

Muzyka polska w okresie międzywojennym

dr hab. Iwona Lindstedt, prof. UW

W swoim wystąpieniu chciałabym odnieść się do stosunkowo wąskiego wycinka z dziejów muzyki polskiej, do okresu pomiędzy dwiema światowymi wojnami. Miał on szczególne znaczenie, gdyż – gdy po przeszło stu latach kraj nasz osiągnął polityczną suwerenność – przed muzyką polską pojawiły się nowe perspektywy i zaistniały odpowiednie warunki dla ożywienia twórczości kompozytorskiej. Zostały one ochoczo wykorzystane, przy czym grupa aktywnych wówczas kompozytorów reprezentowała często bardzo odmienne poglądy estetyczne. W dwudziestoleciu międzywojennym współistniały bowiem różne generacje kompozytorskie, a wraz z nimi swoista polifonia bardziej tradycyjnych i bardziej nowoczesnych nurtów muzycznych.

Gdy spojrzymy na początek lat 20. ubiegłego wieku, okazuje się, że nowe muzyczne inicjatywy, motywacje i cele twórcze pojawiały się właściwie jedynie u Karola Szymanowskiego, który pozostawał w sporze z innymi przedstawicielami swojego pokolenia, opowiadającymi się zdecydowanie za kontynuacją nurtu romantycznego i będącymi przeciwnikami wszelkiego nowatorstwa w muzyce oraz obcych wpływów. Ten nurt reprezentowali tacy twórcy, jak np.: Piotr Maszyński (1855–1934), Stanisław Niewiadomski (1859–1936), Mieczysław Sołtys (1863–1929), Felicjan Szopski (1865–1939), Emil Młynarski (1870–1935), Henryk Opieński (1870–1942), Tadeusz Joteyko (1872–1932), Witold Maliszewski (1873–1939), Feliks Nowowiejski (1877–1946), Juliusz Wertheim (1880–1928), Adam Wieniawski (1879–1950), Stanisław Kazuro (1881–1961), Ludomir Różycki (1883–1953), Piotr Rytel (1884–1970), Apolinary Szeluto (1884–1966), Bolesław Wallek-Walewski (1885–1944) czy Witold Friemann (1889–1977). Ich spuścizna z okresu międzywojennego obejmuje szereg utworów ważkich dla rodzimej historii muzyki, a jednocześnie pod względem stylistycznym konserwatywnych, które nie nawiązywały kontaktu z nowymi ideami, rodzącymi się właśnie w kręgu europejskiej kultury muzycznej albo też wykazujących bardzo umiarkowane nimi zainteresowanie. I tak na przykład, gdy w 1924 roku Arnold Schönberg kończył *Kwintet dęty* op. 26, drugi już w swoim dorobku utwór utrzymany w nowo wynalezionej technice dodekafonicznej, w Teatrze Wielkim w Poznaniu odbyła się

premiera *Legendy Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego – dzieła nawiązującego do tradycji romantycznej opery włoskiej i niemieckiej, z monumentalnymi scenami zespołowymi i elementami polskiego folkloru. Rok 1927 z kolei przyniósł muzyce polskiej zarówno dodekafoniczną, dedykowaną Karolowi Szymanowskiemu *Musique. Quasi una sonata* op. 8 Józefa Kofflera (1896–1944) oraz wyrastający jednocześnie z ludowych i neoklasycznych źródeł *Taniec weselny „Chmiel”* Stanisława Wiechowicza (1893–1963), jak i operę *Ijola* Piotra Rytla, która stanowi kulminację przyjętej przez tego kompozytora estetyki późnoromantycznej.

Z czasem, w trakcie dwudziestolecia międzywojennego, wokół Szymanowskiego gromadziło się coraz więcej młodszych kompozytorów i pod koniec trzeciej dekady XX wieku dawniejszy spór, nazywany powszechnie sporem „narodowców i międzynarodowców”, przekształcił się w konflikt pokoleniowy związany zarówno z przeciwstawieniem nowych prądów naznaczonej piętnem akademicyzmu muzyce postromantycznej, jak też ze starciem dwóch różnych postaw estetycznych. Dla młodych oznaczało ono odwrót od kręgu tradycji niemieckiej w stronę muzyki rosyjskiej i francuskiej.

