



Projekty reanimacji muzyki narodowej w Warszawie lat 1919–1926

MAGDALENA DZIADEK

Instytut Muzykologii — Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Institute of Musicology — Jagiellonian University in Krakow, Poland
✉ magdalena.dziadek@uj.edu.pl

DOI: 10.2478/prm-2021-0007

Pierwsze lata po odzyskaniu przez Polskę niepodległości były czasem głębokich zmian, mających na celu scalenie administracji i gospodarki kraju, likwidację zaniechań z okresu zaborów i lat wojennych, jak też wprowadzenie uporządkowanego zarządzania „nadbudową”, czyli nauką i kulturą. Ostatnie z tych zadań, zarządzanie kulturą, leżało w gestii Ministerium Sztuki i Kultury — jednego z dwóch takich ministerstw, które utworzono w Europie po I wojnie światowej (Ministerstwo Kultury i Sztuki miała też Francja). Nie było to, zdaje się, ciało zbyt prężne, a jego pracę utrudniała zarówno chwiejność sytuacji demograficznej, ekonomicznej i politycznej kraju, jak i konieczność wpassowania się w istniejący już w Polsce system obiegu dóbr kultury — w części prywatny, w części zaś kontrolowany przez magistraty miejskie. Na podstawie lektury prasy warszawskiej z lat 1919–1926 można dość dokładnie odtworzyć proces stabilizowania się rządowej polityki wobec kultury w tym okresie. Jest to proces bardzo ciekawy — w stosunkowo krótkim okresie władze oraz reprezentujący je publicyści (czasem była to jedna i ta sama osoba) zaprezentowali kilka stanowisk, które stały się podstawą polityki kulturalnej Polski w całym okresie międzywojennym i zachowały nośność po wojnie. Najważniejszą dyrektywą władz kulturalnych było moralne i finansowe wspieranie przez państwo istniejących już i nowo powstałych krajowych instytucji artystycznych oraz indywidualnych twórców. Zgłoszono także postulat objęcia patronatem

Projects to Revive National Music in Warsaw in 1919–1926

© 2021 by Magdalena Dziadek. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/>.

państwowym akcji propagowania kultury polskiej za granicą; zwrócono szczególną uwagę na wypracowanie świadomości uprzywilejowania pozycji polskiej produkcji artystycznej wśród jej krajowych odbiorców, co było równoważne z kształtowaniem poczucia ich odpowiedzialności za rozwój kultury narodowej. Wszystkie te projekty wspierały hasła patriotyczne, niezwykle nośne w pierwszych latach powojennych. Z nich najczęściej pojawiało się w dyskursie o kulturze hasło ratowania tradycji narodowej. Nie przywoływano go bez podstaw, jako że generalnym problemem, z którym borykali się twórcy nowej formacji kultury w niepodległej Polsce, była bardzo słaba pozycja polskiej sztuki, zwłaszcza muzyki i teatru, w życiu kulturalnym kraju.

Proces degradacji muzycznego repertuaru narodowego w warszawskim życiu muzycznym I połowy lat 20. ukazują w modelowy sposób dzieje tamtejszych czołowych instytucji muzycznych: opery i filharmonii. Po ustaniu carskiej cenzury nie poprawiła się pozycja polskich oper narodowych w Teatrze Wielkim, mimo starań jej polskich zarządców. Za dyrekcji Janiny Korolewicz-Waydowej (1917–1918) wprowadzono co prawda do repertuaru aż sześć dzieł polskich¹, jednak żadne z nich nie stanowiło pozycji kasowej. Jak przyznała Korolewicz-Waydowa w swoich pamiętnikach, finansową wydolność prowadzonego przez nią przedsiębiorstwa zapewniały głównie wystawienia oper Czajkowskiego, a następnie żelazny repertuar włoski². Hierarchia ta utrzymała się w latach powojennych — pracujący w orkiestrze operowej wiolonczelista Kazimierz Wiłkomirski podał listę najbardziej popularnych przedstawień: *Traviata*, *Trubadur*, *Rigoletto*, *Bal maskowy*, *Otello* Verdiego, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Cyganeria* Pucciniego, *Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Żydówka* Halévy'ego, *Hrabina* Moniuszki³. *Hrabinię* oraz inne utwory

-
- 1 Były to: *Halka* i *Straszny dwór* Moniuszki, *Stara baśń* Żeleńskiego, *Mazepa* Münchheimera, *Eros i Psyche* Różyckiego oraz *Lilie* Szopskiego. Komplet tych oper pokazano w lutym 1919 roku w ramach tygodnia oper polskich, który towarzyszył inauguracji pierwszych obrad Sejmu II Rzeczypospolitej.
 - 2 Janina Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, oprac. Adolf Gozdawa-Reutt, Wrocław 1958, s. 188.
 - 3 Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnienia*, Kraków 1971, s. 131–132.

Moniuszki — *Halkę* i *Straszny dwór* — pokazywano głównie na tanich popołudniowych spektaklach niedzielnych, które prowadzili drugoplanowi dyrygenci. Czołowy krytyk stołeczny, reprezentujący prasę narodową, Stanisław Niewiadomski, kilkakrotnie pisał o tej sytuacji, składając odpowiedzialność na barki twórców spektakli, jego zdaniem nie dość odpowiedzialnie podchodzących do swoich zadań⁴. Wspominając dobrą sytuację materialną opery warszawskiej za czasów rosyjskich, twierdził też, że paradoksalną zasługą rosyjskich zarządców Teatru Wielkiego było to, że opery polskie cieszyły się wówczas większym niż po wojnie powodzeniem⁵.

