Adrian Ślęczka

KRYTYKA MUZYCZNA

NA ŁAMACH KRAKOWSKIEJ PRASY

w latach 1918–1939

Odzyskanie przez Polskę niepodległości wywołało w całym kraju entuzjazm, który zaowocował inicjatywami we wszystkich dziedzinach życia społeczno-narodowego. Korzystano wówczas szczególnie z możliwości kultywowania polskiego słowa, zamieszczając artykuły w gazetach codziennych i periodykach. Materiały dotyczące muzyki i kultury muzycznej, opublikowane na łamach czasopism, mają dziś wielką wartość historyczną, są zarazem podstawowym źródłem wiedzy o krytyce muzycznej czasów minionych. W okresie istnienia II Rzeczypospolitej wydawano znacznie więcej czasopism niż w latach poprzednich. Kornel Michałowski w *Bibliografii muzycznej polskich czasopism niemuzycznych* (Michałowski 1955, s. 11) wskazuje, że w roku 1830 ukazywało się w Polsce siedemdziesiąt siedem czasopism, w roku 1862 — 109, w roku 1900 — 460, w roku 1914 — 1178, w roku 1921 — 1197, natomiast w 1937 — 2547. Należy wspomnieć, że liczne czasopisma z okresu międzywojennego miały charakter efemeryczny.

Szeroki rozwój życia muzycznego: zarówno amatorski, jak i zawodowy, wolny od zaborczych restrykcji, wzrost zainteresowania sztuką muzyczną wśród społeczeństwa, większe upowszechnianie muzyki i wychowanie muzyczne oraz rosnąca rola polskiej muzyki i jej nowe osiągnięcia powodowały żywy oddźwięk na łamach licznych dzienników oraz czasopism i to niezależnie od ich charakteru czy założeń ideowych. Ilość informacji dotyczących muzyki była w poszczególnych czasopismach i gazetach bardzo zróżnicowana. Obok periodyków, w których znajdowało się tylko kilka pozycji na tematy muzyczne, istniały takie, które w każdym niemal zeszycie zawierały po kilkanaście pozycji muzycznych, artykułów, notatek, recenzji, utworów literackich lub muzycznych.

Początki większych badań nad historią krytyki muzycznej przypadają w Polsce na lata powojenne. Wcześniej sięgano po dokumenty krytyczno-muzyczne tylko okazjonalnie, na przykład podczas jubileuszy dzienników. W stulecie „Kuriera Warszawskiego" (1921) opublikowano obszerny zbiór materiałów, w tym także źródeł do historii krytyki muzycznej,

opracowany przez Franciszka Brzezińskiego (Dziadek 2002, s. 15). Polscy autorzy prac badawczych poświęconych piśmiennictwu muzycznemu wiązali historię krytyki muzycznej z dziejami kultury muzycznej, często rozpatrując to zagadnienie w perspektywie problematyki społecznej [Powstało kilkanaście prac naukowych o polskich krytykach muzycznych, m.in. o: Karolu Kurpińskim, Janie Kleczyńskim, Józefie Ignacym Kraszewskim, Józefie Sikorskim, Bolesławie Wilczyńskim, Mieczysławie Karłowiczu, Adolfie Chybińskim (Dziadek 2002, s. 17–18)]. Było to związane ze specyfiką polskiej myśli krytycznej uwikłanej w „program narodowy" i politykę. Istnieje kilka syntetycznych prac o piśmiennictwie krytyczno-muzycznym w poszczególnych okresach historycznych. Najliczniejszą jednak grupę stanowią prace doktorskie i magisterskie traktujące o wieku dziewiętnastym (m. in. Agnieszka Lisowska, *Karol Kurpiński jako pisarz, działacz i organizator,* w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku,* t.2, Warszawa 1966; Małgorzata Woźna, *Jan Kleczyński — pisarz, pedagog, kompozytor,* w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku,* t.3, Warszawa 1976; Stefan Świerzewski, *Kraszewski jako muzyk i organizator kultury muzycznej w Polsce,* w: „Muzyka", 1958, nr 1–3; Marek Lebioda, *Pisarstwo muzyczne Antoniego Sygietyńskiego,* w: IMUW, 1982; Małgorzata Szyburska-Szwed, *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny na tle kultury muzycznej Warszawy I połowy XIX wieku,* w: IMUW, 1987; Robert Losiak, *Polska muzyka współczesna w refleksji krytyków muzycznych dwudziestolecia międzywojennego,* w: ZMIHS UAM, 1989 (zob. Dziadek 2002, s.19–20)]. Natomiast absolutna większość prac o problematyce krytyczno-muzycznej w latach międzywojennych jest tematycznie związana ze stolicą Polski.

Stan badań nad prasą krakowską z okresu międzywojennego jest bardziej zaawansowany od stanu badań krytyczno-muzycznych (zob. Myśliwski 2004, http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/19/myslin.html). Wiele nowych i cennych informacji na temat kształtowania się i rozwoju prasy w dwóch wielkich ośrodkach życia polityczno-kulturalnego Galicji, a więc w Krakowie i we Lwowie przynosi dwutomowa praca *Studia nad prasą polską XIX i XX wieku* Jerzego Jarowieckiego (Jarowiecki 2006). Zakres czasowy, w jakim ukazywały się zamieszczone tam tytuły prasowe, jest rozległy i obejmuje w przypadku prasy krakowskiej okres sięgający jej początków (siedemnastowiecznych „gazet pisanych") aż po współczesność. Ze względu na supremację ilościową warszawskie piśmiennictwo muzyczne było przedmiotem badań w wielu pracach naukowych. Wynika to niewątpliwie z faktu, że Warszawa była w latach 1918–1939 najprężniejszym ośrodkiem kulturalnym i wydawniczym, w którym istniało więcej dzienników i czasopism aniżeli w jakimkolwiek innym mieście w Polsce.

Życie muzyczne Krakowa w okresie międzywojennym zyskało wyraźny obraz w pracy zbiorowej pt. *Kraków muzyczny 1918–1939* (Drobner, Przybylski 1980). Redaktorzy Mieczysław Drobner i Tadeusz Przybylski zawarli w tej pracy artykuły omawiające działalność poszczególnych instytucji, stowarzyszeń i szkół muzycznych, artystów muzyków oraz rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie. Jeden z rozdziałów książki, autorstwa Józefa Opalskie-

go został poświęcony muzyce na łamach krakowskiej prasy w latach międzywojennych, prezentuje jednak to zagadnienie jedynie w zarysie. Józef Opalski wymieniając czasopisma i dzienniki, które zawierały treści muzyczno-krytyczne, poruszył kilka zagadnień bardziej szczegółowo, akcentując oryginalność i nowatorstwo artykułów muzycznych na łamach „Masek" i „Zwrotnicy".

