

Michał Piekarski

Instytut Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk
ORCID 0000-0001-5045-6100

Szkolnictwo muzyczne II Rzeczypospolitej w opinii absolwentów muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego

Music Education in the Second Polish Republic in the Opinion of Musicology Graduates from the University of Vienna

In Poland during the interwar period, over 100 major music schools operated under the Ministry of Religious Denominations and Public Education; the vast majority of them private. However, more than one musicologist expressed criticism of the existing music teaching methods, both in music schools and general education institutions. Among the graduates of the Institute of Musicology at the University of Vienna were Zdzisław Jachimecki, Józef Reiss, Melania Grafczyńska, Seweryn Barbag, Józef Koffler, Salomon Kaswiner and Julian Pulikowski, as well as the Ukrainian musicologist Stanisław Ludkiewicz (Stanislav Lyudkevych), active in the Second Polish Republic. Some of these individuals served on the Consultative Commission of the Ministry of Religious Denominations and Public Education regarding the structure and curriculum of music schools in 1928–1929. Musicologists identified a number of problems with music education. They pondered the purpose of a music school – not only as an institution educating future virtuosos, but also as a facility serving to develop students' musicality, and thus society as a whole. They saw a lack of coordination between the practical and theoretical curriculum in music schools as one of the shortcomings. To improve the situation, they frequently drew on the latest achievements in Western European countries, including research in psychology.

Keywords: music education, Second Polish Republic, musicology, musicological journals

Słowa kluczowe: szkolnictwo muzyczne, II Rzeczpospolita, muzykologia, czasopisma muzykologiczne

W II Rzeczypospolitej istniały liczne szkoły muzyczne, kształcące w zakresie gry na instrumentach, śpiewu, rytmiki, przedmiotów teoretycznych, a niekiedy dyrygowania i kompozycji. W 1930 r. było łącznie 101 szkół zatwierdzonych (koncesjonowanych) przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP), które, sprawując nad nimi kontrolę, usiłowało zapewnić „gwarancję pełnego i gruntownego wykształcenia muzycznego”¹. Szkoły te powstały w latach 1853–1929 i znajdowały się nie tylko w 13 spośród 16 miast wojewódzkich (w aż 10 miastach była więcej niż jedna), ale także w wielu miastach powiatowych, przede wszystkim na terenie dawnej Galicji, gdzie np. w Przemyśle było ich aż sześć. Jedna spośród szkół koncesjonowanych znajdowała się poza granicami Polski – od 1929 r. działała na terenie Wolnego Miasta Gdańska. Do 101 wspomnianych placówek zaliczało się 81 szkół muzycznych, a ponadto: 10 rytmiczno-plastycznych, pięć organistowskich, dwie szkoły śpiewu solowego, dwie dramatyczne i jedna szkoła kinematograficzna. Poza tym w Polsce funkcjonował też szereg niewielkich często szkół muzycznych, pozostających bez nadzoru ministerialnego. W r. szk. 1929/1930 do 101 szkół uczęszczało 13 853 uczniów i uczennic (do 81 szkół muzycznych: 12 030), absolwentów było 257 (194), pracowało 875 (793) nauczycieli. Spory odsetek uczniów rezygnował z nauki przed jej ukończeniem (ponad 19%)². W zdecydowanej większości były to szkoły prywatne lub prowadzone przez towarzystwa muzyczne, np. we Lwowie i Krakowie. Do szkół państwowych należały jedynie trzy konserwatoria muzyczne: w Warszawie, Poznaniu i Katowicach. Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie, Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Poznaniu i niebędące szkołą państwową Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie miały szczególną rangę, bowiem zgodnie z przepisami MWRiOP z 1925 r. jedynie w nich działały państwowe komisje egzaminacyjne dla ubiegających się o uzyskanie uprawnień dla nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich³.

W latach dwudziestych XX w., tak jak przed 1918 r., widoczny był brak jasno określonego statusu szkół muzycznych. Wciąż nie stwierdzono wyraźnie, co oznaczał ich podział na szkoły „niższe”, „średnie” i „wyższe”, ani jakie konkretnie kryteria miało spełniać tzw. konserwatorium muzyczne jako szkoła o większym znacze-

¹ O szkołach muzycznych, „Szopen” 1932, nr 1, s. 6–7; K. Domagała, *Statystyka szkolnictwa muzycznego w Polsce w okresie międzywojennym*, „Konteksty Kształcenia Muzycznego” 2020, t. 7, nr 1, s. 97–100.

² J. Miketta, *Ze statystyki szkolnictwa muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 158–169; K. Domagała, *Statystyka szkolnictwa muzycznego*, s. 89–94.

³ „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Rzeczypospolitej Polskiej” 1926, nr 1 (163), s. 1–2.

niu. Nie było przemyślanego programu w zakresie przedmiotów teoretycznych, koordynacji między zajęciami, zwrócenia uwagi na wszechstronny rozwój danego ucznia. W przypadku kształcenia muzyków do najważniejszych należały (i należą) kwestie związane z nauczaniem indywidualnym (w zakresie gry na instrumencie, śpiewu, dyrygowania, kompozycji), dlatego jego jakość zależała od bardzo zróżnicowanego poziomu przygotowania samych wykładowców, ich umiejętności muzycznych, pedagogicznych, inteligencji, wrażliwości artystycznej.

