajdował się znany krytyk muzyczny i folklorysta Mykoła Hrinchenko.

W działalności dydaktycznej Petra przyciąga uwagę dążenie do poszerzenia perspektyw myślenia uczniów, ich nieustannego rozwoju. Osiągnięciu tak postawionego celu miały służyć coroczne długie podróże na Krym, Kaukaz, do Finlandii, na wystawę do Niżnego Nowogrodu, nad Wołgę i nad Morze Kaspijskie, których był współorganizatorem.

Doskonała znajomość materiału dydaktycznego natychmiast zapewniła uczonemu autorytet wśród jego młodszych kolegów, profesorów i szacunek studentów. Uhonorowanie zasług naukowych i wieloletniej działalności w dziedzinie szkolnictwa wyższego urzeczywistniło się w mianowaniu go, rozporządzeniem Ministra Edukacji Ludowej, profesorem podolskiego Uniwersytetu od dnia 17 lipca 1918. Do pracy na tym stanowisku zaprosił go rektor uniwersytetu Ilarion Ogijenko, który kiedyś był jego uczniem. Doświadczony profesor faktycznie samodzielnie zapewniał warunki skutecznego wykładania w katedrze literatury greckiej, starożytnej rytmiki i metryki stosowanej przez greckiego autora Arystofanesa; prowadził także seminaria z języka

greckiego i łaciny. Niestety, pogorszenie stanu zdrowia (paraliż prawej strony twarzy) zmusiło Petra do przerwania prowadzenia zajęć dydaktycznych. Postanowił leczyć się za granicą. W 1921 roku, po powrocie do ojczyzny, muzyk został wybrany profesorem honorowym na Uniwersytecie w Brnie. Zmarł 5 kwietnia 1923 roku.

15.3.2 Václav Petr: filolog, historyk i teoretyk muzyki

Działalność naukowa Petra znalazła swój wyraz w licznych pracach filologicznych publikowanych w różnych czasopismach, między innymi w takich jak „Журнал Министерства народного просвещения” („Czasopismo Ministerstwa Oświaty Narodowej”) i „Циркуляр по управлению Одесским учебным округом” („Okólnik w sprawie kierowania Odeskim Okręgiem Szkolnym”), a także w czasopismach Kijowskiego Oddziału Towarzystwa Filologii Klasycznej i Pedagogiki, w sprawozdaniach gimnazjów: Odeskiego III, Kamieniecko-Podolskiego i Kijów-Pieczerskiego, w czeskim czasopiśmie „Krok”, niemieckim czasopiśmie filologii porównawczej „Beccenberga”, etc., oraz w osobnych wydaniach jego dzieł. Oprócz erudycji filologicznej, Petr posiadał również imponującą wiedzę z zakresu teorii i historii muzyki. Jego badania dotyczyły głównie starożytnej kultury muzycznej i problemów związanych z pochodzeniem sztuki muzycznej.

W swoich rozważaniach wykorzystywał nowatorską w tamtych czasach metodę historyczno-porównawczą, która stała się jedną z podstaw historyzmu w XX-wiecznej muzykologii i dziedzinach pokrewnych. Wymienimy kilka jego prac: *Про гармонію сфер Піфагора* (*O harmonii sfer Pitagorasa*, 1891), *Елементи античної гармоніки* (*Elementy starożytnej harmonii*, 1896), *Про мелодичний склад аріо-європейської народної пісні* (*O melodycznej strukturze ario-europejskiej pieśni ludowej*, 1897), *Про склади, строї та лади у давньогрецькій музиці* (*O fakturach, strojach muzycznych i harmonii w starożytnej muzyce greckiej*, praca doktorska, 1901), *Мова і спів* (*Język i śpiew*), *Знов відкриті пам'ятки античної музики* (*Na nowo odkryte zabytki muzyki starożytnej*, 1906), *Дещо з діяльності М. Лисенка та з історії розвитку української пісні* (*O działalności M. Łysenki i historii rozwoju pieśni ukraińskiej*, 1906), *Про мелодійний склад аріоєвропейської народної пісні в зв'язку з церковними співами* (*O melodycznej strukturze ario-europejskiej pieśni ludowej w związku ze śpiewem kościelnym*, 1919) (Федорченко 2004: 166). Ostatnia z wymienionych prac została przedstawiona jako odczyt publiczny w Kamieńcu Podolskim w 1919 roku.

Przyglądając się, nawet pobieżnie, działalności podolskich muzyków czeskiego pochodzenia – Zdenka Kominka i Václava Petra – można dojść do wniosku, że oddziaływali oni na stan edukacji i kultury muzycznej Podola, co stanowiło ważną część kulturowego i historycznego procesu rozwoju regionu. Warta podkreślenia jest też ich aktywna popularyzacja muzyki poprzez nauczanie w szkołach w Kamieńcu Podolskim, udział w koncertach i przedsięwzięciach artystycznych, organizacja życia muzycznego, a w przypadku Petra dodatkowo działalność naukowa. Wydaje się, że

istotna dla artystycznego rozwoju regionu rola muzyków czeskich i innych obcokrajowców, którzy związali swoje życie z Podolem pozostaje, jak na razie, przestrzenią, która czeka na odkrycie w trakcie dalszych badań.

LITERATURA: S. 270–271