Nowocześnie zorientowane kierunki w muzyce polskiej umacniały się i rozszerzały swe znaczenie wraz z dynamiką pokoleniowej zmiany – w latach 30. ubiegłego wieku na scenie muzycznej pojawili się bowiem twórcy najmłodszej generacji – urodzeni na przełomie XIX i XX lub w pierwszej dekadzie XX stulecia. Otwarcu na nowe prądy i inspiracje, za radą Karola Szymanowskiego podążali do Paryża, by tam – w ówczesnym sercu muzycznej Europy – doskonalili swe kompozytorskie rzemiosło, zwłaszcza pod okiem słynnej Nadii Boulanger. Tamże w 1926 roku założyli Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków, pośród którego członków znaleźli się m.in.: Piotr Perkowski (1901–1990), Feliks Roderyk Łabuński (1892–1979), Michał Kondracki (1902–1984), Szymon Laks (1901–1983), Zygmunt Mycielski (1907–1987), Tadeusz Zygfryd Kassern (1904–1957), Antoni Szałowski (1907–1973), Grażyna Bacewiczówna (1909–1969), Jerzy Fitelberg (1903–1951), Roman Palester (1907–1989) czy Michał Spisak (1914–1965).

W rezultacie, gdy mowa o głównych kierunkach i tendencjach w polskiej twórczości kompozytorskiej okresu międzywojennego, które wpisywały się w perspektywę aktualnych tendencji europejskich, zwykło się wymieniać dwa najważniejsze – odrębne, choć pozostające ze sobą w stanie swoistego „porozumienia”. Z jednej strony był to nurt folklorystyczno-narodowy, czerpiący bezpośrednio ze wzorów i doświadczeń Szymanowskiego, choć włączyli

się też weń kompozytorzy z autorem *Harnasiów* niezwiązani, jak: Ludomir Michał Rogowski (1881–1954) – autor oryginalnej koncepcji odnowy muzyki polskiej, wspomniany Stanisław Wiechowicz, zawsze podkreślający swój polski rodowód Aleksander Tansman (1897–1986) czy nawet pierwszy polski dodekafonista Józef Koffler, który opracował na fortepian zbiór 40 polskich pieśni ludowych. Z drugiej strony – obraz polskiej twórczości muzycznej międzywojnia kształtował nurt neoklasyczny, będący wyjściem naprzeciw programowi europejskiego neoklasycyzmu i propagowanej przez Szymanowskiego idei interakcji między muzyką polską a europejską.

Pośród wielu kompozytorów, którzy z muzyki ludowej – zwłaszcza Podhala, Żywiecczyny, Huculszczyny czy Kurpiów – czerpali nowe impulsy dla własnych pomysłów twórczych, wymienić trzeba z pewnością Kondrackiego – autora *Małej symfonii góralskiej*, Romana Maciejewskiego (1910–1998) jako twórcę *Czterech pieśni kurpiowskich* na chór mieszany a cappella i *Tańców góralskich* na fortepian, Artura Malawskiego (1904–1957) jako autora szkicu symfonicznego *Wierchy*, Palestra z jego orkiestrowym *Tańcem z Osmołody*, kompozytorów suit opartych, odpowiednio, na folklorze orawskim i huculskim – Kasserna i Jana Adama Maklakiewicza (1899–1954) czy wreszcie Tadeusza Szeligowskiego (1896–1963), który w *Suicie orkiestrowej „Kaziuki”* i *Pieśni litewskiej* na skrzypce i fortepian wykorzystał twórczo folklor litewski i białoruski.