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych od niejednego muzykologa można było usłyszeć głosy krytyczne na temat dotychczasowej edukacji muzycznej, która przyczyniała się nieraz do kształcenia wirtuozów „głuchych” i „bezmysłnych”. Muzykolodzy dostrzegali również awersję uczniów do nieodpowiednio prowadzonych przedmiotów teoretycznych. Zwracali też uwagę na kulturalną funkcję szkoły muzycznej, do której celów zaliczali pomijane dotąd umuzykalnienie uczniów. Zajmowały ich także kwestie nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących.

Tego rodzaju poglądy przedstawiali niejednokrotnie absolwenci Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego, powołanego w 1898 r. na jego Wydziale Filozoficznym przez Guidona Adlera. Należeli do nich m.in.: Zdzisław Jachimecki (dyplom uzyskał w 1906 r.), Józef Reiss (w 1910 r.), Melania Grafczyńska (w 1919 r.), Seweryn Barbag (w 1922 r.), Józef Koffler (w 1923 r.), Salomon Kaswiner (w 1931 r.) i Julian Pulikowski (w 1932 r.)⁴. Do grona absolwentów pochodzących z ziem polskich zaliczał się także ukraiński muzykolog Stanisław Ludkiewicz (Stanisław Ludkewycz) (dyplom w 1908 r.)⁵. Większość z wymienionych po ukończeniu studiów w Wiedniu działała w II Rzeczypospolitej (poza Kaswinerem), w której podjęli pracę dydaktyczną (poza Grafczyńską). Wszyscy pozostawili po sobie różnego rodzaju publikacje – artykuły w czasopiśmie i broszury (zwykle o charakterze popularnym) oraz recenzje (nieraz o charakterze naukowym) – w których poruszali zagadnienie edukacji i szkolnictwa muzycznego⁶. Ich aktywność jako pedagogów i publicystów była

⁴ Zagadnienie dotyczące polskich absolwentów Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego stanowi przedmiot badań autora. Pierwszym polskim absolwentem był w 1902 r. Konrad Zawilowski, który po ukończeniu studiów obrał karierę śpiewaka operowego, należąc m.in. do solistów Wiener Hofoper i nie udzielał się jako muzykolog. Zob. M. Piekarski, *Konrad Zawilowski – doktor muzykologii solistą Wiener Hofoper. Kariera sceniczna*, „Muzyka” 2023, nr 2 (269), s. 49–71.

⁵ *Verzeichnis über die seit dem Jahre 1872 an der philosophischen Fakultät der Universität in Wien eingereichten und approbierten Dissertationen*, t. 1, Wien 1935, s. 202–215; *Verzeichnis über die seit dem Jahre 1872 an der philosophischen Fakultät der Universität in Wien eingereichten und approbierten Dissertationen*, t. 2, Wien 1937, s. 29–31.

⁶ W ramach niniejszego artykułu zbadano przede wszystkim artykuły na łamach prasy muzycznej, jedynie w pojedynczych przypadkach sięgając do prasy o charakterze ogólnym.

wyraźnie widoczna. Poza nimi w II Rzeczypospolitej działali także absolwenci muzykologii uniwersytetów polskich – we Lwowie (pierwsza absolwentka pojawiła się w 1917 r.), Krakowie (od 1921 r.) i Poznaniu (od 1925 r.), a także uczelni zagranicznych.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie problemów szkolnictwa muzycznego, dostrzeganych przez absolwentów muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego. Jakże proponowali zmiany? Czy miały one wyłącznie charakter teoretyczny, czy wiązały się również z ich działalnością jako pedagogów? Ukazano również, w jakim zakresie omawiani muzykolodzy przyczynili się do zaznajomienia czytelników z omawianą problematyką poprzez publikowanie szeregu wypowiedzi na łamach polskiej prasy muzycznej.

Wykładowcy, pedagodzy, członkowie komisji

Do wykładowców muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, na którym katedra muzykologii powstała w 1918 r., należeli od momentu habilitacji Jachimecki (od 1911 r.) i Reiss (od 1922 r.). Większość wymienionych wcześniej muzykologów znalazła zatrudnienie w konserwatoriach i różnego rodzaju szkołach muzycznych, które w Polsce do wybuchu II wojny światowej nie miały statusu szkół akademickich, choć zdarzało się, że w swoich nazwach określały się jako „wyższe”. Do 1918 r. Jachimecki i Reiss nauczali przedmiotów teoretycznych w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Ponadto Reiss wykładał (w różnych latach) w Instytucie Muzycznym w Krakowie, Szkole Muzycznej Eugenii Rosenberg i Szkole Muzycznej im. Władysława Żeleńskiego⁷. W 1921 r. został też przewodniczącym Polskiego Związku Muzyczno-Pedagogicznego w Krakowie⁸. We Lwowie przez szereg lat pracowali: Józef Koffler – w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego (PTM), największej i najstarszej uczelni muzycznej w południowej Polsce, a także Seweryn Barbag – w Lwowskim Instytucie Muzycznym (od 1931 r. Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego). Barbag dojeżdżał także do Przemyśla jako nauczyciel w Instytucie Muzycznym im. Fryderyka Chopina, prowadzonym przez Wandę Cyrbesową⁹. Wszystkie z wymienionych szkół należały do koncesjonowanych przez MWRiOP. Barbag (muzykolog, pianista i kompozytor) prowadził klasę fortepianu, kompozycji, nauczał też przedmiotów teoretycznych, w tym harmonii. Koffler od 1924 r. wykładał har-

⁷ T. Przybylski, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków 1994, s. 202–203, 219; M. Woźna-Stankiewicz, *Muzykolog Józef Reiss – prelegent perfekcyjny*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2013, t. 11 (2), s. 50.