Stali kapelmistrzowie oraz dyrygenci gościnni Filharmonii Warszawskiej wykonywali w pierwszych latach powojennych także przede wszystkim klasyczny repertuar europejski, z dużym udziałem muzyki rosyjskiej. Już przed wojną zwracano uwagę na niebywałą popularność twórczości Czajkowskiego wśród warszawskich melomanów⁶; po 1918 roku wykonań symfonii, mniejszych dzieł symfonicznych i koncertów tego kompozytora było po kilkadziesiąt w ciągu każdego sezonu. Grano też często w filharmonii dzieła Rubinsteina, Skriabina, Głazunowa, Kalinnikowa, Rachmaninowa, co wynikało częściowo z faktu, że duża część dyrygentów i solistów Filharmonii miała za sobą pobyty w Rosji, częściowo zaś z tego, że muzyka ta stanowiła część europejskiego żelaznego repertuaru. Wykonania dzieł polskich były rzadkie. Ten fakt skomentował w roku 1922 inny przedstawiciel krytyki muzycznej o zabarwieniu chrześcijańsko-narodowym, Piotr Rytel:

Tak pomyślnie zapoczątkowane przez naszych artystów przed kilkoma laty krzewienie rosyjskiej kultury muzycznej w Warszawie trwa dalej — mimo sprzeciwu jednostek dbałych o rozwój polskiej kultury duchowej. Mało, że programy koncertów przepełnione są nazwiskami kompozytorów rosyjskich, lecz i wśród wykonawców zjawiać się zaczynają imiona przedstawicieli cywilizacji, rzekomo tak nam obcej [...]. P. Bierdiajew na program koncertu wybrał symfonię Głazunowa oraz „Preludia” Liszta. Oczywiście nic z naszej literatury. A jednak w Rosji

4 Stanisław Niewiadomski, *Opera w stolicy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919 nr 39, s. 653.

5 Stanisław Niewiadomski, *Z życia muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924 nr 7, s. 106.

6 Zob. Magdalena Dziadek, *Warszawa — Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic*, „Muzyka” 2009 nr 3-4, s. 200-201.

istniał zwyczaj, zachowywany przez wszystkich cudzoziemców, umieszczania w programie chociaż jednej kompozycji rosyjskiej⁷.

Oskarżenia o celowe bojkotowanie polskiej twórczości skierowano w omawianym okresie także pod adresem innego dyrygenta występującego gościnnie z filharmonikami — Oskara Frieda, berlińskiego artysty pochodzenia żydowskiego, który na warszawską estradę wprowadził we wczesnych latach 20. między innymi utwory Mahlera i Ernesta Blocha. „Wszak sami godzimy się na nazwiska np. Blocha, którego utwory p. Fried o wiele staranniej przygotowuje, niż poemat L. Różyckiego od niechcenia dyrygowany” — insynuował Piotr Rytel w związku z wykonaniem przez Frieda poematów *Zima* i *Wiosna* w marcu 1922 roku⁸, a w recenzji ze stycznia 1922 roku pisał:

Ostatnie koncerty kierowane przez p. Frieda cieszyły się dobrą frekwencją, ale nie może to być miarodajnym, boć i Iza Kremer miała pełną salę. Oczywiście nie zestawiam ani na chwilę znakomitego artysty, jakim jest Fried, z mierną, pospolitego gatunku śpiewaczką, jaką jest Iza Kremer, lecz pragnę tylko zwrócić uwagę dyrekcji Filharmonii na to, że cele polskie kultury muzycznej zawsze były wypisane na drzwiach wszystkich kierowników tej za polskie pieniądze fundowanej instytucji artystycznej⁹.

Występy żydowskiego pochodzenia artystki Izy Kremer na estradzie Filharmonii Warszawskiej w styczniu 1922 wywołały gwałtowny protest ze strony przedstawicieli nacjonalistycznej organizacji Młodzież Wszechpolska. Doszło wręcz do ulicznych rozruchów i przelewu krwi. Tu należy przypomnieć, że w XIX wieku więcej niż połowę publiczności teatralnej i muzycznej w Warszawie (według niektórych obserwatorów — nawet 70 procent¹⁰) stanowili Żydzi. Świadek epoki Isachar Fater pisał:

Ogromna ilość poranków muzycznych, słuchaczy na koncertach, amatorów opery i muzyki synagogałnej tworzyła opinię publiczną i stanowiła o losie muzyki [...]. Amatorzy muzyki [pochodzenia żydowskiego — przyp. M.D.] wypełniali operę

7 Piotr Rytel, *Z sali koncertowej*, „Gazeta Warszawska” 1922 nr 74 (15 III), s. 2.

8 Ibidem.

9 Piotr Rytel, *Wieczory muzyczne*, „Gazeta Warszawska” 1922 nr 26 (26 I), s. 3.

10 Henryk Adler, *Kulturalno-artystyczne życie żydowskiej Warszawy*, „Chwila” 1928 nr 3293 (21 V), s. 6.

lub teatr i nieraz zmuszali ich dyrekcję do zmiany repertuaru lub artystów, jeśli nie były to wybory trafione¹¹.

W pierwszych latach powojennych nasilił się trwający od połowy XIX wieku konflikt między polską i żydowską publicznością miasta. Polegał on m.in. na wzajemnym bojkotowaniu spektakli teatralnych i kabaretowych, koncertów i przedstawień operowych przez odłamy publiczności obu nacji, co fatalnie wpływało na kondycję finansową tych instytucji. Krytyk teatralny chrześcijańsko-narodowego „Kuriera Warszawskiego” Adam Grzymała-Siedlecki nie tylko wielokrotnie pisał, że powodzenie sztuk teatralnych w Warszawie zależy od tego, czy uczęszcza na nie publiczność żydowska, ale i wykazywał konsekwencję tego stanu rzeczy — rzekome spalenie gustu publiczności polskiej¹². Piotr Rytel w kontekście „skandalu”, za jaki uznał wystawienie w operze warszawskiej opery *Dybuk* (1935) przypomniał czytelnikom „Warszawskiego Dziennika Narodowego”, że dyrekcja instytucji świadomie schlebiała żydowskiej części publiczności — wystawiając w soboty *Żydówkę* Halévy’ego¹³. Analogiczną sytuację w Filharmonii Warszawskiej dokumentuje poniższa uwaga Stanisława Niewiadomskiego, figurująca w recenzji koncertu muzyki francuskiej, jaki dał w lutym 1920 roku Henryk Opieński przy współudziale Stanisławy Korwin-Szymanowskiej:

Koncert ten zapełnił [...] tylko parter sali, gdy balkony tak przepełnione na produkcjach Eriki Morini (imię duńskie a nazwisko włoskie zapewne nikogo w tym wypadku w błąd nie wprowadza...) świeciły pustkami¹⁴.

-
- 11 Isachar Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przekł. Ewa Świderska, Warszawa 1997, s. 24.
 - 12 Zob. np. Adam Grzymała-Siedlecki, *Pod światło. O naszej kulturze artystycznej*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 273 (30 IX), wyd. wieczorne, s. 4-5.
 - 13 Witold Szeliga [Piotr Rytel], *Skandal w operze. Pani Korolewicz-Waydowa zaprasza Nalewki*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935 nr 1B (1 V), s. 1.
 - 14 Stanisław Niewiadomski, *Z muzyki*, „Gazeta Warszawska” 1920 nr 59 (29 II), s. 3. „Balkon” oznacza tańsze miejsca, zajmowane zwykle przez proletariacką publiczność żydowską — słynne „Nalewki”. Wybitna skrzypaczka Erica Morini była Żydówką, związaną wówczas z Wiedniem.