Z kolei grupa kompozytorów polskich, którzy podjęli stylistykę neoklasyczną, wyróżniała się nadaniem jej własnego, oryginalnego rysu. Odznaczał się on predylekcją w kierunku muzyki czysto instrumentalnej i jej najbardziej reprezentatywnych gatunków (jak np. uwertury, suity, sinfonietty, koncerty, kwartety, sonaty), troską o wyrazistą konstrukcję komponowanych utworów, a zwłaszcza naznaczeniem ich silnie emocjonalną ekspresją, odczuwalną nieco na przekór postulowanemu obiektywizmowi wyrazu. Pośród emblematycznych dla polskiego neoklasycyzmu utworów wymienić trzeba z pewnością skomponowane w latach 20. XX wieku: *Sinfoniettę* Perkowskiego, *II Kwartet smyczkowy* Jerzego Fitelberga czy zaginioną *Partię* Kondrackiego oraz takie dzieła powstałe w latach 30. XX wieku, jak: *Muzyka symfoniczna* Palestra wykonana na Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Londynie, *Sonata* na wiolonczelę i fortepian Laksa, „przebojowa” *Uwertura* Antoniego Szałowskiego, *II Koncert skrzypcowy* Fitelberga wykonany na Wystawie Światowej w Paryżu, *Koncert* na 2 fortepiany Maciejewskiego. *Poemat żałobny*

Bolesława Woytowicza (1899–1980) czy też archaizujące motety Kasserna (*Septem sidera*) i Szeligowskiego (*Angeli słodko śpiewali*).

Mimo iż neoklasycyzm wraz z tendencjami folklorystyczno-narodowymi zdominował obraz nowocześnie zorientowanej muzyki polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym, to były w niej także obecne inne, mniej licznie reprezentowane, lecz istotne tendencje. Pośród nich mieszczą się przykłady muzyki rozumianej za Szymanowskim jako zbliżenie do „płaskości dnia codziennego” reprezentowane w *Żołnierzach* Kondrackiego, *Pieśni o chlebie powszednim* Jana Maklakiewicza czy w baletach *Wielkie miasto* Tansmana i *Ostatni Pierrot* Karola Rathausa (1895–1954), a także dodekafoniczne utwory twórców działających w międzywojennym Lwowie – Kofflera, np. *Trio smyczkowe, I, II i III Symfonia* i Tadeusza Majerskiego (1888–1963), np. *Dwie etiudy symfoniczne*. Echa młodopolskie czy też czytelne nawiązania do estetyki środkowego okresu twórczości (zwanego też – nie do końca precyzyjnie – „impresjonistycznym”) Szymanowskiego odzywały się z kolei w dziełach Różyckiego – opera *Beatrix*, Eugeniusza Morawskiego (1876–1948) balet *Świtezianka*, Maklakiewicza *Cztery pieśni japońskie* na sopran i orkiestrę czy Kasserna – *Koncert na głos i orkiestrę*¹.

Na kształt międzywojennej muzyki polskiej swój własny wpływ miało także wielu innych, niewymienionych tu dotąd z nazwiska kompozytorów. W tym z pewnością Kazimierz Sikorski (1895–1986), który w Konserwatorium Warszawskim wykształcił całe pokolenie utalentowanych twórców, ale też uczeń Karola Szymanowskiego Bolesław Szabelski (1890–1979), kolega Palestra, Szałowskiego i Bacewiczówny z klasy kompozycji u Sikorskiego – Marian Neuteich (1890–1943), związany z Poznaniem Stefan Bolesław Poradowski (1902–1967), uczeń Franza Schrekera – Władysław Macura (1896–1935), osiadły w Szwajcarii Czesław Marek (1891–1985), a także najmłodszy twórcy – Stefan Kisielewski (1911–1991), Witold Lutosławski (1913–1994), Andrzej Panufnik (1914–1991), którzy najsilniej mieli zaważyć na dziejach muzyki polskiej już w okresie powojennym oraz – *last but not least* – Roman Padlewski (1915–1944), którego kapitalnie zapowiadającą się karierę kompozytorską przerwała śmierć w powstaniu warszawskim.

¹ Tezę o istnieniu w muzyce polskiej historycznego zjawiska zwanego „Młodą Polską kompozytorską”, którego czas trwania rozpościera się w latach 1896–1926 stawia i argumentuje Marcin Gmys w książce *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.