⁸ *Kronika*, „Muzyka i Śpiew” 1921, nr 24, s. 10.

⁹ *Kronika*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 8.09.1926, nr 10, s. 4; L. Mazepa, T. Mazepa, *Śláh do muzyčnoj akademii u L'vovi*, t. 1, L'viv 2003, s. 195, 210–211.

monię (w systemie dur-moll według Hugona Riemanna, profesora muzykologii Uniwersytetu w Lipsku), formy muzyczne i instrumentację. Co najmniej od r. szk. 1926/1927 jako jedyny pedagog w Polsce wykładał też kompozycję 12-tonową (atonalną)¹⁰. Był jednocześnie jednym z najwybitniejszych kompozytorów polskich pierwszej połowy XX w.¹¹ Stanisław Ludkiewicz (również kompozytor) przyczynił się do powstania we Lwowie w 1903 r. Wyższego Instytutu Muzycznego (WIM, od 1912 r. im. Mykoły Łysenki, również szkoła koncesjonowana przez MWRiOP), tzw. „konserwatorium ukraińskiego”, którym kierował w latach 1910–1914, a przez kolejne dziesięciolecia wykładał w nim przedmioty teoretyczne. Z inicjatywy Ludkiewicza w 1913 r. powstała też filia WIM w Stryju, a następnie w innych miastach południowej Polski, m.in. w Stanisławowie (1921) i Przemyślu (1924). Od 1921 r. pełnił obowiązki inspektora filii WIM¹². W Warszawie Julian Pulikowski należał do wykładowców powstałego w 1934 r. Wydziału Muzykologicznego, w ramach którego część zajęć była realizowana w Państwowym Konserwatorium Muzycznym (PKM), a część od 1935 r. na Uniwersytecie Warszawskim. Podczas inauguracji Wydziału przemawiał m.in. przybyły z Krakowa Jachimecki, merytoryczny opiekun placówki z ramienia MWRiOP¹³. Od semestru letniego r. akad. 1938/1939 Pulikowski był już wyłącznie wykładowcą UW. Od uzyskania habilitacji w 1935 r. wykładał jako docent, ponieważ jednak nie posiadał nominacji profesorskiej, na UW nie mogła powstać katedra muzykologii jak we Lwowie czy Krakowie¹⁴.

Reiss i Ludkiewicz uczyli nie tylko w szkołach muzycznych, ale także w gimnazjach. Reiss prowadził zajęcia z historii i geografii w gimnazjach polskich w Samborze, Złoczowie, a następnie Krakowie, Ludkiewicz – uczył literatury i języka ruskiego, łaciny oraz filozofii w gimnazjach ukraińskich w Przemyślu, a następnie we Lwowie. Reiss w gimnazjum krakowskim pełnił także funkcję „opiekuna muzyki”, zaś Ludkiewicz w ruskich gimnazjach żeńskich uczył śpiewu¹⁵. Obaj odzna-

¹⁰ Prof. Dr Józef Koffler, „Muzyk Wojskowy” 1.02.1927, nr 3, s. 9; M. Gołąb, *Józef Koffler*, Kraków 1995, s. 211, 214.

¹¹ Koffler obok Karola Szymanowskiego uważany jest za najwybitniejszego kompozytora polskiego pierwszej połowy XX w. Zob. M. Gołąb, *Koffler Józef*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 129–130.

¹² L. Mazepa, T. Mazepa, *Śláh do muzyčnoï*, t. 1, s. 215, 231–232, 252, 254; Z. Štunder, *Stanislav Lüdkevič. Žyttâ i tvorčist'*, t. 1, L'viv 2005, s. 215, 217, 273.

¹³ Z. Jachimecki, *Łosy muzykologii na terenie stolicy*, „Muzyka” 1934, nr 2, s. 114.

¹⁴ M. Sieradz, „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej, Warszawa 2015, s. 279–284; M. Piekarski, *Z badań nad repertuarem operowym Teatru Narodowego w drugiej połowie XVIII w. Nieznana praca magisterska obroniona na Uniwersytecie Warszawskim w 1938 r.*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2022, nr 2, s. 67–68.

¹⁵ Z. Štunder, *Stanislav Lüdkevič. Žyttâ i tvorčist'*, t. 1, s. 163, 209, 219, 265, 273; M. Woźna-Stankiewicz, *Muzykolog Józef Reiss*, s. 49–51.

czyli się też jako autorzy podręczników do szkół średnich, wydawanych w Polsce międzywojennej, w tym z zakresu zasad muzyki. Podręcznik taki Ludkiewicz opublikował w 1921 r. w języku ukraińskim, a Reiss w 1923 r. w języku polskim¹⁶. Ludkiewicz był też autorem broszury wydanej w 1930 r. języku ukraińskim na temat nauczania wybranych problemów z zakresu harmonii¹⁷.