Liczne incydenty związane z jawnymi aktami wrogości, okazywanymi artystom żydowskim przez publiczność polską (zwłaszcza młodzież), udokumentowała z kolei prasa polsko-żydowska. Opisana sytuacja trwała do końca rządów endecji. Jeszcze w 1925 roku Karol Szymanowski pisał w liście do Pawła i Zofii Kochańskich à propos sytuacji, w której znalazł się po przyjeździe do Polski Grzegorz Fitelberg, który zdecydował się na pełną asymilację, przypieczętowaną chrztem w obrządku katolickim: „Sytuacja jest okropna, bo Żydzi bojkotują go jako Polaka, a Polacy jako Żyda”¹⁵.

W okresie rządów Narodowej Demokracji oficjalna polityka kulturalna nie sprzyjała łagodzeniu tego konfliktu, gdyż władze wykonały szereg posunięć mających na celu polonizację kadry kierowniczej instytucji muzycznych (stanowiska stracili np. Bronisław Szulc, związany z filharmonią, i dyrygent operowy Jakub Hirszfeld). Kryzys frekwencyjny, który dotknął operę i filharmonię warszawską w pierwszych latach po wojnie, pogłębiały jeszcze fatalne warunki materialne życia w mieście. Spauperyzowana warstwa inteligencka — potencjalna podpora patriotycznego ruchu kulturalnego — zawiodła jako uczestnik tejże kultury, będąc „zadeptan[a] przez utuczony w czasie wojny i powojennego okresu chamstwo i dorobkiewiczostwo, zwane pospolicie paskarstwem” — jak to ujął autor recenzji sztuki Kazimierza Wroczyńskiego *Dzieje salonu*, opisującej powojenną sytuację stołecznej klasy średniej¹⁶. Niejednokrotnie narzekano w prasie na ową nową publiczność — hałaśliwą i niekompetentną, a jednocześnie wzywano zubożałą inteligencję do spełnienia patriotycznego obowiązku wspierania życia muzycznego poprzez uczęszczanie na koncerty i przedstawienia operowe. Przedłużeniem tych apeli były rządowe i społeczne inicjatywy, mające na celu zachęcenie uboższych warstw ludności do kontaktu z muzyką, a przede wszystkim z muzyką polską.

Pierwszy etap zgłaszania tych inicjatyw przypadł na lata 1919–1921. Można go nazwać okresem entuzjazmu. Podniosłe nastroje charakteryzowały

15 List do Zofii i Pawła Kochańskich z 20 III 1925. Cyt. za: *Dzieje przyjaźni. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi*, oprac. Teresa Chylińska, Kraków 1971, s. 100. List dotyczy sytuacji w Filharmonii Warszawskiej.

16 *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 286 (16 X), wyd. wieczorne, s. 10.

przede wszystkim nową ludność przybyłą do polskiej stolicy. Poza rdzennymi mieszkańcami, przymusowo deportowanymi do Rosji w 1915 roku, byli to liczni Polacy tam urodzeni, zdemobilizowani żołnierze, dotychczasowi mieszkańcy prowincji, jak również byli obywatele miast, które po 1918 straciły na znaczeniu — jak Lwów, którego przedwojenna elita zasiłała wydatnie szeregi inteligencji warszawskiej, poznańskiej i katowickiej. W owym pierwszym okresie pojawiły się pomysły powiązane z socjalistyczną ideą pozyskania dla kultury szerokich mas społeczeństwa, w tym warstw ludowych. Nie wiadomo, na ile pomysły te były inspirowane koncepcjami wdrażanymi wówczas w Republice Weimarskiej oraz w ZSRR, na ile zaś wypływały z chęci jak najszybszego i najtańszego zagospodarowania dużej przestrzeni kultury. W każdym razie wydatki Ministerium Sztuki i Kultury, zaplanowane na rok 1920, dotyczyły w pierwszym rzędzie zadania, które określono jako popieranie kultury. W ramach tych działań przyznano dotacje na biblioteki i czytelnie w wysokości 210 000 marek polskich oraz na „szerzenie kultury muzycznej wśród najszerzych warstw ludności” — 100 000 mp (były to dwie najważniejsze pozycje w budżecie; dla porównania na zakup dzieł sztuki przewidziano tylko 50 000 mp)¹⁷.

Nową koniunkturę natychmiast wykorzystali muzycy warszawscy. Znany warszawski pedagog i pianista Feliks Starczewski ogłosił w lutym 1920 roku na łamach pisemka „Teatr Ludowy” (dodatek do „Drużyny”) projekt koncertów ludowych organizowanych na wsi, które miały się odbywać w sezonie letnim i w okresie świąt katolickich. Miały one obejmować cztery rodzaje programów:

- 1) patriotyczno-narodowe na tle walk o niepodległość,
- 2) ludowe,
- 3) czysto artystyczne,
- 4) cudzoziemskie¹⁸.

Równocześnie Alfred Wiłkomirski, członek licznej i ruchliwej rodziny Wiłkomirskich, przybyłej do Warszawy z Rosji, zgłosił w Stowarzyszeniu Polskich Muzyków Pedagogów projekt utworzenia w Warszawie

17 *Popieranie kultury*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 61 (1 III), wyd. wieczorne, s. 4.

18 *Koncerty na wsi*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 50 (19 II), wyd. poranne, s. 4.

konserwatorium ludowego. Inicjatywę poparły stowarzyszenia robotnicze, obiecując udzielenie lokalu¹⁹. Oba przedsięwzięcia nie weszły w życie, natomiast przedstawiono inny pomysł — organizowania bezpłatnych bądź tanich koncertów dla inteligencji, które byłyby dotowane przez ministerium, względnie magistrat. O projekcie tanich koncertów dla inteligencji pisał „Kurier Warszawski” już w lutym 1920 roku²⁰. Pomysł podchwyciła Filharmonia Warszawska (na czele której stał wówczas Emil Młynarski), rozciągając go także na koncerty szkolne. Już 21 marca 1920 roku odbył się w Filharmonii koncert pedagogiczny muzyki polskiej. Następnie placówka uzyskała subwencję ministerialną na całą serię tanich koncertów popularnych. Do końca roku 1920 odbyło się sześć takich koncertów, w roku następnym zorganizowano kolejną serię. Ich programy były wypełnione wyłącznie muzyką polską²¹.