W twórczości muzycznej dwudziestolecia międzywojennego miała także swój udział, którego ze współczesnego punktu widzenia nie da się marginalizować, dość liczna grupa polskich kompozytorek. Pośród nich jedynie Bacewiczówna zdołała zająć trwałe miejsce na spisanych dotąd kartach historii muzyki polskiej tego czasu², czego przyczyną nie jest bynajmniej niska wartość artystyczna pozostałych dzieł, ale bardziej złożone przesłanki warunkujące recepcję twórczości kobiecej, skazujące ją na funkcjonowanie w swoistym „świecie równoległym” wobec twórczości męskiej. Tymczasem istotną aktywnością twórczą i własnym wkładem we wszystkie wymienione powyżej muzyczne nurty i tendencje wykazały się wówczas w niebanalny sposób kompozytorki takie, jak Ilza Adelajda Sternicka-Niekraszowa (1898–1932), wybitnie utalentowana uczennica Szymanowskiego, autorka m.in. bardzo dobrze przyjętej przez krytykę groteski symfonicznej *Szachy* czy wykonanego we fragmentach w 1929 roku *Oratorium*, Irena Białkiewiczówna (de Langeron) – twórczyni utrzymanych w romantycznym stylu dzieł symfonicznych, koncertów fortepianowych i pieśni, Helena Dorabalska (1895–1944) – autorka opery *Hanusia* i wielu innych kompozycji o charakterze stylistycznie umiarkowanym, komponująca przede wszystkim dla dzieci, wnuczka Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego – Ryta Gnus (1881–1978), chętnie sięgająca po folklorystyczne inspiracje Janina (Stefania) Grzegorzewicz-Lachowska (1898–1966), przyjaciółka Szymanowskiego Anna Maria Klechniowska (1888–1973) – autorka m.in. tryptyku *Bilitis* na głos, fortepian i taniec rytmoplastyczny, uczennica Hugo Leichtentritta Władysława Markiewiczówna (1900–1982). Na koncertach w międzywojennej Polsce brzmiały także dzieła Stefanii Allinówny (1895–1988), Zofii Wróblewskiej-Obłutowiczowej (1889–ca 1935), Marii Szubertowej, Marii Trębickiej (1893–1985), Zofii Ossendowskiej (Iwanowska-Płoszko) (1887–1943), Łucji Drège-Schielowej (1893–1962). Komponowały ponadto m.in. Zofia Zdziennicka-

² Opracowaniem, które w najpełniejszy, a zarazem najbardziej syntetyczny sposób ujmuje problematykę muzyki polskiej w okresie międzywojennym, z którego też czerpię część z postawionych w tym referacie tez i przywołanych faktów, jest książka Zofii Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką 1900–1939*, t. 6 w serii *Historia muzyki polskiej* pod red. Stefana Sutkowskiego, Sutkowski Edition Warsaw, e-book 2014, do pobrania ze strony <https://sklep.nck.pl/pl/p/Historia-Muzyki-Polskiej.-Tom-VI-Miedzy-Romantyzmem-a-Nowa-Muzyka-1900-1939-e-book/605>, dostęp: 30.10.2020. Zob. także: Józef Michał Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996 oraz Jadwiga Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009. Krótki rozdział o muzyce okresu międzywojennego włączył ponadto Adrian Thomas do swej nośnej książki *Polish Music since Szymanowski* (Cambridge 2005).

Bergerowa (zm. 1950), Leokadia Myszyńska-Wojciechowska (1858–1930), Maria Poznańska i Janina Rupniewska-Freyerowa (1897–ca 1954)³.

Dorobek międzywojennej muzyki polskiej obejmuje ponadto liczne przykłady utworów lżejszego gatunku, mieszczący się w szeroko pojmowanej sferze twórczości popularnej i użytkowej, powstającej na potrzeby kabaretów, teatrów czy filmu. Ostatni z tych zakresów wydaje się szczególnie interesujący ze względu na fakt, że w pracę dla kina angażowało się wówczas wielu spośród kompozytorów „poważnych”. Polski film dźwiękowy startował zresztą przy udziale dwóch renomowanych przedstawicieli rodzimego środowiska kompozytorskiego. Do pierwszego polskiego filmu dźwiękowego z 1930 roku – *Moralność pani Dulskiej* – muzykę skomponował Ludomir Różycki, a do kolejnego – *Janko Muzykant* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego – Grzegorz Fitelberg. Lista kompozytorów, którzy współpracowali z filmem obejmuje także Feliksa Rybickiego (1899–1978), Piotra Perkowskiego, Andrzeja Panufnika, Szymona Laksa, Witolda Lutosławskiego, Michała Kondrackiego oraz trzech twórców o największym ilościowo w tym zakresie dorobku – Jana Adama Maklakiewicza oraz Romana Palestra i Mariana Neuteicha⁴. Z kolei bardzo ważnym dla wczesnych dziejów europejskiej muzyki filmowej kompozytorem był działający wówczas w Niemczech i we Francji Karol Rathaus – twórca muzyki do filmu *Der Mörder Dimitri Karamasoff* Fiodora Ozepa (1930), która przyniosła mu sukces i rozpoznawalność także w kolejnych dekadach.