W II Rzeczypospolitej debatowano nad zadaniami oraz strukturą szkolnictwa muzycznego w ramach trwających w latach 1928–1929 posiedzeń Komisji Opiniodawczej MWRiOP w sprawie ustroju szkolnictwa muzycznego. Członkowie Komisji spotykali się pięciokrotnie: w Warszawie (dwukrotnie), we Lwowie, Poznaniu i Krakowie¹⁸. W gronie członków Komisji, mianowanych przez ministra WRiOP, znalazło się łącznie 20 osób, w tym czterech wykładowców akademickich z zakresu muzykologii: Jachimecki i Reiss (UJ), Adolf Chybiński (absolwent Uniwersytetu w Monachium, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie) i Łucjan Kamieński (absolwent Uniwersytetu Berlińskiego, profesor Uniwersytetu Poznańskiego). Największą grupę stanowiło 16 wykładowców z konserwatoriów i szkół muzycznych, reprezentujących największe miasta II Rzeczypospolitej: Warszawę, Łódź, Lwów, Poznań, Kraków i Wilno. Do delegacji lwowskiej należeli: Mieczysław Sołtys (dyrektor Konserwatorium PTM), Seweryn Barbag, Wasyl Barwiński i Stanisław Ludkiewicz. Dwóch ostatnich zaproszono do komisji jako wykładowców WMI im. M. Łysenki i jednocześnie reprezentantów środowiska ukraińskiego ze względu na specyfikę szkolnictwa muzycznego województw południowo-wschodnich. Referentem Komisji został Janusz Miketta – radca ministerialny i wizytator szkół muzycznych w Wydziale Muzyki Departamentu Sztuki¹⁹. Wśród wszystkich członków komisji muzykologów stanowili 40% (ośmiu na 20 osób), z których połowę stanowiło czworo absolwentów Uniwersytetu Wiedeńskiego (20%): Jachimecki, Reiss, Barbag i Ludkiewicz. W składzie komisji nie znalazł się Puliński, który w okresie jej obradowania był jeszcze studentem muzykologii wiedeńskiej.

¹⁶ Zob. J. Reiss, *Zagadnienia muzyczne*, Lwów 1923; S. Lüdkevič, *Zahalni osnov muzyky (teoriâ muzyky)*, Kolomyâ 1921.

¹⁷ S. Lüdkevič, *Doslidžennâ, staty, recenzii, vystupy*, red. Z. Štunder, t. 2, L'viv 2000, s. 284–289.

¹⁸ Z. Olszewska-Bajera, *Działalność Komisji Opiniodawczej Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w sprawie ustroju szkolnictwa muzycznego w Polsce (1928/29)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2002, t. 41, s. 206.

¹⁹ *Od redakcji*, „Muzyka” 1928, nr 11, s. 546–547; Z. Olszewska-Bajera, *Działalność Komisji Opiniodawczej*, s. 203, 207.

Muzykologdy w kwestii zadań szkolnictwa muzycznego

Zadania szkół muzycznych w Polsce omawiane były w prasie przez wspomnianych muzykologów zarówno podczas obrad Komisji Opiniodawczej, jak i w okresie późniejszym. Zarówno Koffler (w 1928 r.), a później także Barbag (w 1936 r.) rolę szkolnictwa muzycznego postrzegali w dwóch kategoriach: 1) umuzykalnienia uczniów, 2) przygotowania do zawodu²⁰. Podobnie Reiss (w 1929 r.) jako cel edukacji muzycznej podawał: „umiłowanie muzyki jako wielkiej wartości artystycznej i społecznej”²¹. W zakresie pierwszej kategorii Koffler pisał o wytworzeniu konsumentów, „środowiska o wyższym stopniu kultury muzycznej”, w zakresie drugiej o wykształceniu producentów (twórców i odtwórców)²². W ten sposób zwracał uwagę na kwestię „kulturalnej funkcji szkoły muzycznej” i jej dostosowania do potrzeb społeczeństwa²³. Reiss uważał wręcz, że ogół społeczeństwa postrzegał człowieka z wykształceniem muzycznym jako posiadającego wyższą wartość od kogoś, kto go nie posiadał²⁴. Podobnie Barbag cel umuzykalnienia pojmował jako „wychowanie prawidłowych konsumentów sztuki”²⁵. Stwierdził, że choć dla opinii publicznej zadanie umuzykalniające jest niezauważalne, właśnie ono jest społecznie ważniejsze²⁶. Barbag stwierdził, że wadliwą lub małą muzykalność „da się przez celowe i systematyczne kształcenie nawet znacznie poprawić”²⁷. Zauważył przy tym, że nawet wielu uczniów szkół muzycznych pozostawało niemuzycznych, bowiem nużyła ich muzyka o prawdziwych walorach artystycznych, za co winą obarczał system nauczania przedmiotów teoretycznych, oparty na zmuszaniu do wyłącznie pamięciowego opanowywania reguł²⁸. Również Reiss (w 1928 r.) był zdania, że sama technika wykonawcza nie może być miarą muzykalności, obydwie kwestie bowiem stanowią dwie zupełnie różne sfery²⁹. Koffler w celu „wytworzenia konsumentów” za konieczne uznał usprawnienie nauczania w ogólnokształcących szkołach powszechnych i średnich poprzez „zaznajomienie

²⁰ J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy” 15.12.1928, nr 24, s. 5–6; S. Barbag, *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo” 1936, nr 1, s. 5–6.

²¹ J. Reiss, *Popis muzyczny czy przegląd pracy?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.10.1929, nr 10, s. 2–3.

²² J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy” 15.12.1928, nr 24, s. 5–6.

²³ Ibidem, s. 5–6.

²⁴ J. Reiss, „*Żli ludzie nie śpiewają pieśni*”, „Śpiewak” 1936, nr 8, s. 97–98.

²⁵ S. Barbag, *Żywa muzyka jako źródło wychowania muzycznego*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 8.06.1931, nr 6, s. 1.