W latach 1921–1922 jeszcze kilkakrotnie podejmowano oddolne społeczne inicjatywy, mające na celu organizowanie cykli tanich koncertów dla inteligencji (w tym uczniów warszawskich szkół). Finansowała je działająca przy stołecznym magistracie rada opieki moralnej nad młodzieżą w wieku szkolnym, z której wyłoniono Międzyzwiązkową Komisję Kulturalno-Artystyczną, pod przewodnictwem Stanisława Niewiadomskiego²². Od jesieni 1921 roku koncerty dla inteligencji organizowało równoległe Polskie Biuro Koncertowe, kierowane przez Felicjana Szopskiego, ówczesnego referenta do spraw muzyki w Ministerium Sztuki i Kultury²³.

Kolejną formą animowania powszechnej kultury muzycznej w Warszawie miały być koncerty pieśni patriotycznej. Programy złożone z tego rodzaju utworów zaproponowały spontanicznie czołowe warszawskie

19 *W sprawie konserwatorium ludowego*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 107 (18 IV), wyd. wieczorne, s. 9.

20 *Tanie koncerty dla inteligencji*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 53 (22 II), s. 8.

21 Zob. np: *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 107 (18 IV), wyd. wieczorne, s. 9; *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 108 (19 IV), wyd. poranne, s. 3; *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 107 (18 IV), wyd. wieczorne, s. 9; *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 108 (19 IV), wyd. poranne, s. 3.

22 F[ranciszek] B[rzeziński], *Kronika muzyczna*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 87 (30 III), wyd. wieczorne, s. 4.

23 *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 267 (27 IX), wyd. poranne, s. 4.

chóry Harfa i Lutnia i od wiosny 1920 roku uczestniczyły w realizacji tych przedsięwzięć, także subwencjonowanych przez magistrat. Tematem przewodnim koncertów była „walka o niepodległość w pieśni”, a komitet organizacyjny tworzyli: Artur Śliwiński (naczelnik wydziału kultury w magistracie), Emil Młynarski oraz Romuald Aust (skrzypek, członek Rady Pedagogicznej Konserwatorium Warszawskiego). Pomysł podchwycili śpiewacy soliści, wykonując liczne recitale wypełnione pieśniami kompozytorów polskich, opracowaniami muzyki ludowej i piosenkami żołnierskimi. Kulminacja tej akcji nastąpiła w okresie wojny bolszewickiej i tuż po niej, kiedy organizowano liczne patriotyczne koncerty dla żołnierzy. Pieśń patriotyczna rozbrzmiewała nawet w teatrzykach i kabaretach. Na przykład z początkiem września 1920 roku w teatrze Qui pro Quo zaprezentowano po raz pierwszy program *W godzinie cudu*, poświęcony wojnie polsko-bolszewickiej, a miesiąc później na scenie teatrzyku Miraż odbyła się premiera spektaklu *Warszawa i Warszawka* Andrzeja Własta, zawierająca sceny żołnierskie²⁴. Odbiór tych wydarzeń był kontrowersyjny: prasa prawicowa protestowała przeciwko „profanowaniu” w tych spektaklach polskich pieśni narodowych (dodajmy, że obie wymienione sceny traktowane były jako żydowskie), a następnie obłożyła cenzurą ofertę kabaretów zawierającą jakiegokolwiek treści polityczne.

Obowiązki patriotyczne wypełniały oczywiście rzetelnie także czołowe instytucje muzyczne Warszawy: opera i filharmonia. W latach 1919–1921 w obu placówkach odbywało się bardzo dużo spektakli i koncertów o takim charakterze, na które zapraszano przedstawicieli władzy i oficjalnych gości zagranicznych. Okazjami były święta państwowe, pobyty zagranicznych delegacji, rocznice powstań narodowych i zwycięskich bitew, imieniny Naczelnika Państwa itp. Uwzględniono także 200. rocznicę śmierci Napoleona, odzyskanie przez Polskę wybrzeża morskiego i uchwalenie konstytucji, sekundowano powstańcom śląskim czy politykom walczącym o przyznanie Polsce Spisza i Orawy. W programach tych koncertów była zwykle muzyka polska, a jeśli chodzi o operę, to w roli dzieł narodowych występowały czołowe dzieła Moniuszkowskie, na czele z *Halką*.

24 *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 272 (1 X), wyd. poranne, s. 3.

Jednak już od wiosny 1920 roku programy patriotyczne organizowane w operze czy filharmonii zaczęły charakterystycznie ewoluować. Przede wszystkim ograniczono ich podaż w stosunku do pierwszych miesięcy powojennych, gdyż zobowiązani do uczęszczania na nie przedstawiciele elity politycznej, nie mówiąc o zwykłej publiczności, zaczęli dawać oznaki znużenia, co przełożyło się na pustki na widowni. Dziennikarz „Kuriera Warszawskiego” żalił się na przykład, że na występ delegacji towarzystw śpiewających górnośląskich, który odbył się 30 grudnia 1920 roku w Filharmonii, nie przyszła publiczność ani nikt z polityków²⁵. Podobna sytuacja zaistniała w operze. Od połowy 1920 roku organizowane w celach oficjalnych pełne spektakle oper Moniuszkowskich zastąpiły składanki, pojedyncze akty bądź balety. I tak na przykład rocznicę uchwalenia traktatu wersalskiego uczczono w operze 1920 roku... premierą *Jeziora łabędziego*²⁶, a dzień uchwalenia konstytucji (17 marca 1920) — fragmentami *Halki i Hrabiny* oraz baletami *Wesele w Ojcowie* i *Chopiniana*²⁷. Impas w dziedzinie podaży operowego repertuaru uświetniającego oficjalne uroczystości przerwała w operze warszawskiej premiera baletu *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego (9 maja 1921), która okazała się wielkim sukcesem zarówno autora, jak i warszawskiego teatru. Od tej pory *Pan Twardowski* stał się reprezentacyjnym polskim dziełem narodowym, w tej funkcji był też w następnych latach pokazywany za granicą.