Wśród tytułów prasowych z okresu międzywojennego, które podejmowały problematykę krytyczno-muzyczną, można wyróżnić trzy rodzaje: czasopisma typowo muzyczne, czasopisma o profilu społeczno-literackim, bądź literacko-artystycznym oraz prasę codzienną. Zróżnicowanie ich poziomu merytorycznego wynikało nie tyle ze specyfiki typologicznej (rodzaje czasopism), ale przede wszystkim z zakresu kompetencji autorów. W moich badaniach odszedłem od tradycyjnego schematu, polegającego na uwzględnieniu tylko periodyków fachowych, literacko-artystycznych (także społeczno-literackich) i rezygnacji z prasy codziennej, pojmowanej jako źródła tekstów amatorskich i powierzchownych. Teksty z dzienników mają bowiem dużą wartość źródłową jako bezpośrednie dokumenty reakcji krytyków utrwalające recepcje dzieł muzycznych. Były mniej podatne na deformację środowiskową (cenzura krytyków muzycznych) w stosunku do periodyków, do których teksty pisali autorzy „po jakimś czasie". Ponadto w przypadku dzienników — pism rozchodzących się w dużych nakładach, i przynoszących spore dochody — zatrudnieni byli profesjonalni i cenieni autorzy [Zaproponowany przez Stefana Jarocińskiego podział krytyki muzycznej na nurt specjalistyczny (tj. muzykologiczny) oraz prasę codzienną i periodyki popularne pomija ambitne tytuły kulturalno-artystyczne (Jarociński 1955, s. 21–22). W prasie codziennej toczyły się czasami zasadnicze spory estetyczno-muzyczne dlatego zestawione zostały wypowiedzi krytyczno-muzyczne publikowane w latach 1918–1939 w gazecie „Czas" oraz w miesięczniku „Muzyka i śpiew" (1918–1931; w przypadku miesięcznika „Muzyka i śpiew" rok 1931 stanowi kres jego działalności).

Materiały prasowe dotyczące muzyki podzielono na trzy kategorie: informacje, artykuły publicystyczne oraz recenzje. Teksty informacyjne, różne anonse, obejmowały wydarzenia kulturalne, takie jak koncerty, recitale, przedstawienia operowe i występy gościnne. Wśród tych tekstów były także zapowiedzi o charakterze płatnych reklam. Zdarzały się również felietony przystępnie omawiające program zbliżającej się imprezy kulturalnej. Artykuły publicystyczne pojawiały się okazjonalnie, a ich zakres tematyczny był szeroki: poruszały wiele problemów życia muzycznego, od społecznych po socjologiczne i estetyczne. Zasadniczo autorów tych tekstów cechował profesjonalizm i duża wiedza, przez co teksty podobne były do artykułów z czasopism specjalistycznych. Zdarzało się, że ich objętość powodowała konieczność dzielenia je na odcinki publikowane w kolejnych numerach gazety. Recenzje muzyczne miały zmienne oblicze merytoryczne, niemniej jednak ilość materiałów recenzenckich rosła z biegiem lat, przy równoległym wzroście ich poziomu literackiego. Gazety starały się posiadać stałych recenzentów oraz korespondentów z kraju i zagranicy, przez co stały się najbogatszym źródłem wiedzy o wszelkich wydarzeniach muzycznych.

W drugiej Rzeczypospolitej ukazywało się w Krakowie ponad dwadzieścia dzienników. Pięć z nich było czasopismami długotrwałymi i ogrywającymi główną rolę wśród prasy miejskiej (zob. Toczek 2005).

Spośród gazet codziennych wydawanych w Krakowie w latach 1918–1939 najbardziej poczytnym był ogólnoinformacyjny „Ilustrowany Kurier Codzienny". Jego wydawcą i redaktorem naczelnym był Marian Dąbrowski, szef wielkiego koncernu o nazwie „Pałac Prasy". Najstarszym dziennikiem krakowskim był „Czas". Tą konserwatywną gazetą codzienną kierował w latach 1920–1937 Antoni Beaupré [Antoni Beaupré był prezesem Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich, wiceprezesem Zarządu Głównego Związku Dziennikarzy RP i wiceprezesem Międzynarodowej Federacji Dziennikarzy]. Liberalno-demokratyczną „Nową Reformę" (1882–1892) redagował razem z Konstantym Srokowskim, związany z nią przez trzydzieści cztery lata, Michał Konopiński. Socjalistyczny „Naprzód" (1892–1939) był drugim organem Polskiej Partii Socjalistycznej, po warszawskim „Robotniku". Kolejnym dziennikiem był chadecki „Głos Narodu" (1893–1939), organ prasowy Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji. Jego redaktorem w latach 1921–1931 był Jan Matyasik. Dwa powyższe dzienniki toczyły ze sobą ciężkie boje w latach dwudziestych XX wieku. „Naprzód" i „Głos Narodu" były największymi antagonistycznymi dziennikami na ówczesnym krakowskim rynku prasowym. Pomimo rozbieżnych poglądów politycznych i informacyjno-politycznego typu prasowego oba dzienniki prezentowały tematykę kulturalną na dość wysokim poziomie. Ważne miejsce na krakowskim rynku prasowym w latach międzywojennych zajmował „Nowy Dziennik". Była to żydowska gazeta codzienna wydawana w Krakowie od 1918 do 1939 roku. Ten najstarszy polskojęzyczny dziennik o nastawieniu syjonistycznym [Powstał z inicjatywy Ozjasza Thona (1870–1936), rabina i działacza syjonistycznego. Był pierwszym w Europie dziennikiem wydawanym przez Żydów w języku kraju ich zamieszkania]. zawierał liczne dodatki wyodrębniane własnymi winietami i oddzielną numeracją, które zastępowały specjalistyczne czasopisma, np.: „Głos Kobiety Żydowskiej"(od 1926), „Lekarz Domowy", „Literatura i Sztuka", „Przegląd Filmowy" (1927–1937). O popularności pisma świadczyły zwiększające się objętość i nakład (objętość: od czterech stron w 1918 roku do dwudziestu stron w latach 30., nakład: od 7500 do 18000 egzemplarzy).