²⁶ Idem, *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, s. 5–6.

²⁷ Idem, *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej*, „Muzyka” 20.02.1929, nr 2, s. 110.

²⁸ Idem, *Żywa muzyka jako źródło*, s. 2.

²⁹ J. Reiss, *Na czym polega muzykalność?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.12.1928, nr 12, s. 1.

nie z wielkimi dziełami i wzbudzenie popędu do piękna i sztuki”. Dostrzegając potrzebę utworzenia szkół ogólnomuzycznych, które przyjmowałyby wszystkie chętne osoby, które by się do nich zgłosiły, łącznie z tymi, które nie planują kariery muzyka zawodowego³⁰. Odnosząc się zarówno do szkół muzycznych, jak i pozostałych, Reiss łączył zadanie rozbudzenia wrodzonej muzykalności wśród młodzieży zarówno z powinnością szkoły, jak i domu rodzinnego, nazywanego „szkołą pierwszorzędnego znaczenia”. Zauważył przy tym, że mimo obecności lekcji śpiewu w szkole, można było odnaleźć uczniów wykazujących niechęć wobec nich. Dlatego stawiał pytanie o celowość realizowanej dotychczas obowiązkowej nauki śpiewu i muzyki³¹. Aby rozbudzić zamięłowanie do śpiewu, postulował tworzenie chórów szkolnych³². Naukę śpiewu zbiorowego uważał zresztą za najwłaściwszą w umuzykalnieniu, rozwijała bowiem poczucie rytmu oraz „poczucie łączności i poszanowania dla wartości społecznych”³³. Był jednocześnie stanowczym przeciwnikiem orkiestr szkolnych, uważając, że wypaczają smak estetyczny, a zamiast umuzykalnienia ich cel widział tylko w działaniu na pokaz³⁴. Ponadto postulował organizację audycji szkolnych, obejmujących muzykę ludową i pieśń artystyczną wraz z pogadankami o muzyce (co w latach następnych doczekało się realizacji)³⁵. Reiss na łamach prasy opisał też sposób poprowadzenia audycji szkolnej, za przykład podając omówienie gatunku poloneza. Zwrócił przy tym uwagę, że wykonawcami omawianego programu powinni być sami uczniowie³⁶.

W zakresie zawodowych szkół muzycznych zarówno Reiss, Koffler, Barbag, jak i Pulikowski uważali, że nie powinny być one przeznaczone tylko dla przyszłych wirtuozów, a procesu edukacyjnego nie można ograniczać do samych tylko umiejętności praktycznych. Barbag (w 1931 r.) widział szkołę muzyczną

³⁰ J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy” 15.12.1928, nr 24, s. 5–6.

³¹ J. Reiss, *Jak budzić wśród młodzieży zamięłowanie do muzyki?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.03.1929, nr 3, s. 1.

³² Ibidem, s. 2.

³³ Idem, *Nauka muzyki dawniej i dziś*, „Muzyka i Śpiew” 1930, nr 87, s. 3.

³⁴ Idem, *Jak budzić wśród młodzieży*, s. 2.

³⁵ Ibidem, s. 2. Realizacja dotyczyła szkół powszechnych. W 1934 r. zainicjowano działalność Organizacji Ruchu Muzycznego, która jako główny cel postawiła upowszechnianie kultury muzycznej i umuzykalnienie społeczeństwa. Do września 1939 r. w ramach tego projektu odbyło się ponad 2,5 tys. audycji szkolnych na terenie całego kraju (z czego ponad połowa na prowincji). W samym r. szk.1938/1939 odbyło się 793 audycji i koncertów publicznych dla 230 tys. młodzieży, w tym 534 poza Warszawą. *Z ORMUZU. V rok działalności*, „Muzyka Polska” 1939, nr 6–7, s. 349.

³⁶ J. Reiss, *Audycja szkolna*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 6, s. 117–120; idem, *Audycja szkolna (dokończenie)*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 7, s. 146–147. Zob. idem, *Audycje muzyczne*, „Śpiew w Szkole” 1933, nr 7, s. 133–137; idem, *Audycje muzyczne (dokończenie)*, „Śpiew w Szkole” 1933, nr 8, s. 149–152.

jako przeznaczoną dla wszystkich ludzi muzykalnych („dla mniejszych i większych talentów”)³⁷. Również Koffler (w 1933 r.) podkreślał, że do zadań szkolnictwa należy nie tylko kształcenie wirtuozów³⁸. Pulikowski (w 1933 r.) stwierdził wręcz: „celem wszelkiej pedagogiki jest wychowanie do aktywnego zajmowania się muzyką i rozwijanie i popieranie muzycznych sił kształtowania”³⁹. Przez kolejne lata sytuacja niewiele się jednak zmieniła, skoro w 1937 r. na łamach redagowanego przez Kofflera „Echa” na temat programu nauczania w konserwatoriach stwierdzono, że „pośredniczy wiadomości, zamiast rozwijać zdolności”⁴⁰.