Sukces *Pana Twardowskiego* pozwalał publicystom „zasunąć zasłonę” nad wstydlivym faktem, jakim była systematyczna degradacja pozycji *Halki* i innych polskich oper na stołecznej scenie. Od połowy 1919 roku, poza okolicznościami odświętnymi, *Halkę* przeznaczano głównie na tanie przedstawienia popołudniowe, odbywające się w niedziele, oraz na nagłe zastępstwa, podobnie było z *Hrabiną* i *Strasznym dworem*; innych utworów Moniuszki (*Widma*, *Verbum nobile*) nie udało się utrzymać w repertuarze. Począwszy od 1921 roku w *Halce* występował zwykle drugi garnitur

25 J.K., *Wstydl*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 359 (30 XI), wyd. poranne, s. 3.

26 *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 314 (13 XI), wyd. wieczorne, s. 4.

27 Spektakl, który odbył się 18 marca, zastąpił planowane wcześniej na ten dzień wystawienie *Żydówki* Halévy’ego.

śpiewaków oraz artyści gościnni, a poziom spektakli pozostawiał wiele do życzenia, o czym dobitnie świadczy osobliwa zachęta, pochodząca z września 1921 roku, dotycząca inauguracji sezonu operowego, na którą tradycyjnie wybrano *Halkę*: zapowiedziano mianowicie, że będzie ona po raz pierwszy grana „zupełnie bez suflera”²⁸.

Wspomniany wyżej problem pauperyzacji warstwy średniej dotknął w szczególności bolesny sposób muzyków. Grupa ta, która podczas wojny z trudem wypracowywała dla siebie miejsce w polskim życiu muzycznym, musiała się teraz zmierzyć z gwałtownym osłabieniem koniunktury. Pensje w konserwatorium były głodowe, sprawa emerytur — nierozwiązana, a szanse dorabiania — nikłe. Jeszcze gorsza była sytuacja przybyszów z Rosji. Poniższy fragmencik wspomnienia o Konstantym Gorskim jest doskonałym komentarzem do omawianej sprawy:

Przybył do swego kraju mocno szarpnięty przez nowy układ życia w Rosji, [skąd] wyrwała go z mocno wrośniętymi korzeniami rozszalała burza na wschodzie i na bałwanach swoich wyniosła na upragniony brzeg Polski, której życie muzyczne zamiast kwitnąć, ugoruje”²⁹.

Z pomocą muzykom przyszła prasa, rozwijając głośnie kampanię propagandową, w czasie której wysuwano na pierwszy plan zasługi artystów dla kultury narodowej, mianując niektórych jej przedstawicieli, zwłaszcza starszych, zasłużonych, czynnych na polu pedagogiki, niemal bohaterami narodowymi. Jaskrawy przykład owej specyficznej akcji daje nam pedagog warszawskiego konserwatorium Wacław Kochoński w pobrzmiwającym tonami wręcz biblijnymi peanie, napisanym po koncercie kompozytorskim swego konserwatoryjnego kolegi Henryka Melcera:

Rycerz tej napowietrznej walki, który się o przyszłość naszej sztuki narodowej toczy. Idealista, który myśli swej ramieniem ogarnia świat cały, ten świat, co spróchniałym rdzeniem świeci na jego ideały. Artysta, który oddał sztuce całą duszę, nie zachowując dla siebie i dla swego szczęścia ani krzty, ani odrobiny”³⁰.

28 *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 249 (9 IX), wyd. wieczorne, s. 5.

29 Edward Wrocki, *Konstanty Gorski: Życie i działalność*, „Rytm” 1924 nr 6, s. 7.

30 Wacław Kochoński, *Migawka. Henryk Melcer (z okazji koncertu jubileuszowego)*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 49 (18 II), s. 11.

Wszystkie wykonania muzyki polskiej, w szczególności prawykonania nowych utworów polskich kompozytorów, przedstawiano w warszawskiej prasie rządowej I połowy lat 20. jako epokowe wydarzenia, a omówienia dzieł obowiązkowo doposażano w nośne przymiotniki „narodowy” bądź „lechicki” (to ostatnie, znane nam z pism Szymanowskiego, weszło w użycie jeszcze w 1918 roku). Po prawykonaniu *Koncertu fortepianowego* Ludomira Różyckiego w październiku 1921 roku „Kurier Warszawski” napisał:

Kiedy się nowe dzieła symfoniczne polskie zjawiały na estradzie Filharmonii, przyjmowaliśmy je zawsze ze skupieniem, z pragnieniem dosłuchania się rzeczy nieprzeciętnych. Ale nigdy tak, jak w tej chwili, nie było zaostrzone to pragnienie, przy rozwijającym się dążeniu do zadań wielkich, przy rozbudzonej chęci dorównania zagranicy i odrobienia dużych zaległości³¹.

Zdania te napisał nowy krytyk „Kuriera” Felicjan Szopski, będący równocześnie referentem do spraw muzyki w Ministerium Sztuki i Kultury. To, co nazwał Szopski pragnieniem, przekształciło się rychło w skonkretyzowany program, który miał przyspieszyć zarówno powstawanie owych „rzeczy nieprzeciętnych”, jak i ich ekspansję zagraniczną. Tę ostatnią zaczęto w II połowie 1921 roku konsekwentnie wymieniać na pierwszym miejscu wśród zadań, jakie wobec sztuki postawiły sobie władze. Projekt rządowej akcji promocyjnej, której nadano miano propagandy artystycznej, powitano w kręgach muzyków entuzjastycznie — chodziło wszak o uruchomienie rzeki państwowych pieniędzy na zagraniczne koncerty oraz stypendia dla wybranych przedstawicieli świata sztuki. Zabrzmiał tylko jeden krytyczny głos. Należał on do Mateusza Glińskiego, który po wojnie usiłował dołączyć do pierwszej ligi działaczy muzycznych w Warszawie, próbując zorganizować własną serię koncertów symfonicznych, a następnie, korzystając ze swych paryskich kontaktów, urządził kilka koncertów kameralnych muzyki francuskiej, firmowanych przez francuskie poselstwo w Warszawie. Na łamach „Kuriera Warszawskiego” w ostatnich dniach 1921 roku ukazał się tekst, w którym Gliński przestrzegał przed wykorzystywaniem zagranicznych koncertów w celach politycznych, wskazywał niebezpieczeństwa

31 F[elicjan] Sz[opski], *Z Filharmonii*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 271 (1 X), wyd. wieczorne, s. 5.

wpływające z realizowania pod osłoną „propagandy artystycznej” egoistycznych interesów poszczególnych artystów bądź grup, jak również z braku orientacji w aktualnych postawach zagranicznej publiczności wobec sztuki w ogóle, a sztuki polskiej w szczególności. Proponował, by akcje propagandowe realizować zawsze w porozumieniu z ich adresatami.