Dysponując szesnastoma stronicami druku „Ilustrowany Kurier Codzienny" zamieszczał częste recenzje z koncertów i przedstawień operowych. Sprawozdania i artykuły krytyczne ukazywały się często (trzy do czterech razy w tygodniu), z reguły kilka dni po danym koncercie i w zasadzie po każdym przedstawieniu operowym (zawsze recenzowano występy gościnne, które w przypadku opery były niemal regułą). Głównym recenzentem „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" był Alfred Jendl [Alfred Jendl podpisywał się jako: „Dr A. J.", „A. J." lub „Jen."], czynny zawodowo jako sędzia. Dysponował jednak solidnym wykształceniem muzycznym, w wieku młodzieńczym ukończył wyższy kurs Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w zakresie śpiewu solowego i występował jako tenor na estradzie

i na scenie. Jendl recenzował imprezy muzyczne w ciągu całego dwudziestolecia w sposób sumienny i rzeczowy. „Ilustrowany Kurier Codzienny" miał dodatek o nazwie „Kurier Literacko-Naukowy", który ukazywał się w każdą niedzielę. Autorami prowadzącymi dział muzyczny byli m. in. tacy znakomici muzykolodzy jak: Adolf Chybiński, Zdzisław Jachimecki i Józef Reiss. Oprócz artykułów poświęconych muzyce dawnej i współczesnej, polskiej i zagranicznej, pojawiały się interesujące biografie kompozytorów oraz artykuły okolicznościowe. Na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego" Zbigniew Grabowski (Drobner, Przybylski 1980) ogłosił w roku 1936 korespondencję z Berlina obrazującą kulturę muzyczną hitlerowskich Niemiec oraz losy kompozytorów, którzy popadli w niełaskę: Straussa i Hindemitha. W tym samym 1936 roku Alfred Jendl dokonał na łamach tego dodatku podsumowania życia muzycznego Krakowa z lat 1919–1935.

Stałym recenzentem w „Czasie" był Michał Piotrowski (M. J. P.) Artykuły pisał również Włodzimierz Poźniak (W. P.) oraz Melania Grafczyńska. Od 1926 roku ukazywała się „Nowa Reforma". Na jej łamach, obok sporadycznych artykułów Zdzisława Jachimeckiego, ukazywały się regularnie (dość surowe) recenzje Juliana Święcickiego (Jul. Św.). Na łamach chadeckiego „Głosu Narodu" recenzje pisywał głównie Jachimecki. Ocenie podlegały nie tylko koncerty i przedstawienia operowe, ale także spektakle teatralne [w roku 1918 ukazały się recenzje pióra Jachimeckiego z: *Aszantki* Perzyńskiego, *Pana Jowialskiego* Fredry, *Ryszarda III* Shakespeare'a i innych]. Kiedy Jachimecki zaprzestał pisania recenzji teatralnych, te ostatnie przejął Antoni Waśkowski, który jednak wolał recenzować przedstawienia operowe. Artykuły Jachimeckiego bywały bardzo obszerne i w części wstępnej przyjmowały postać wykładów, dając tym samym historyczne tło wykonywanych dzieł. W „Gońcu Krakowskim", który wychodził w latach 1927–1926 pisywał o muzyce Stanisław Bursa [żył w latach 1865–1947; był kompozytorem, pedagogiem i dyrygentem. Od 1885 roku kształcił się w Szkole Towarzystwa Muzycznego we Lwowie u F. Słomkowskiego (harmonia), M. Sołtysa (kontrapunkt) i S. Niewiadomskiego (historia muzyki). Studia muzyczne pogłębiał w Genewie i Mediolanie. Po powrocie do kraju osiadł we Lwowie, pełniąc tam funkcję urzędnika. W tym samym czasie prowadził działalność muzyczną, dyrygują chórem „Sokoła" (od 1892), a w latach 1894–1901 chórem męskim Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. W 1906 roku założył w Krakowie szkołę śpiewu operowego. Działał w Krakowie także jako organizator Polskiego Związku Muzyczno-Pedagogicznego. W latach 1909–1914 kształcił się prywatnie u Nowowiejskiego. Skomponował szereg pieśni solowych i chóralnych. Recenzje pisał do kilku pism: „Głosu Narodu", „Nowej Reformy" i innych. Od 1900 roku był redaktorem „Wiadomości Artystycznych" wychodzących we Lwowie w latach 1897–1901 i poświęconych muzyce, teatrowi i sztuce (zob. Drobner, Przybylski 1980, s. 241)]. Prócz pisania recenzji koncertowych omawiano także muzykalia.

Recenzje z koncertów, a przede wszystkim z przedstawień operowych były drukowane na łamach „Nowego Dziennika" od samego początku gazety. Od 1920 roku do końca istnienia pisma głównym recenzentem muzycznym był Henryk Apte. Niekiedy zastępowali go

muzykolodzy Wilhelm Mantel (dr W. M.) i Izaak Lust (I. L.). Krzysztof Skwierczyński pisze w swoim artykule (Skwierczyński 2004), że po muzykologach: Chybińskim, Jachimeckim i Reissem, Henryk Apte był, obok Alfreda Mendla z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego", najbardziej liczącym się dziennikarzem muzycznym Krakowa. Jego recenzje były na wysokim poziomie i często przewyższały dzisiejsze pisarstwo muzyczne rzetelnością, uczciwością i urodą języka. Każda recenzja składała się (podobnie, jak u Jachimeckiego) ze wstępu o charakterze rysu historycznego, z analizy warstwy muzycznej samego dzieła i końcowej oceny realizatorów i wykonawców. Henryk Apte zamieszczał również na łamach swojej gazety felietony poświęcone poszczególnym kompozytorom bądź też poszczególnym dziełom [Przykładowe felietony: *W 10 rocznicę śmierci Mahlera* (19 V1921); *Johannes Brahms, w 25 rocznicę śmierci* (3 IV1922); *Antoni Bruckner w 25 rocznicę śmierci* (15 X 1921); *Dziewiąta Beethovena* (3 XII 1923)(Skwierczyński 2004;)]. Warto dodać, że w latach 1929–1930 „Nowy Dziennik" wydawał specjalny dodatek: *Dodatek Muzyczny Nowego Dziennika*.

Artykuły poświęcone muzyce, acz sporadycznie i nieregularnie, pojawiały się także w pozostałych krakowskich dziennikach. Osobnym przypadkiem był socjalistyczny „Naprzód", którego redaktor naczelny — Emil Haecker — był zdania, że zamieszczanie recenzji muzycznych w piśmie przeznaczonym dla robotników jest bezcelowe skoro robotnicy nie chodzą na koncerty, ani na przedstawienia operowe. Z tego powodu krótkie recenzje ukazywały się w tym dzienniku rzadko i okazjonalnie, a ich autorami byli: Julia Pelzling, Mieczysław Drobner (D. J.), Jerzy Gaczek (J. G.) albo Józef Swatom (J. S.). Recenzje muzyczne pojawiały się nawet w gazetach brukowych, jak w „Tempie Dnia", w którym można było znaleźć recenzje teatralne i operowe Stanisława Witolda Balickiego (Drobner, Przybylski, s. 232).