Muzykolodzy o strukturze szkół muzycznych

W związku z obradami Komisji Opiniodawczej wiele miejsca poświęcono dyskusji, czym miałyby być tzw. „niższa”, „średnia” oraz „wyższa” szkoła muzyczna. Janusz Miketta stwierdził, że w odniesieniu do nazewnictwa wszystko miało dotąd charakter umowny, nie było bowiem aktu prawnego, który uściślałby pojęcie „wyższa” w odniesieniu do szkoły muzycznej⁴¹. Na temat obrad oraz struktury szkolnictwa muzycznego pisali w prasie zarówno niektórzy wymienieni wyżej członkowie Komisji, jak i ci, którzy nie należeli do jej składu, np. Koffler i Grafczyńska. W zakresie szkolnictwa niższego stopnia jako punkt wyjścia do rozmów Komisji posłużył referat Barbaga *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej*⁴². Jachimecki uznał za bardzo racjonalny proponowany podział szkół muzycznych na niższą, średnią i wyższą, przy czym mianem „konserwatoriów” mogłyby określać się jedynie szkoły o wszystkich trzech szczeblach nauczania. Dodawał, że tego rodzaju kryterium położyłoby kres nadużywaniu nazwy „konserwatorium” i „szkoła wyższa” przez zakłady o poziomie zaledwie elementarnym, co zdarzało się dotychczas⁴³. Koffler zauważył, że projekt reformy nie uwzględniał „kulturalnej funkcji szkoły muzycznej”, nie był też dostosowany do istotnych potrzeb społeczeństwa⁴⁴. Dla przyszłych muzyków profesjonalnych postulował utworzenie dwóch rodzajów ośmioklasowych szkół zawodowych: 1) muzycznego seminarium nauczycielskiego, 2) szkoły instrumentalnej. Szko-

³⁷ S. Barbag, *Praca wyższej szkoły muzycznej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 210.

³⁸ J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Orkiestra” 1933, nr 11, s. 172–174.

³⁹ Dr Junosza [J. Pulikowski], [rec.], *Nennstiel Berthold, Arbeit am Volkslied. Eine erste Einführung in die musikalische Volksliedforschung und ihre pädagogische Auswertung*, Berlin-Lichterfelde 1931, „Kwartalnik Muzyczny” 1933, z. 17–18, s. 94–96.

⁴⁰ [J. Koffler], [Odpowiedź redakcji na list czytelnika], „Echo” 1937, nr 6, luty, s. 3.

⁴¹ Z. Olszewska-Bajera, *Działalność Komisji Opiniodawczej*, s. 209.

⁴² *Kronika muzyczna*, „Muzyk Wojskowy” 15.01.1929, nr 2, s. 11; S. Barbag, *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej*, „Muzyka” 20.02.1929, nr 2, s. 110–112.

⁴³ Z. Jachimecki, *Wycieczka muzyczna do Warszawy*, „Głos Narodu” 1.11.1928, nr 298, s. 3.

⁴⁴ J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy” 15.12.1928, nr 24, s. 5–6.

ły te miałyby przyjmować tylko „wybitnie zdolnych”, po ukończeniu szkoły powszechnej oraz badaniu lekarskim i psychotechnicznym. Ukończenie jednego z tych dwóch typów szkoły powinno dawać uprawnienia „podobne jak je dają studia akademickie”, a także umożliwiać podjęcie studiów muzykologicznych na uniwersytecie (a więc dla kandydatów na studia muzykologiczne za wskazane uważał ukończenie szkoły lub seminarium muzycznego)⁴⁵. Działające dotąd konserwatoria muzyczne sugerował podzielić na: szkołę ogólnomuzyczną, seminarium, szkołę instrumentalną, zaś pozostałe szkoły i instytuty muzyczne – na szkoły ogólnomuzyczne. Był zdania, że taki system sprawdzi się przez kolejne półwiecze⁴⁶.

Jak wspomniano, wiele miejsca poświęcono kwestii tzw. wyższej szkoły muzycznej. Jachimecki już w 1928 r. dostrzegał też potrzebę utworzenia szkoły wyższej „o typie akademickim”⁴⁷. Choć o tym nie napisał, z pewnością wiedział, że w Wiedniu w 1909 r. dotychczasowe Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zostało przemianowane na państwową Akademię Muzyczną (Akademie für Musik und darstellende Kunst). W podobnym okresie zwolenniczką utworzenia akademii muzycznej była też Grafczyńska, wskazując na tego rodzaju uczelnię w Pradze, która łączyła system organizacji na wzór Akademii Muzycznej w Wiedniu „ze zrozumieniem wartości najnowszych prądów”, właściwych dla Akademii Paryskiej. Pisała też o potrzebie utworzenia katedry muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim⁴⁸. Z kolei Koffler kwestię powołania akademii muzycznej uważał za przedwczesną, stwierdzając, że mogłaby się nie znaleźć „dostateczna ilość suwerennych autorytetów”, które absolwentom fachowych szkół zawodowych mogłyby zaoferować atrakcyjną ofertę edukacyjną⁴⁹.

W 1929 r. referat Barbaga *Praca wyższej szkoły muzycznej* został jednomyślnie przyjęty jako podstawa organizacyjna i programowa nowego typu wyższej uczelni, kształcącej na trzech (ewentualnie czterech) wydziałach 1) wykonawczym: (podzielonym na wirtuozowski i kapelmistrzowski); 2) kompozytorskim; 3) pedagogicznym⁵⁰. Barbag pojmował wyższą szkołę muzyczną jako uczelnię zawodową i jednocześnie „w całej pełni” artystyczną. Nic przy tym nie pisał o powołaniu ewentualnej akademii muzycznej. Był zdania, że wyższa szkoła muzyczna musi się również stać wykładnikiem współczesnej kultury

⁴⁵ Ibidem, s. 5–6.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Z. Jachimecki, *Wycieczka muzyczna do Warszawy*, s. 3.