Niewątpliwie, muzyka polska dwudziestolecia międzywojennego to obszar bardzo bogaty i różnicowany. Z perspektywy muzykologicznej jednak, mimo iż poświęcono mu już pewną uwagę, zarówno w formie syntetycznych opracowań, jak i prac monograficznych na temat życia i twórczości poszczególnych kompozytorów (niektóre z nich zostały opublikowane także w językach obcych)⁵, nie można powiedzieć, że został w pełni rozpoznany. Stan badań

³ O działalności tych kompozytorek szerzej piszę w artykule „Why Are Our Women-Composers So Little Known?” *Concerning Women’s Musical Output in Poland Between the Two World Wars*, „Musicology Today” vol. 16, issue 1, 2019, doi: <https://doi.org/10.2478/muso-2019-0004>.

⁴ Więcej na ten temat zob. Iwona Lindstedt, *Polska refleksja o muzyce w kinie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii*, „Muzyka” 2018 nr 2, s. 3–26, doi: <https://doi.org/10.36744/m.530>.

⁵ Zob. np. – w kolejności chronologicznej – Józef Kański, *Ludomir Różycki*, Kraków 1955; Artur Malawski, *Życie i twórczość*, praca zbiorowa od redakcją Bogusława Schaeffera, Kraków 1969; Adam Mrygoń, *Stanisław Wiechowicz – działalność, twórczość*, t. 1–2, Kraków 1982; Janusz Cegiełła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, Warszawa 1986; Maciej Gołąb, *Józef Koffler*, Kraków 1995 (ed. ang. *Józef Koffler*, Los Angeles 2004); Leon Markiewicz, *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*, Kraków 1995; Zofia Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999; Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999; Martin Schüssler, *Karol Rathaus*, Frankfurt am Main 2000; Beata Bolesławska-Lewandowska, *Panufnik*, Kraków 2001 (ed. ang. *The Life*

nad tym zakresem dziejów polskiej muzyki wciąż jest daleki od kompletności, a jej współczesna recepcja niezbyt intensywna. Pośród przyczyn tego stanu rzeczy są bez wątpienia straty wojenne – zawierucha II wojny światowej sprawiła, że bezpowrotnie przepadła spora część spuścizn kompozytorskich z lat międzywojennych. Wprawdzie niektórzy kompozytorzy zdołali rekonstruować przynajmniej część swego zniszczonego dorobku, ale nie wszyscy podjęli takie starania. Dlatego raczej trzeba się pogodzić z faktem, że niektóre, niekiedy bardzo ważne i reprezentatywne dla stylistyki danego twórcy, kompozycje można dziś poznać jedynie za pośrednictwem relacji krytyczno-prasowych.

Po II wojnie światowej znacząco zmieniła się też geografia działalności polskich kompozytorów, gdyż część z nich, niegdyś reprezentantów głównego nurtu polskiego życia muzycznego, pozostała za granicą. W październiku 1945 roku *Ruch Muzyczny* donosił: „Od początku wojny za granicą przebywają: Antoni Szałowski i Michał Spisak (w Paryżu), Michał Kondracki (podobno jest w Płd. Ameryce), Roman Maciejewski (Szwecja), Jerzy Fitelberg (obecnie Stany Zjednoczone), Feliks Roderyk Łabuński (Stany Zjedn.)”⁶. Dodajmy, że Kondracki zamieszkał docelowo w Stanach Zjednoczonych, po drugiej stronie oceanu pozostał też Karol Rathaus, a Tansman powrócił do Francji, podobnie jak więziony w niemieckich obozach koncentracyjnych Szymon Laks. Pod koniec lat 40. i na początku 50. XX wieku doszła do tego emigracja powojenna – Tadeusz Kassern, Roman Palester, Andrzej Panufnik. Ponadto wojny nie przeżyli tacy kompozytorzy z najstarszej generacji, jak np. Szopski, Opieński, Maliszewski, Wallek-Walewski, z młodszej zaś – Koffler, Neuteich, Padlewski, a pośród kobiet – Dorabialska czy Ossendowska.