W latach 1918–1939 wydawano w Krakowie także wiele miesięczników. Najwięcej artykułów poświęconych muzyce znajdowało się w periodykach o profilu literacko-naukowym. „Przegląd Powszechny" nie zajmował się wcale muzyką, znaleźć w nim można jedynie dwa artykuły: Konstantego Przewłockiego o *Parsifalu* Wagnera oraz Tadeusza Zielińskiego o *Pierścieniu Szajloka* i *Pierścieniu Nibelunga*. W „Gazecie Literackiej" istniał dział pt. *Sezon muzyczny*, prowadzony przez stałego recenzenta warszawskiego „Ekspresu Ilustrowanego" — Wiesława Goreckiego (Wigo). Ten ostatni pisywał później artykuły na łamach „Przeglądu Filmowego, Teatralnego i Radiowego" oraz „Ostatnich Wiadomości Porannych".

W ówczesnym Krakowie jedynym miesięcznikiem poświęconym w całości muzyce był „Muzyka i Śpiew" Romana Ferka. Pismo to miało charakter poradnika dla nauczycieli i dyrygentów chóralnych. Z powodów finansowych zaprzestało swojej działalności w grudniu 1931 roku. Jednym z najciekawszych periodyków w międzywojennym Krakowie był dwutygodnik „Maski" redagowany przez Mariana Szyjkowskiego. Pismo to ukazywało się zaledwie przez dwa sezony, na przełomie 1918 i 1919 jednak poświęcono w nim sporo miejsca muzyce. Na jego łamach drukowano fragmenty Jean-Christophe Roman Rollanda w tłumaczeniu Franciszka Mirandoli. Do „Masek" pisywał Adolf Chybiński, którego arty-

kuły „Z współczesnej muzyki" były bardzo cenne i pouczające. W roku 1919 w „Maskach" ukazało się kilka szkiców autorstwa Józefa Reissa o dziejach krytyki muzycznej. W zeszycie drugim Reiss pisał o bardzo złym stanie krakowskiego życia muzycznego, w zeszycie czwartym żądał koncepcyjnego układania programów koncertowych w celu zlikwidowania takich koncertów, na które składały się „wyświechtane numery". W kolejnych artykułach Reiss skarżył się na niski poziom recenzji muzycznych:

> Krytyka spadła więc u nas z powodu niskiego stanu kultury muzycznej do upokarzającej roli reklamowego środka, działającego niezmiernie szkodliwie w atmosferze, która jest również nieuniknionym następstwem takich stosunków; atmosfera ta bowiem jest duszna, przesycona obłudą, jadem ambicji, zawiści i żółci (Drobner, Przybylski, s. 233).

W „Maskach" pojawiały się także recenzje innych autorów. Wilhelm Sobel pisał o *Erosie i Psyche* Różyckiego, Bolesław Raczyński (kompozytor, skrzypek i pedagog, piszący także do „Krakowskiego Przeglądu Teatralnego") wspominał o problemach krytyki muzycznej. Muzyka na łamach awangardowej „Zwrotnicy" (ukazującej się w latach 1922–1923, 1926–1927) była równouprawniona z innymi dziedzinami sztuki. Tadeusz Peiper, założyciel i redaktor tego pisma, widział analogię pomiędzy kubizmem, poezją, a nową muzyką. W drugim numerze „Zwrotnicy" ukazał się szkic Ludwika Rebeka o modernizmie w muzyce, odnoszący się do atonalności i optujący za wprowadzeniem nowych instrumentów oraz za umiejętnym wykorzystaniem muzyki epok poprzednich. „Zwrotnica" spełniała ważną rolę informacyjną, relacjonowała wydarzenia w literaturze, plastyce, teatrze, filmie — a także w muzyce. Na jej łamach wydawane były interesujące korespondencje z zagranicy, m.in. *Listy z Francji* pisane przez Dariusa Milhauda. Pierwszy z tych listów ukazał się już w drugim numerze pisma i wyjaśniał nazwę i założenia artystyczne „Groupe des Six". W kolejnym liście z listopada 1922 roku Milhaud pisał o Renardzie i Mawrze Strawińskiego. Na łamach „Zwrotnicy" ukazał się znamienny fragment listu o Renardzie:

> Muzyka Lisa ma werwę ostrą i gryzącą. Nie wymyka się nic. Melodie kształtowane z precyzją artystyczną rozwijają się i zazębiają, jak koła maszyny. Plany dzieła są proste, jasne, uporządkowane z nieubłaganiem rzeczy nieuniknionej (Drobner, Przybylski 1980, s. 234).

Czasopismo to potwierdzało wielokrotnie swój profil awangardowy. Kiedy Karol Szymanowski został mianowany dyrektorem Konserwatorium Warszawskiego i wygłosił przemówienie, wydarzenie to skomentowano następująco:

> Cieszy mię, że Szymanowski, jeden z niewielu prawdziwych artystów, jakich posiada dzisiaj Polska, oświadczeniem swoim stanął tak blisko idei, głoszonych przez Zwrotnicę (Drobner, Przybylski 1980, s. 235).

„Zwrotnica" odegrała dużą rolę w kształtowaniu sądów muzycznych w latach dwudziestych, przynosząc najnowsze wiadomości ze świata muzyki i wskazując na rozmaitość gatunków sztuki w ówczesnej Europie.

Żywotność czasopism była na ogół krótsza od gazet codziennych. Wynikało to przede wszystkim z trudnych warunków finansowych na rynku prasowym, gdzie prosperowały wysoko-nakładowe dzienniki. Czasopisma tematyczne miały mniejszą liczbę czytelników, co przekładało się na mniejsze dochody ze sprzedaży poszczególnych numerów pisma. Kolejnym czynnikiem niesprzyjającym były stale zmieniające się warunki polityczno-ekonomiczne w kraju. Jedyny krakowski miesięcznik poświęcony w całości muzyce: „Muzyka i śpiew" zakończył swój żywot ulegają ogólnemu kryzysowi gospodarczemu w grudniu 1931 roku. Wiele czasopism było efemerydami, ze względu na silną konkurencję oraz na brak akceptacji nowych prądów artystycznych ze strony czytelników (np. „Maski").

W latach międzywojennych myśl krytyczno-artystyczna charakteryzowała się występowaniem równocześnie różnych podejść do krytyki artystycznej i sposobów jej definiowania oraz ich wyraźnym utwierdzeniem w myśli filozoficzno-estetycznej [teoria wartości estetycznych wzbudzała żywe zainteresowanie wszystkich najwybitniejszych estetyków polskich w latach międzywojennych (Por. Dziemidok 1975)]. Zróżnicowany charakter podejść krytyki muzycznej do polskiej tradycji muzycznej wynikał przede wszystkim z ogromnej rozpiętości historyczno-estetycznej samego przedmiotu (od XVI do XX wieku), ale też ze zmienności stylistycznej poszczególnych epok. Zagadnienia przeszłości rozpatrywano dwojako: jako sposób oddziaływania na współczesność, z uwagi na jej potrzeby oraz jako wyrażanie stosunku do przeszłości przez dane pokolenie, przy czym te różne podejścia krytyki miały często wspólną perspektywę estetyczno-historyczną. Wynikające stąd estetyczne pokrewieństwa krytycznych stanowisk prowadziły do idiomu polskości w muzyce, czyli to preferowania zagadnień polskiej muzyki narodowej.