⁴⁸ M. Grafczyńska, *De rebus musicis emendandis*, „Czas” 25.10.1928, nr 246, s. 4.

⁴⁹ J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy” 15.12.1928, nr 24, s. 5–6.

⁵⁰ S. Barbag, *Praca wyższej szkoły muzycznej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 210; Z. Olszewska-Bajera, *Działalność Komisji Opiniodawczej*, s. 222, 227.

muzycznej⁵¹. Nauczanie w wyższej szkole muzycznej miałoby rozwijać umiejętności praktyczne, pozostawiając uniwersytetowi kwestię naukowych badań nad muzyką. W ten sposób wyższa szkoła muzyczna i muzykologia uniwersytecka uzupełniałyby się w zakresie całokształtu wiedzy i umiejętności muzycznych. Barbag pisał: „szkoła wyższa będzie terenem wychowawczym dla zawodów praktycznych, uniwersytet pozostanie nadal panteonem nauki w ścisłym pojęciu”⁵². Dla członków Komisji reprezentujących Warszawę był to pogląd bardzo śmiały ze względu na to, że nie należał do niej żaden muzykolog, a w stolicy nie było wówczas muzykologii uniwersyteckiej.

W wyniku prac Komisji w 1929 r. wyszło rozporządzenie w sprawie Państwowego Konserwatorium Muzycznego (PKM) w Warszawie, które stanowiło podstawę statutu uczelni, mającego w przyszłości obowiązywać także w innych równorzędnych polskich placówkach. W jego następstwie PKM w latach 1929–1931 było podzielone na trzy osobne organizmy: Wyższą Szkołę PKM, Średnią Szkołę PKM i Seminarium dla Nauczycieli Muzyki PKM, co nie trwało jednak długo, bowiem w latach 1932–1939 PKM znów działało jako jeden organizm⁵³. Jak wspomniano, zajęcia z muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim w 1935 r. zainaugurował Julian Pulikowski, początkowo w łączności z PKM.

Przedmioty i sposoby nauczania

Na przestrzeni kolejnych dekad muzykolodzy wyrażali swoje opinie na temat dotychczasowego sposobu nauczania oraz sugerowanych programów dydaktycznych w szkołach muzycznych. Koffler już w 1928 r. przewidywał dla zawodowych szkół muzycznych szereg przedmiotów pozamuzycznych jak: fizyka, matematyka, historia, gramatyka, literatura, języki (niemiecki, francuski, angielski), estetyka, obowiązkową naukę gry aż na trzech instrumentach: instrumencie głównym i dwóch pobocznych – fortepianie, instrumencie smyczkowym, instrumencie dętym, oraz naukę śpiewu i teorii muzyki. Dla uczniów seminariów nauczycielskich przewidywał podobne przedmioty, tylko ujęte na tle pedagogicznym. Nauka gry na instrumencie powinna odbywać się w systemie indywidualno-klasowym – godzina nauki indywidualnej, pół godziny nauki na rzecz dziesięcioosobowej klasy⁵⁴. Barbag zwrócił uwagę, że w zakresie przygotowania muzyków zawodowych praca pedagogiczna szkół muzycznych jak dotąd koncentrowała się niemal wyłącznie na

⁵¹ S. Barbag, *Praca wyższej szkoły*, s. 212.

⁵² Ibidem, s. 209.

⁵³ S. Śledziński, *Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie 1919–1944*, [w:] *150 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie*, red. S. Śledziński, Kraków 1960, s. 156, 158; M. Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*, t. 1, Warszawa 2011, s. 411.

⁵⁴ J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy” 15.12.1928, nr 24, s. 5–6.

zagadnieniach praktycznych. Wyzначył przy tym dziewięć specjalności w zakresie nauki muzyki (i nauki o muzyce) jak: 1) kompozycja, 2) wykonawstwo (śpiew, instrument, dyrygentura), 3) pedagogika, 4) krytyka, 5) teoria (w znaczeniu pracy naukowej), 6) filozofia (estetyka), 7) przyroda (akustyka, fizjologia, instrumentoznawstwo, etnologia), 8) historia, 9) socjologia⁵⁵. Z kolei pisząc o wyższej szkole muzycznej, uznał też za obowiązkowe dla przyszłych pedagogów, poza przedmiotami muzycznymi, psychologię („filozoficzną i eksperymentalną”), będącą w organicznym związku z daną specjalnością pedagoga. Do przedmiotów ogólnie obowiązujących zaliczył m.in. historię muzyki, a także psychofizjologię wrażeń muzycznych⁵⁶. Pisał też o dziedzinach wiedzy istotnych zarówno na uniwersytecie, jak i w wyższej szkole muzycznej jak: fenomenologia muzyczna (do której przyporządkował m.in. akustykę, a także etnografię muzyczną) i estetyka. Z kolei za przedmiot studiów muzykologii uniwersyteckiej uznał zajęcia takie jak: historia muzyki, teoria techniki kompozytorskiej, filozofia muzyki⁵⁷. Był jednocześnie zdania, że „praktyk może się obejść bez gruntownej znajomości filozofii muzyki, historii teorii, całej ewolucji form i stylów” i jedynie przyszłych krytyków i pedagogów uznał za zobowiązanych do „wniknięcia w istotę wymienionych nauk”⁵⁸. Ponadto Barbag (w szkole wyższej) przewidywał naukę dawnych i współczesnych stylów w muzyce, które powinny być ukazywane drogą analizy oraz interpretacji⁵⁹. Należy przy tym dodać, że stosowanie kategorii „stylu” w muzyce wskazywało na wpływ Guidona Adlera⁶⁰. Szereg wymienionych przedmiotów muzycznych i pozamuzycznych mógł wiązać się z szerokim wykształceniem humanistycznym, które omawiani autorzy odebrali na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego⁶¹. Natomiast Pulikowski uznał, że wymagania w zakresie przygotowania nauczyciela muzyki powinny obejmować: 1) wykształcenie ogólne („naukowe”), 2) wykształcenie muzyczne, 3) wykształcenie pedagogiczne, 4) połączenie w odebranym wykształceniu zawodu artystycznego i naukowego, 5) wymagania egzaminu do artystycznego zawodu nauczycielskiego⁶². Z kolei Barbag do najważniejszego zadania nauczycieli w szkole wyższej zaliczył „wydobywanie maksimum