Albowiem, jeśli smutnym zjawiskiem jest, iż narody obce słabo znają Polskę i nie mają dotychczas należytego pojęcia o sztuce polskiej, to stokroć gorzej byłoby w przypadku, gdyby miały o niej pojęcie zbędne

— pisał Gliński, napomykając na marginesie, iż jest mu wiadomo o kilku już uruchomionych próbach realizowania propagandowych inicjatyw za granicą przez osoby nieupoważnione i nieposiadające odpowiednich kwalifikacji³². Osobisty podtekst cytowanego artykułu jest aż nadto widoczny. Może dlatego nie wywołał on tymczasowo dyskusji. Wkrótce jednak Gliński powrócił do tematu, komentując powstały właśnie rządowy projekt ustawowego uregulowania wymiany zagranicznej, który polegał na narzuceniu świeżo utworzonemu po reorganizacji Ministerium Sztuki i Kultury departamentowi sztuki i kultury kurateli ministerstwa spraw zagranicznych. Gliński uznał taką kuratelę za absurd i postulował utworzenie specjalnego urzędu do spraw artystycznych³³. Na jego powstanie trzeba było jednak czekać jeszcze ponad 10 lat.

Tymczasowy brak skutecznego systemu zarządzania zagraniczną polityką kulturalną nadrabiano propagandą dokonań polskich artystów podczas zagranicznych wojaży, szczególnie tych finansowanych przez polskie władze. W sprawozdaniach z zagranicznych koncertów polskich eksponowany był także na pierwszym miejscu wątek zasług dla kraju. Nie mogło go zabraknąć w korespondencji dotyczącej występów Paderewskiego w Rzymie z początkiem 1925 roku. Autor — Leon Chrzanowski, znany dziennikarz i polityk (naczelnik Wydziału Prasy i Propagandy w MSZ,

32 Mateusz Gliński, *Zadanie i charakter propagandy artystycznej*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 342 (11 XI), wyd. wieczorne, s. 6.

33 Mateusz Gliński, *Akcja artystyczna za granicą*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 355 (24 XI), wyd. wieczorne, s. 7.

a w omawianym okresie stały korespondent PAT w Rzymie) — zaopatrzył swój tekst w następującą konkluzję:

Rzym przez dni cztery połowę swego czasu poświęcił Paderewskiemu — w okresie obecnych walk politycznych to niesłychanie wiele. To tryumf artysty-polaka [sic!], który w pewnej mierze tryumf swój musiał dzielić ze swym krajem. To też imię Polski rozbrzmiewało przez tych dni kilka również zwycięsko i dodatnio³⁴.

Komentatorzy z prasy rządowej stale nagradzali komplementami artystów polskich mieszkających bądź koncertujących za granicą za to, że wykonują tam muzykę polską. „Dla nas Smeterlin posiada jeszcze ten rys dodatni, że mieszkając stale za granicą, propaguje z zamiłowaniem naszą muzykę i jest jej gorącym wielbicielem” — napisano na przykład w zapowiedzi recitalu mieszkającego wówczas w Paryżu pianisty³⁵. Niedługo potem pochwalono Lucynę Robowską, która koncertowała w miastach rosyjskich, za „szerzenie u obcych kult[u] muzyki polskiej”³⁶.

Około połowy 1925 roku o dostęp do stołecznych estrad, jak i państwowych stypendiów zaczęli energicznie zabiegać młodzi muzycy warszawscy, często jeszcze studenci konserwatorium. Ich zapęły — inspirowane poparciem takich osobistości jak Karol Szymanowski i Grzegorz Fitelberg — zaczęto w prasie nieco chłodzić, co można traktować jako zwiastun rychłej zmiany postawy prorządowych publicystów wobec obowiązku promowania polskiej twórczości tylko dlatego, że jest polska. Jaskrawym przykładem jest początek kariery Piotra Perkowskiego, którego dwa utwory symfoniczne wykonał Fitelberg w Filharmonii Warszawskiej w sezonach 1924/25 i 1925/26. W recenzji z prawykonania *Symfonii* młodego autora Felicjan Szopski ustosunkował się do jego specyficznej polityki autopromocyjnej, nazywając ją wprost dążeniem do „szybkiego i stosunkowo łatwego zdobycia opinii sugestionującej słuchacza”³⁷. W tekście znalazła się też informacja o uzyskaniu przez Perkowskiego stypendium

34 Leon Chrzanowski, *Paderewski w Rzymie*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 29 (29 I), s. 4.

35 *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1926 nr 68 (9 III), s. 4.

36 Bis [Leopold Binental], *Z Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 74 (15 III), s. 7.

37 Felicjan Szopski, *Z Filharmonji*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 306 (2 XI) s. 9-10.

na studia zagraniczne, na koniec zaś „krytyka krytyki”, w związku z którą pierwszy raz padły w rubryce muzycznej „Kuriera Warszawskiego” słowa o „nieszczerości” recenzentów. Cytowana publikacja jest pierwszą deklaracją potrzeby odpolitycznienia dyskursu krytycznomuzycznego, za którą poszły dalsze. Z recenzji nie znikły oczywiście uwagi o szczególnej wartości sztuki narodowej. Znajdowały się nadal w tekstach okolicznościowych, poświęconych jubileuszom polskich artystów, oraz w sprawozdaniach z koncertów muzyki polskiej, które odbywały się za granicą. Natomiast samo założenie bezkrytycznego popierania wszystkiego, co rodzime, stało się przedmiotem jawnej dyskusji. Jednym z jej przejawów był dwugłos Felicjana Szopskiego i Ludomira Różyckiego, umieszczony w „Kurierze Warszawskim” z okazji inauguracyjnego koncertu Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich w styczniu 1926 roku. Różycki, który już przedtem wielokrotnie wypowiadał się w prasie, promując skrajną wizję nacjonalizacji muzyki i życia muzycznego³⁸, rozpiął się i tym razem o wybitnych dokonaniach polskiej twórczości i świetlanych perspektywach na przyszłość w niepodległym państwie pod warunkiem odpowiedniego ustosunkowania się publiczności i decydentów³⁹. Szopski odpowiedział w recenzji