Krytyka muzyczna jest w zasadzie skierowana na twórcze dokonania i wydarzenia w kulturze muzycznej współczesnej, rzadziej komentuje wydarzenia z przeszłości. Jednakże w badanym okresie przeszłość muzyczna zaznaczyła się często w wypowiedziach krytyczno-muzycznych. Tematykę muzyki dawnej (szczególnie dawnej muzyki polskiej) podejmowało przede wszystkim młode pokolenie krytyków-muzykologów na czele z Chybińskim, Jachimeckim i Reissem. Podjęcie tych zagadnień wynikało z chęci opisania dziejów dawnej polskiej kultury muzycznej oraz ukazania współczesnemu odbiorcy nieznanych dotychczasowo dzieł muzycznych. Własną opinię do tych zagadnień wyrażali autorzy w dalszej perspektywie. Sposób ujęcia problematyki dawnej muzyki przez krytykę zależał od stanu badań muzykologicznych, od miejsca muzyki dawnej w świadomości społecznej, a przede wszystkim od praktyki koncertowej i wydawniczej. Nowe wydania dawnej muzyki polskiej były szeroko komentowane na łamach czasopism muzycznych (Zob. Jachimecki 1924). Na

gruncie samej krytyki muzycznej, w omawianym okresie, dokonywały się zmiany polegające na dominacji krytyka wykształconego muzycznie, mogącego mieć własne, uprawomocnione poglądy, wsparte kompetencją muzyczną. Wśród krytyków-muzykologów istniała jednak pewna świadomość fragmentaryczności wiedzy na temat poruszanej materii oraz rozległości problematyki. Recenzje na temat muzyki dawnej skupiały się na kwestiach wykonawczych z perspektywy norm klasyczno-romantycznych.

Jednym z wątków podejmowanych przez krytykę muzyczną w Międzywojniu był stosunek dawnej muzyki polskiej do muzycznej tradycji europejskiej [celem Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej było zaświadczenie, że Polska brała udział od wieków średnich w rozwoju europejskiej kultury muzycznej (Por. Ciesielski 2005, s. 56)], przy czym istniały dwie tendencje w estetycznym doń podejściu krytyków: z jednej strony za wartość muzyki polskiej uważano jej zdolność do sprostania normie europejskiej, z drugiej za walor uznawano jej polski, odrębny koloryt. W kontekście nawiązywania do tradycji europejskiej pisano na łamach „Muzyki i Śpiewu" następująco:

> Kiedy wspominamy o świetnej przeszłości muzyki kościelnej i ze czcią odnosimy się do kultury muzycznej XVI i XVII wieku, to zaznaczyć musimy, że i Polska pod tym względem nie pozostawała w tyle, ponieważ polscy mistrzowie tej sztuki, aczkolwiek nie stojący na równi z kompozytorami rzymskimi, narodową oryginalnością geniuszu i głębokością natchnienia muzycznego, godnie reprezentowali tą sztukę. Były to czasy największej działalności kompozytorów polskich, które epokę Zygmuntowską okryła sławą, a polską literaturę i twórczość podniosła prawie do poziomu artystycznego muzyki włoskiej i niderlandzkiej, przewyższając ją nawet odrębnością stylu i melodyjnością, jaka cechuje polskie kompozycje (*Dawniej a obecnie* 2003).

Ważność elementów polskich w kontekście norm europejskich była akcentowana w stanowisku krakowskiego krytyka — Józefa Reissa. Ów znany muzykolog podkreślał walor polskości w muzyce dawnej i rozmywał go w tonie „patetycznym", nie podając bliższej definicji. Tak pisał dla pisma lwowskiego:

> Zapomnieliśmy o naszych dawnych mistrzach z epoki polskiego renesansu w wieku XVI: Wacław Szamotulski, Marcin ze Lwowa — Leopolita, Mikołaj Gomółka, Tomasz Szadek, Mikołaj Zieleński są wielkimi koryfeuszami „złotego wieku" i naszą chlubą narodową. Polskość ich nie ulega najmniejszej wątpliwości. O tym mówi nam duch ich muzyki […], z podziwem stajemy wobec natchnionego piękna, zaklętego w jej dźwiękach (*Czar i piękno muzyki polskiej* 1931).

Reiss odnosił się także to późniejszej muzyki instrumentalnej. W polonezach Ogińskiego upatrywał istoty stylu polskiego. Sądził, że odniesienie do muzyki europejskiej jest tu bardzo ogólne i właściwie negatywne, ponieważ nie można w tym przypadku mówić o jakichkolwiek obcych wzorcach tego gatunku. Polonezy osiemnastowiecznych kompozyto-

rów niemieckich i francuskich nie miały dla Reissa nic wspólnego z właściwym polonezem polskim, poza nazwą (Ciesielski 2005, s. 60). Zmiana punktu odniesienia w oglądzie muzyki polskiej polegała na nowym spojrzeniu na nią pod kątem jej cech idiomatycznych. Józef Reiss miał świadomość, że trudno mówić w przypadku prostego, stylizowanego i tanecznego gatunku o jakiejś szczególnie wyrafinowanej technice kompozytorskiej. Autor podkreślał w polonezach Ogińskiego „uderzającą bezpośredniość i spontaniczność inwencji", dając im jednocześnie najwyższe referencje.

Rafał Ciesielski w swojej pracy wysunął wniosek, że eksponowanie polskości oraz pomijanie kontekstu europejskiego wynikało w dwóch przesłanek: braku uchwycenia wzorcowej istoty poloneza w twórczości obcej oraz zbędności zastosowania w nim rozwiniętej, współczesnej techniki kompozytorskiej (Ciesielski 2005, s. 60). W poglądach krytyków odnośnie muzyki polskiej do zachodnioeuropejskiej widoczna była tendencja do coraz klarowniejszego eksponowania pierwiastków polskich w kolejnych epokach. Polskość stawała się zasadniczą normą aksjologiczną, co prowadziło do zawężenia perspektywy krytycznej.