O ile przed II wojną światową fakt życia i działania poza krajem nie oznaczał braku łączności z polską kulturą muzyczną, o tyle w nowych realiach społeczno-politycznych Polski powojennej dochodziło do – by tak rzec – mniejszego lub większego zacierania śladów po tych kompozytorach. Nie wszystkie przypadki dotyczą, rzecz jasna, tak radykalnego w swoim czasie

and Works of Andrzej Panufnik (1914–1991), Farnham 2015); Leon Markiewicz, *Michał Spisak 1914-1965*, Dąbrowa Górnicza 2005; Elżbieta Szczurko, *Twórczość Antoniego Szałowskiego w kontekście muzyki XX wieku*, Bydgoszcz 2008 (ed. ang. Antoni Szałowski. *Person and work*, Peter Lang 2013); Marlena Wieczorek, *Roman Maciejewski: kompozytor pokolenia zgubionego*, Poznań 2008; Violetta Kostka, *Tadeusz Zygfryd Kassern: indywidualne odmiany stylów muzycznych XX wieku*, Poznań 2011; Małgorzata Gąsiorowska, *Kisielewski*, Kraków 2011; Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Warszawa 2012; Iwona Fokt, *Feliks Nowowiejski*, Poznań 2017. Nie wymieniam w tym miejscu opracowań dotyczących twórczości Karola Szymanowskiego i Witolda Lutosławskiego oraz niepublikowanych dysertacji.

⁶ Zob. *Kronika*, „Ruch Muzyczny” 1945 nr 1, s. 29.

wykluczenia niektórych ze wszelkich form obecności w rodzimym życiu muzycznym, jakie spotkało choćby Romana Palestra, ale konsekwencje trwałego oddalenia odbiły się na recepcji muzyki większości z wymienionych kompozytorów. Jak pokazuje przykład Michała Kondrackiego, który w 1946 roku zapisał się zdalnie do Związku Kompozytorów Polskich, nie kończyły się sukcesem nawet bezpośrednie próby powrotu do rodzimego środowiska muzycznego. Podobnie jak nieliczne z reguły przypadki wykonań dzieł niektórych kompozytorów emigracyjnych na terenie Polski nie przełożyły się na ich trwalszą obecność w powszechnej świadomości. Nie bez znaczenia była przy tym zapewne „progresywna”, zwłaszcza po 1956 roku, orientacja rodzimej twórczości kompozytorskiej, w obliczu której neoklasyczo-folklorystyczne brzmienia jawiły się jako relikty przeszłości. Do dziś zresztą nie o wszystkich tych twórcach zdołano przywrócić pamięć. Nie ma też mowy o istotnej ich obecności w programach koncertowych czy na nagraniach płytowych. Osiąganie tego rodzaju celów dokonuje się wybiórczo i powoli, zwykle dzięki wysiłkom garstki zapaleńców. Jednym z najświeższych przykładów jest cykl działań związanych z przypadającym na 2019 rok jubileuszem 30. rocznicy śmierci Romana Palestra, które doprowadziły – obok digitalizacji jego rękopisów muzycznych i skryptów audycji nadawanych w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa – m.in. do nagrania trzech jego concertin i wydania ich w serii *Portraits* przez nową firmę fonograficzną Anaklasis, której patronuje Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Casus Palestra wskazuje na jeszcze jedną przyczynę niedostatecznego zainteresowania muzyką twórców działających w międzywojniu, jaką jest niedostatek wydań drukowanych ich dzieł⁷ – znaczna część tego dorobku pozostaje bowiem w rękopisach. W dodatku zbiory te nie są skonsolidowane, a raczej mocno rozproszone. Spuścizna Palestra znajduje się na przykład w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (Archiwum Kompozytorów Polskich), podobnie jak spuścizny Artura Malawskiego, Jana Maklakiewicza, Ludomira Michała Rogowskiego czy Stanisława Wiechowicza. Jednakże autografy twórców, takich jak: Kazimierz Sikorski, Zygmunt Mycielski, Stefan Kisielewski, Piotr Perkowski, Witold Friemann, Feliks Rybicki, Bolesław Szabelski, Roman Maciejewski, Grażyna Bacewiczówna,