38 M.in. w ramach głośnej polemiki, jaką zainicjował w „Kurierze Warszawskim” w kwietniu 1925 roku Karol Szymanowski, jako autor dwóch publicystycznych tekstów: *O cele i zadania Filharmonii* („Kurier Warszawski” 1925 nr 103 z 11 IV, s. 21) oraz *Czy twórczość muzyczna polska jest zagrożona?* („Kurier Warszawski” 1925 nr 104 z 12 IV, s. 7–8). Do dyskusji przyłączył się natychmiast Ludomir Różycki, potępiając wszelkie zapędy kosmopolityczne jako „niezrozumiałe krótkowidztwo” i uzasadniając rację istnienia odrębnej sztuki narodowej, która ma być wyrazem „budzącego się instynktu zachowawczego naszej odrębności rasowej” (*O polską muzykę*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 110 z 20 IV, s. 6–7). Różycki zaproponował wykonanie konkretnych ruchów, mających zablokować dopływ muzyki zagranicznej na polskie sceny i estrady, z wyjątkiem klasyki. Wywiązała się z tego dalsza polemika, w której głos rozjemczy, godzący oba stanowiska zabrał Henryk Melcer (*O polską muzykę*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 114 z 24 IV, s. 7–8), zaś po stronie Szymanowskiego, głoszącego ideę elitaryzmu stanął Zbigniew Drzewiecki (*Ku naprawie naszego życia muzycznego*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 130 z 10 V, s. 19–20).

39 Ludomir Różycki, *Przed koncertem współczesnych kompozytorów polskich*, „Kurier Warszawski” 1926 nr 22 (22 I), wyd. wieczorne, s. 7.

z tegoż koncertu dość chłodnym tekstem, w którym znalazło się ważne zdanie na temat idei propagandy polskiej twórczości:

Bo nie pomoże tutaj samo hasło. Hasło spaść może łatwo do znaczenia frazesu, nad którym życie przejdzie do porządku dziennego. A wtedy zaufanie do twórczości polskiej, zaufanie obcych i swoich, nie wzrośnie, lecz się zmniejszy [...] ⁴⁰.

Dalej czytamy, à propos idei organizowania stałych koncertów członków stowarzyszenia:

Jeśli to jednak będzie wzajemna adoracja jakiejś, tej czy innej, „partii” muzycznej, jeśli to będzie wprowadzaniem jakiś walk, reklamowaniem kompozycji mało wartościowych, krępowaniem swobodnej krytyki [...], rzecz się stanie małą, niepotrzebną, a nawet szkodliwą.

Tą drogą doszli polscy krytycy do idei wolnego rynku sztuki. W następnej dekadzie idea ta skutecznie ścierała się z koncepcją rozpościerania parasola ochronnego nad każdym przejawem twórczości narodowej. Straciła na znaczeniu po śmierci Piłsudskiego, kiedy poprzedni kierunek znowu wziął górę, m.in. wskutek nasilenia się w polskim społeczeństwie postaw antysemickich. Siedmioletnia dyskusja nad sposobami odzyskiwania i powiększania narodowej tradycji, przerwana wydarzeniami majowymi 1926 roku, stanowi wszakże świetną lekcję, jako że jej uczestnicy wypróbowali w przyspieszonym tempie szereg koncepcji, które znamy z powojennej historii naszej kultury.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

Henryk Adler, *Kulturalno-artystyczne życie żydowskiej Warszawy*, „Chwila” 1928 nr 3293 (21 V), s. 6.

Bis [Leopold Binental], *Z Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 74 (15 III), s. 7.

⁴⁰ Felicjan Szopski, *Koncert inauguracyjny Sekcji Współczesnych Kompozytorów Polskich*, „Kurier Warszawski” 1926 nr 25 (25 I), s. 6.

- F[ranciszek] B[rzeziński], *Kronika muzyczna*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 87 (30 III), wyd. wieczorne, s. 4.
- Leon Chrzanowski, *Paderewski w Rzymie*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 29 (29 I), s. 4.
- Magdalena Dziadek, *Warszawa — Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic*, „Muzyka” 2009 nr 3-4, s. 181-203.
- Zbigniew Drzewiecki, *Ku naprawie naszego życia muzycznego*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 130 (10 V), s. 19-20.
- Dzieje przyjaźni. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi*, oprac. Teresa Chylińska, Kraków 1971.
- Isachar Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przekł. Ewa Świderska, Warszawa 1997.
- Mateusz Gliški, *Zadanie i charakter propagandy artystycznej*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 342 (11 XII), wyd. wieczorne, s. 6.
- Mateusz Gliški, *Akcja artystyczna za granicą*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 355 (24 XII), wyd. wieczorne, s. 7.
- Adam Grzymała-Siedlecki, *Pod światło. O naszej kulturze artystycznej*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 273 (30 IX), wyd. wieczorne, s. 4-5.
- J.K., *Wstyd!*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 359 (30 XII), wyd. poranne, s. 3.
- Wacław Kochański, *Migawka. Henryk Melcer (z okazji koncertu jubileuszowego)*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 49 (18 II), s. 11.
- Koncerty na wsi*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 50 (19 II), wyd. poranne, s. 4.
- Janina Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, oprac. Adolf Gozdawa-Reutt, Wrocław 1958.
- Henryk Melcer, *O polską muzykę*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 114 (24 IV), s. 7-8.
- Stanisław Niewiadomski, *Opera w stolicy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919 nr 39, s. 653.
- Stanisław Niewiadomski, *Z muzyki*, „Gazeta Warszawska” 1920 nr 59 (29 II), s. 3.
- Stanisław Niewiadomski, *Z życia muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924 nr 7, s. 106.
- Popieranie kultury*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 61 (1 III), wyd. wieczorne, s. 4.
- Ludomir Różycki, *O polską muzykę*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 110 (20 IV), s. 6-7.
- Ludomir Różycki, *Przed koncertem współczesnych kompozytorów polskich*, „Kurier Warszawski” 1926 nr 22 (22 I), wyd. wieczorne, s. 7.
- Piotr Rytel, *Wieczory muzyczne*, „Gazeta Warszawska” 1922 nr 26 (26 I), s. 3.
- Piotr Rytel, *Z sali koncertowej*, „Gazeta Warszawska” 1922 nr 74 (15 III).