Krakowska krytyka muzyczna była silnie związana, w latach międzywojennych, z problematyką narodową, społeczną i polityczną i ta problematyka w znacznym stopniu modelowała charakter krytyki literackiej i muzycznej. [Problem nacjonalizmu w międzywojennej krytyce literackiej rozwija Maciej Urbanowski w książce *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997. We wstępie do swojej pracy Urbanowski pisał następująco: „Wpływ życia polskiego na literaturę był tak przemożny, że nie będzie dużą przesadą stwierdzenie, iż zrozumienie wielu wówczas powstałych dzieł literackich i właściwe odczytanie ówczesnych zachowań artystycznych nie będą zupełnie do końca możliwe, jeżeli nie weźmie się pod uwagę szeroko rozumianego kontekstu politycznego, w jakim przyszło działać ówczesnym pisarzom.] W latach trzydziestych nastąpiła w całej Polsce wyraźna polityzacja życia literacko-artystycznego. Zaangażowanie artystów w sprawy „życia polskiego" przejawiało się w rozmaitych formach, zarówno na poziomie samej twórczości, jak też poprzez udział w rozmaitych przedsięwzięciach natury politycznej. Znamiennym przykładem omawianej tendencji była działalność wielu redaktorów i krytyków, angażujących się w bieżącą walkę polityczną i agitujących na rzecz określonej formacji politycznej („Czas" był jednym z najbardziej zaangażowanych politycznie dzienników krakowskich w latach 1918–1939. W sprawach polityczno-społecznych dziennik ten był bardzo wrogo nastawiony do ideologii socjalistycznej). Narodowy kierunek w myśli krytycznej doprowadził w wielu przypadkach do faworyzowania pierwiastków polskich kosztem rozwiązań artystycznych. Krytyka muzyczna ulegała dominującej tendencji poszukiwania „muzycznej polskości". Takie poglądy były w pewnym sensie kontynuacją romantycznej tradycji w sposobie interpretacji muzyki polskiej.

Ciesielski uznał, że punktem wyjścia dla tej orientacji była twórczość Fryderyka Chopina, postrzegana aż do początków XX wieku w kategoriach „symbolu polskości" (Ciesielski

2005, s. 53). Taki stan rzeczy spowodował, że sprawy techniki kompozytorskiej, indywidualności twórczej i współczesności z nurtami europejskimi zostały oddalone z głównego pola zainteresowań krakowskiej krytyki. Pojawiły się zaś one wyraźniej w odniesieniu do muzyki renesansu i baroku, ponieważ tam posiadały one czytelne dowody swojej znaczącej pozycji. Na myśl krytyczno-muzyczną bardzo duży wpływ miało środowisko muzykologiczne, upatrujące w kwestiach warsztatowych istotnej przesłanki estetycznej.

W przedstawianiu dawnej muzyki polskiej koncentrowano się często na postaciach najwybitniejszych kompozytorów (Potwierdzeniem tego faktu jest obszerny artykuł, autorstwa Józefa Reissa; Reis 1934). Wynikało to z odwoływania się do trybu i stanu prac muzykologicznych, które na bieżąco referowała krytyka, ale także z charakteru samego piśmiennictwa krytycznego (prezentacja życiorysów kompozytorów była powszechnie stosowaną formą popularyzacji). Mimo, iż międzywojenna krytyka muzyczna nie dała pełnego obrazu dawnej muzyki polskiej, to zasłużyła się jej włączeniem do refleksji krytycznej.

Po roku 1918 ciągłą żywotność w kulturze polskiej miało dziedzictwo romantyczne. W tradycji dziewiętnastowiecznej rozwinął się nurt w muzyce polskiej o najwyraźniej zarysowanych cechach narodowych, ponadto polska twórczość muzyczna okresu romantyzmu, wpisana w realia zaborów, wymagała po odzyskaniu niepodległości nowej interpretacji. Dodatkowym czynnikiem był postromantyzm, to jest wyraźna w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku kontynuacja stylistyki romantycznej. Powodowało to konieczność ustosunkowania się krytyki do postromantyzmu, jako do jednego z nurtów muzyki współczesnej. Powyższe okoliczności spowodowały, że krytyka często odnosiła się do dorobku dwóch czołowych polskich kompozytorów z XIX wieku: Chopina i Moniuszki. W dwudziestoleciu muzyka i postać Fryderyka Chopina weszły ze wszystkimi stereotypami utrwalanymi, przez kilka dekad, w obiegu potocznym oraz w komentarzach wyrażanych przez znaczące postacie życia kulturalnego. Wzrastał zachwyt nad sztuką Chopina oraz znajomość jego dzieł, jednak nie miało to dużego wpływu na zrozumienie charakteru tej muzyki, ani na zmianę powszechnych mniemań. W Krakowie długo dominowała wśród krytyków oraz czytelników romantyczna i emocjonalna interpretacja muzyki Chopina (Grafczyńska 1924). Jednym z ważnych punktów wyjścia w interpretacjach muzyki Chopina był zawarty w niej pierwiastek ludowy, przez który odwoływano się do kultury ludowej i narodowej. Józef Reiss pisał, że „Chopin nie kopiuje melodii ludowych. On tworzy w duchu pieśni ludowej, to jest zachowuje jej czar, jej wdzięk melodii, jej prostotę, szczerość, bezpośredniość wyrazu, jej odrębność budowy i charakter nastrojowy" (Ciesielski 2005, s. 87) Największymi orędownikami „nowego spojrzenia na Chopina" byli artyści związani ze środowiskiem warszawskim tj. Karol Szymanowski oraz Jarosław Iwaszkiewicz (Ciesielski 2005, s. 75–79). Szymanowski był przekonany, że bezcenne dzieło Chopina „zawiera w sobie pewną naukę, przykazanie, pozostawiony potomności testament żarliwego wysiłku, zmierzającego niezłomnie ku zdobyciu możliwe najwyższych w obrębie swego działania wartości". W ten sposób Szymanow-

ski dostrzegał wymiar absolutny, ideał tkwiący w dziele Chopina i uwolnił jego przesłanie od historycznej doraźności i uwikłań stylistycznych (Polony 1991, s. 203).

Społeczno-narodowe posłannictwo przypisywano także Stanisławowi Moniuszce, o czym świadczy postawa Józefa Reissa, który pisał dla „Przeglądu Muzycznego" następująco:

> Szło o to, ażeby dom polski miał swój skarbiec pieśni o swojskiej, szlachetnej melodii, ujętej w artystyczne ramy, by dom polski stał się wychowawcą smaku muzycznego. I ten cel Moniuszko w zupełności osiągnął. Śpiewniki jego spełniły doniosłą rolę w procesie umuzykalnienia ogółu, pogłębiły naszą kulturę muzyczną i smak estetyczny. A przede wszystkim stały się żywym zdrojem polskości budzącym świadomość narodową w naszym społeczeństwie. Takim nauczycielem i wychowawcą pokoleń stał się dla naszego naroku Moniuszko! On budził świadomość odrębności i żywotności narodu, on zaszczepiał kult pieśni ojczystej!"(Reiss 1928)

Wartość muzyki Moniuszki upatrywano przez pryzmat romantyczny. Widziano w niej siłę oddziaływania na słuchaczy poprzez uczucie (Reiss: pieśni Moniuszki wypłynęły z serca i do serca przemawiają). Na tej przesłance budowano trwałą wartości twórczości kompozytora:

> Mijają lata, a pieśni utrzymują się stale w repertuarze. Nie tylko nie starzeją się, ale przeciwnie, im dalsze pokolenie, tym bardziej wzrasta kult dla Moniuszki — pieśniarza (Reiss 1928).