⁷ Wprawdzie w 1930 roku powstało Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, wspierane finansowo przez Fundusz Kultury Narodowej, która postawiła sobie za cel dokumentowanie muzyki polskiej, zarówno dawnej, jak i współczesnej, publikujące m.in. utwory Kasserna, Rybickiego, Łabuńskiego, Palestra, Maciejewskiego, Szeligowskiego, Perkowskiego, Wiechowicza, Szopskiego, Sternickiej-Niekrasz, Szeluty, Maliszewskiego, Nowowiejskiego, Bacewiczówny, Maklakiewicza, Kazury, Marka, Poradowskiego, Woytowicza, Rytla (zob. *Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Katalog wydawnictw*, Warszawa 1939), ale nie wszystkie zbiory tej oficyny ocalały z wojennej pożogi.

Helena Dorabalska, Anna Maria Klechniowska, można odnaleźć głównie w Bibliotece Narodowej, a rękopisy Stanisława Kazury w Bibliotece Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina. Z kolei manuskrypty Tadeusza Kasserna przechowywane są nie tylko w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, ale też np. w Library of Congress oraz w archiwach prywatnych. W innych przypadkach tylko niewielka liczba utworów pozostała na terenie Polski. Przykładowo, dorobek Henryka Opieńskiego wdowa po nim powierzyła archiwum Bibliothèque Cantonale et Universitaire w Lozannie, skąd trafiły do archiwum manuskryptów w Bibliotece Uniwersyteckiej w Bazylei. Spuściznę Michała Spisaka odnajdziemy w Bibliotece Polskiej w Paryżu, dzieła (w tym rękopisy) Jerzego Fitelberga i Feliksa Łabuńskiego pozostają natomiast w zbiorach The New York Public Library, a Karola Rathausa w archiwum nowojorskiego Queens College.

Zawartość niektórych z tych spuścizn, nie tylko związanych z twórcami pozostającymi na emigracji, nie została jeszcze w pełni zbadana, co otwiera szerokie pole do działania dla muzykologów. Podobnie, wciąż istnieje potrzeba włączenia do zbioru zjawisk określających muzykę dwudziestolecia międzywojennego obszarów niewystarczająco dotąd uświadomionych, jak twórczość kobieca czy muzyka użytkowa. To warunek wstępny dla dalszych działań – prowadzących do niezbędnych – jak się wydaje – wydań, wykonań czy rejestracji płytowych. Ten fragment polskiego dziedzictwa kulturowego, który zrodził się w okresie międzywojennym⁸, wymyka się bowiem – jak dotąd – bardziej „systemowej” strategii rozpoznania i promocji w kraju i na świecie. Dlaczego tak się dzieje? Być może jest zbyt „stary”, by można było o nim mówić jako o muzyce „współczesnej” i zarazem zdaje się chyba zbyt „młody”, by objąć go troską na miarę tej, którą poświęcono już muzyce lat 1795–1918 w ramach programu „Dziedzictwo Muzyki Polskiej”⁹. Nie ulega jednak wątpliwości, że zasługuje na baczną uwagę nie tylko ze względu na swoje stylistyczne zróżnicowanie, historyczne znaczenie i artystyczną wartość, ale także dlatego, że obejmuje muzykę „przyjazną” słuchaczom oraz atrakcyjną dla wykonawców poszukujących nowego repertuaru.

⁸ Zwróćmy uwagę, że polska twórczość kompozytorska z lat okupacji (1939–1945) była de facto kontynuacją przedwojennych kierunków muzycznych. Powstające wówczas utwory Zofia Helman dzieli na takie, które są związane z treściami programowymi o patriotycznej wymowie, dzieła religijne oraz utwory instrumentalne niezależne od pozamuzycznych inspiracji. Zob. Z. Helman, *op. cit.*

⁹ Zob. *O projekcie*, <http://dziedzictwomuzypolskiej.pl>, dostęp: 30.10.2020.