- Witold Szeliga [Piotr Rytel], *Skandal w operze. Pani Korolewicz-Waydowa zaprasza Nalewki*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935 nr 1B (1 V), s. 1.
- F[elicjan] Sz[opski], *Z Filharmonii*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 271 (1 X), wyd. wieczorne, s. 5.
- Felicjan Szopski, *Z Filharmonji*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 306 (2 XI) s. 9–10.
- Felicjan Szopski, *Koncert inauguracyjny Sekcji Współczesnych Kompozytorów Polskich*, „Kurier Warszawski” 1926 nr 25 (25 I), s. 6.
- Karol Szymanowski, *O cele i zadania Filharmonii*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 103 (11 IV), s. 21–22.
- Karol Szymanowski, *Czy twórczość muzyczna polska jest zagrożona?*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 104 (12 IV), s. 7–8.
- Tanie koncerty dla inteligencji*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 53 (22 II), s. 8.
- Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 107 (18 IV), wyd. wieczorne, s. 9.
- Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 108 (19 IV), wyd. poranne, s. 3.
- Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 272 (1 X), wyd. poranne, s. 3.
- Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 249 (9 IX), wyd. wieczorne, s. 5.
- Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 267 (27 IX), wyd. poranne, s. 4.
- Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 286 (16 X), wyd. wieczorne, s. 10.
- Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1926 nr 68 (9 III), s. 4.
- Kazimierz Wilkomirski, *Wspomnienia*, Kraków 1971.
- Edward Wrocki: *Konstanty Gorski: Życie i działalność*, „Rytm” 1924 nr 6, s. 7.
- W sprawie konserwatorium ludowego*, „Kurier Warszawski” 1920 nr 107 (18 IV), wyd. wieczorne, s. 9.

BIOGRAM

Magdalena Dziadek — urodziła się w Bielsku-Białej, ukończyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach. W 1991 roku obroniła w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie dysertację doktorską, poświęconą warszawskiej krytyce muzycznej z lat 1810–1890. W 2004 roku zrealizowała tamże przewod habilitacyjny. Od 1992 roku prowadzi samodzielną działalność naukową, skupiając się

BIOGRAM

Magdalena Dziadek — Born in Bielsko-Biała, she graduated in music theory from the Katowice Academy of Music. In 1991 she obtained a PhD from the Institute of Art, Polish Academy of Sciences in Warsaw, on the basis of a dissertation devoted to Warsaw music criticism from 1810–1890. In 2004 she obtained a post-doctoral degree (habilitation). Since 1992 she has worked as an academic, focusing in her research on the history

na historii polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX i pierwszej połowy XX wieku. Opublikowała dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, zbiór materiałów źródłowych dotyczących recepcji muzyki Chopina w Polsce w XIX wieku oraz w Polsce i w Niemczech w dwudziestoleciu międzywojennym, a także kilka książek poświęconych historii polskiej kultury muzycznej (dwutomową monografię *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*, popularną pracę o biografach Chopina, wyd. NIFC Warszawa 2019, oraz taką książeczkę o Moniuszce, wyd. PWM, Kraków 2020). Obecnie pracuje, wspólnie z wybitnym filologiem Radosławem Okulicz-Kozarynem, nad edycją listów Stanisława Moniuszki i do niego pisanych. Jest profesorem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

of Polish and Central European musical culture of the 19th and early 20th century. She has published a two-part monograph, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914* [Polish Music Criticism in 1890–1914], a collection of sources on the reception of Chopin’s music in Poland in the 19th century, and in Poland and Germany in the inter-war period, as well as several books devoted to the history of Polish musical culture (two-volume monograph *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu – dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010* [From Drama School to University: the history of the high music school in Warsaw 1810–2010], a popular work on Chopin’s biographies NIFC Warsaw 2019, and a similar book on Moniuszko, PWM, Kraków 2020). She is currently working, together with the eminent philologist Radosław Okulicz-Kozaryn, on an edition of Stanisław Moniuszko’s letters and letters written to the composer. Professor at the Institute of Musicology, Jagiellonian University

STRESZCZENIE

Projekty reanimacji muzyki narodowej w Warszawie lat 1919–1926

Rok 1918 zastał polską muzykę narodową w stanie ogromnego zaniedbania, na które „zapracował” — jeśli chodzi o Warszawę — zarówno okres zaborów, jak i czasy okupacji pruskiej (1915–1918). Podejmowane od końca 1918 roku przez stołecznych działaczy związanych z partią rządzącą (Narodową Demokracją) próby nadrobienia zaległości w dziedzinie twórczości i upowszechniania muzyki

ABSTRACT

Projects to Revive National Music in Warsaw in 1919–1926

The year 1918 found Polish national music in a state of extreme neglect, to which had “contributed” — as far as Warsaw was concerned — the period of partitions as well as the time of the Prussian occupation (1915–1918). Attempts to catch up in the field of production and popularisation of national music made from late 1918 by Warsaw activists associated with the a disruption in the existing structure of

narodowej napotykały przeszkody spowodowane zachwianiem się dotychczasowej struktury publiczności, co było związane z napływem do Warszawy spauperyzowanej polskiej ludności z prowincji, w tym z ziem byłego Cesarstwa rosyjskiego, jak również nasileniem się konfliktów pomiędzy ludnością polską i żydowską. Programy odbudowy tradycji muzyki narodowej skupiły się przede wszystkim na działaniach praktycznych, mających na celu poprawienie bytu muzyków polskich, poprzez zapewnienie im poparcia ze strony państwa, oraz wychowanie nowej polskiej publiczności. Trzecim aspektem omawianych programów było zorganizowanie rządowej akcji propagandy muzyki polskiej na granicą. Referat prezentuje nieznane źródła pochodzące z codziennej prasy warszawskiej I połowy lat 20. XX wieku, ilustrujące codzienność warszawskiego życia muzycznego w wymienionych aspektach.

SŁOWA KLUCZOWE muzyka polska w okresie międzywojennym, opera warszawska, filharmonia warszawska, upowszechnianie muzyki, propaganda artystyczna

the public following the influx into ruling party (National Democracy) came up against obstacles caused by Warsaw of impoverished Poles from the provinces, including Russia, as well as an intensification of conflicts between the Polish and Jewish populations. Programmes for a revival of the national music tradition focused primarily on practical actions aimed at improving the lot of Polish musicians by providing them with support from the state and educating a new Polish audience. The third aspect of these programmes was the organisation of a government campaign promoting Polish music abroad. The paper presents unknown sources from the daily Warsaw press of the first half of the 1920s illustrating Warsaw's everyday musical life in these aspects.

KEYWORDS Polish music in the inter-war period, Warsaw Opera, Warsaw Philharmonic, popularisation of music, artistic propaganda