Rozważania krytyki dotyczące tradycji romantycznej ogniskowały się, w przypadku drugiej połowy XIX wieku, na najwybitniejszych kompozytorach (Noskowskim i Żeleńskim). Pozostali kompozytorzy stanowili dla krytyki wyraźne tło, a ich kompozycje były komentowane sporadycznie, najczęściej w związku z wykonaniami konkretnych utworów na koncertach. Muzyczna Młoda Polska bliskio sąsiadowała z dwudziestoleciem międzywojennym, a mimo to obraz twórczości kompozytorów Młodej Polski wyłaniający się z piśmiennictwa krytyczno-muzycznego jest bardzo wyrywkowy. W prasie krakowskiej z tamtego okresu (a w szczególności w omawianym miesięczniku i dzienniku) uderzający jest praktyczny brak artykułów estetyczno-krytycznych poświęconych najwybitniejszemu kompozytorowi polskiemu pierwszej połowy XX stulecia — Karolowi Szymanowskiemu (Pojawiały się sporadycznie krótkie informacje o koncertach z utworami Szymanowskiego. Większe artykuły o Szymanowskim pisał Zdzisław Jachimecki na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego"). Na łamach miesięcznika „Muzyka i Śpiew" oraz dziennika „Czas" pojawiły się natomiast artykuły poświęcone twórczości kompozytorskiej Ludomira Różyckiego. Prawdopodobną tego przyczyną była ewolucja stylistyczna Szymanowskiego, która nie przemawiała do konserwatywnych krytyków. W ocenie muzyki Różyckiego wciąż posługiwali się krytycy wyznacznikami narodowymi, o czym świadczy dobitnie artykuł Henryka Gralskiego:

> Cokolwiek by twierdzili teoretycy kosmopolityczni podłożem, z którego płynie wszelka sztuka prawdziwa jest dusza narodu, jej podświadome zasoby wrażliwości twórczej. Wszelkie wysiłki oderwania się od gleby ojczystej dla wydania z siebie dzieł rzekomo niezależnych od ducha narodowego są płonne. Toteż istotna oryginalność artysty nie polega na czym innym, jak na samodzielnym przetwarzaniu spuścizny duchowej narodu, nadaniu jej osobistego silnego wyrazu. Cała działalność Różyckiego wymownie tej prawdzie przyświadcza. Posiada on głęboką znajomość skarbów pieśni ludowej naszej, która jest dlań, jak i dla Chopina, źródłem natchnienia raczej — niż przedmiotem zwykłego naśladownictwa (Gralski 1926).

Pole estetycznej refleksji u większości krytyków krakowskich było zdominowane koncepcjami muzyki narodowej. Te koncepcje były także obecne w praktyce kompozytorskiej ze względu na częste w dwudziestoleciu łączenie funkcji krytyka i kompozytora. Krytyka angażowała się także w polską współczesną twórczość muzyczną. W latach międzywojennych refleksję krytyczną zdominowały nowe zjawiska: pojawienie się nowej generacji kompozytorów, którzy sprzeciwiali się działaniom o postromantycznym rodowodzie oraz kwestia istoty muzyki polskiej w odniesieniu do współczesnej twórczości. Wśród różnych postaw krytycznych dominującym stanowiskiem krakowskich krytyków był konserwatyzm, hołdujący estetyce postromantycznej i wywodzącym się z niej kontynuacjom. Dla krytyki konserwatywnej modernistyczne kompozycje nie były inspirujące. Krytycy nie przejawiali większego poparcia dla tej twórczości, ponieważ, stając w obronie wielkich ideałów przeszłości, nie uznawali rezultatów artystycznych, uzyskiwanych we współczesnej muzyce polskiej, jako zadowalających [Rafał Ciesielski uważa, że wobec niemożności pełnego ulokowania swych przekonań w twórczości, energia konserwatywnej krytyki została skierowana w większym stopniu na dyskredytowanie twórczości młodego pokolenia. (Zob. Ciesielski 2005, s. 180)]. W rozważaniach na temat kwestii muzyki narodowej dokonało się rozliczenie z estetycznych zaszłości XIX wieku. Tworzony był nowy paradygmat estetyczny muzyki polskiej w nowych warunkach społeczno-politycznych i nowej sytuacji estetycznej, przy jednoczesnej próbie sformułowania kryteriów ponadczasowego, uniwersalnego idiomu muzyki polskiej.

Brak akceptacji nowych prądów muzycznych przez zachowawczych krytyków krakowskich przybierał najbardziej radykalną formę w artykułach „Muzyki i śpiewu", potępiających muzykę jazzową:

> Dużo mówi się i pisze obecnie o unarodowieniu muzycznym o polskiej muzyce i polskim śpiewie, zapomina się jednak, że nie tylko polskiej muzykalności, ale całej europejskiej kulturze grozi wiele większe niebezpieczeństwo ze strony barbarzyńskich jazzbandów, a zwłaszcza ze strony białych murzynw tego rodzaju. Jak demoralizujące i destrukcyjnie działa ta pozornie amerykańska zaraza uświadomić sobie można stwierdzeniem, że prawie wszędzie dzikie orgie atonalnej prymitywności wyrugowały normalne zespoły orkiestralne i że dzisiejszy przeciętny obywatel zostaje deprawowany systematycznie

> jazzbandami kawiarń i restauracji. Nie jest to przesadą, jeżeli twierdzą znawcy, że cały nowoczesny modernizm muzyczny jest niczym innym, jak tylko obniżeniem kulturalnym poziomu barbarzyńskich uczuć powojennych, czyli do jazzband, a właściwiej powiedziawszy jazzbandytyzm, opanował świat od dołu i od góry. […] Wobec powyższych rozmyślań godnym będzie zastanowienie się nad środkami mogącymi położyć kres dalszemu rozwydrzeniu jazzbandytyzmu w Polsce. W pierwszym rzędzie winni tu sami muzycy oprzytomnieć i zrzucić z siebie tak haniebne jarzmo murzyńskiego barbarzyństwa, a w każdym razie sprzeciwić się zmianie normalnych orkiestr na jazzbandy. Związki muzyczne powinny dalej zabronić poważnym muzykom współpracę w jazzbandach, a policja zakazać bezwstydne produkcje murzynów i jeszcze bezwstydniejsze produkcje murzyńskich partnerek. Walka o polskość muzyki w Polsce winna rozpocząć się od zwalczania jazzbandytyzmu (Zob. *Muzykalność a jazzbandytyzm,* w: „Muzyka i Śpiew" nr 58, s. 6)

Ostre słowa krytyczne pod adresem muzyki jazzowej pojawiały się na łamach „Muzyki i Śpiewu" wielokrotnie, natomiast kwestia ta nie była podejmowana w recenzjach, w dzienniku „Czas". Taki stan rzeczy prowadzi do wniosku, że redaktorzy „Czasu" nie widzieli w nowych gatunkach muzycznych tak wielkiego zagrożenia estetyczno-moralnego, jak niektórzy autorzy z „Muzyki i Śpiewu". W powyższych gazetach podejście do idei narodowo-społecznych było w sprawach muzycznych zmienne i zależało od personalnych upodobań krytyków.

Konserwatyzm w znaczeniu społecznym i estetycznym był mocno ugruntowany nie tylko w Krakowie, ale także w krajowej i europejskiej myśli o kulturze. Wynikał z postawy obronnej wobec tradycyjnych wartości artystycznych i ideowych zawartych w świadomości odbiorców sztuki, opartej na chrześcijańskim światopoglądzie i klasycznym wykształceniu. Wpisywał się w ówczesne realia polskiej publicystyki, która nawoływała do obrony przed cudzoziemszczyzną, jako siedliskiem zła. Utożsamiany był z narodowym programem walki o przechowanie rodzimych tradycji kulturalnych i ich kontynuowanie w postaci nieskażonej wpływami obcymi, ani znamieniem schyłkowości. [W poznawaniu i analizie aksjologicznej dzieł muzycznych przez omawianych krytyków duże znaczenie miała tradycja artystyczna. Niektórym utworom (arcydziełom) nadawali oni przywilej normy, do której odnosili i przyrównywali inne dzieła. Jako jedną z „norm muzycznych" uważano tworzenie muzyki „polskiej" (Zob. Pytlak 1979, s. 9–10)].

Porównanie krakowskiej krytyki muzycznej ze stanem krytyki w innych polskich miastach powinno się odbywać z uwzględnieniem ważnych czynników społeczno-gospodarczych. W zasadzie nie istniał samodzielny zawód krytyka muzycznego, osoby, które pisały artykuły krytyczne, pracowały często w innych instytucjach muzycznych. Pod adresem krakowskiej krytyki muzycznej lat międzywojennych pisano po drugiej wojnie światowej, że w prasie krakowskiej panowały stosunki „dość charakterystyczne", z racji faktu, że sprawozdawcami muzycznymi dzienników byli prokurator, adwokat i literat (Drobner, Przybylski 1980, s. 16). Taka pobieżna charakterystyka, sugerująca przypadkowość i brak kompetencji

zupełnie nie odzwierciedla rzeczywistego stanu rzeczy. Same nazwiska osób zajmujących się w omawianym okresie sprawozdawczością i krytyką muzyczną (Jachimecki, Reiss, Wallek Walewski, Piotrkowski, Poźniak) świadczyły o tym, że sprawami artystycznymi w prasie zajmowali się czołowi znawcy sztuki muzycznej. W naukowym kształceniu muzycznym bardzo ważną rolę odegrało pierwsze w Polsce studium muzykologiczne, które powstało pod koniec 1911 roku przy Uniwersytecie Jagiellońskim w niejakim związku z habilitacją jej założyciela — Zdzisława Jachimeckiego. Początki krakowskiej muzykologii były bardzo trudne, Zdzisław Jachimecki sam prowadził wszystkie wykłady, aż do roku 1922, kiedy doszedł nowy wykładowca — Józef Reiss. Do II wojny krakowską muzykologię opuściło ponad 20 absolwentów ze stopniami magistra lub doktora, wielu z nich zajęło poważne stanowiska w swym zawodzie, przyczyniając się do dalszego rozwoju krytyki muzycznej w Polsce.

BIBLIOGRAFIA:

Krytyka muzyczna (źródła i opracowania):

Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku, wybór i opracowanie Stefan Jarociński, Kraków 1955.
Ciesielski Rafał, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005.
Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.
Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy*, Cieszyn 2002.
Dziadek Magdalena, Moll Lilianna, *Odrodźmy się w muzyce! Muzyka na łamach polskich czasopism kobiecych i „kobieca" krytyka muzyczna 1818–1939*, Katowice 2005.
Polony Leszek, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991.
Skwierczyński Krzysztof, *Krytyka muzyczna na łamach żydowskiego Nowego Dziennika w latach 1918-1923*, w: „Trubadur" Pismo Ogólnopolskiego Klubu Miłośników Opery, nr 1, (30)/2004.
Szantruczek Tadeusz, *Krytyka muzyczna w międzywojennym Poznaniu*, Poznań 2005.
Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Muzyka francuska w II połowie XIX wieku. Analiza dokumentów, jako podstawa źródłowa do badań nad recepcją*, Kraków 1999.

Estetyka muzyczna:

Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki: wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939, red. Sława Krzemienia-Ojaka, Witold Kalinowski, Warszawa 1975.
Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 1–2, Warszawa 1960, wyd. 4, 1988–89; t. 3, Warszawa 1967.
Witkiewicz Stanisław, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. Jan Leszczyński, Warszawa 1976.

Bibliografia muzyczna:

Bibliografia. Metodyka i organizacja, red. Zbigniew Żmigrodzki, Warszawa 2000.
Bibliografia muzyczna polskich czasopism niemuzycznych, t. 5: *Muzyka w czasopismach polskich 1919–1939*, oprac. Kornel Michałowski, Warszawa 1955.

Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego, oprac. Kornel Michałowski, Warszawa 1955.
Centralny katalog polskich czasopism muzycznych i wydawnictw ciągłych o tematyce muzycznej, oprac. Włodzimierz Pigła, Warszawa 1991.
Michałowski Kornel, *Muzyka w czasopismach polskich: 1919–1939*, Kraków 1979.
Wprowadzenie do bibliografii muzycznej: skrypt wykładów na Studium Edytorstwa Muzycznego przy Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, Kornel Michałowski, oprac. Maria Kędrowa, Kraków 1975.

Przejrzane dzienniki i czasopisma:

„Czas": 1918–1939
„Ilustrowany Kurier Codzienny": 1918–1939
„Maski": 1918–1919
„Muzyka": 1924–1938
„Muzyka i śpiew": 1918–1931
„Nowa Reforma": 1924–1925
„Nowy Dziennik": 1921

Inne:

Kraków muzyczny 1918–1939, praca zbiorowa pod redakcją Mieczysława Drobnera i Tadeusza Przybylskiego, Kraków 1980.