⁵⁵ S. Barbag, *Żywa muzyka jako źródło*, s. 1.

⁵⁶ Idem, *Praca wyższej szkoły*, s. 214.

⁵⁷ Ibidem, s. 210.

⁵⁸ Ibidem, s. 209.

⁵⁹ Ibidem, s. 212.

⁶⁰ Zob. G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.

⁶¹ Kwestia toku studiów późniejszych absolwentów muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego stanowi przedmiot badań autora.

⁶² J. Pulikowski, [rec.], *Musikpädagogische Gegenwartsfragen. Eine Übersicht die Musikpädagogik von Kindergarten bis zur Hochschule. Vorträge der VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden. Herausgegeben vom Zentral Institut für Erziehung und Unterricht in Berlin, Lipsk 1928*, „Kwartalnik Muzyczny” 1928, z. 10–11, s. 302–304.

osobistych walorów z ucznia”, do czego jest zdolny jedynie pedagog o rozległym horyzoncie artystycznym oraz obdarzony instynktem psychologicznym. Dostrzegał, że zarówno w Polsce, jak i w innych krajach takich nauczycieli jest bardzo mało, upatrując braków w zawodowym kształceniu pedagogów⁶³.

Nieco miejsca muzykolodzy poświęcili metodyce pracy nauczycieli muzyki, w tym w szkołach muzycznych. Reiss stwierdził, że aż do 1914 r. nie brakowało wśród nauczycieli muzyki „szarlataństwa i śmiecia bez należytych kwalifikacji”, a także w czasach współczesnych spotkać można „szkodliwych pseudonauczycieli”⁶⁴. W 1919 r. obarczał winą charakter szkolnictwa muzycznego, zarzucając wykonawcom stawianie na pierwszym miejscu techniki, co prowadziło do automatyzacji gry⁶⁵. Podobnie Barbag (w 1931 r.) za główną wadę szkolnictwa w XIX w. uznał „swobodę w wykonywaniu zawodu nauczycielskiego”, przez co doszło (jak wcześniej wspomniano) do wykształcenia szeregu wirtuozów nieraz „głuchych” i „bezmyślnych”. Dlatego zwracał uwagę na potrzebę pedagogów o twórczym podejściu do swojego zawodu, którzy próbując temu zaradzić, koncentrowaliby się także na kwestii umuzykalnienia⁶⁶. Barbag miał też świadomość, że zadania nauczycieli stają się coraz trudniejsze ze względu na konieczność dostosowania metod i systemów dydaktycznych do postępu techniki artystycznej, postulatów czasu i roli społecznej, jaką muzyka spełniała w danym środowisku⁶⁷. Negatywnie oceniał ogólny poziom przygotowania pedagogów muzycznych, krytykując nawet umiejętności tych, którzy pomyślnie zdali państwowe egzaminy kwalifikacyjne dla kandydatów na nauczycieli muzyki w szkołach średnich i seminariach nauczycielskich, zarzucając im, że jedynie bardzo pobieżnie zgłębili kwestie metodyki i dydaktyki⁶⁸.

Zarówno Barbag, Koffler, jak i Ludkiewicz odnosili się też do własnej praktyki zawodowej. W zakresie kompozycji i dyrygentury Barbag (sam będący także kompozytorem) wyraził sprzeciw, aby nauczyciele narzucali uczniom swoją technikę i styl (oraz maniery). Za wskazane uznał, aby zwracali uwagę, czy ich uczniowie odnajdują się w danym stylu. Wskazał przy tym jako wytrawnego pedagoga kompozycji znanego w Wiedniu Arnolda Schönberga, który najpierw badał adepta tak długo, dopóki nie wykrył „istoty jego uzdolnienia”, nie narzucając stosowanej przez siebie techniki⁶⁹. Koffler (znany kompozytor awangardowy) uznawał za istotne, aby młodzi kompozytorzy polscy mieli okazję

⁶³ S. Barbag, *Praca wyższej szkoły*, s. 210.

⁶⁴ J. Reiss, *Nauka muzyki dawniej*, s. 3.

⁶⁵ Idem, *Szkice muzyczne. Wirtuoz – solista*, „Maski” 1.07.1919, z. 12, s. 190.

⁶⁶ S. Barbag, *Żywa muzyka jako źródło*, s. 2.

⁶⁷ Ibidem, s. 1.

⁶⁸ Idem, *Praca wyższej szkoły*, s. 213–214.

⁶⁹ Ibidem, s. 211.

dokładnie zapoznać się z najnowszymi technikami i prądami, przy czym zaznaczał: „Wcale nie doradzam, by komponowali atonalnie, 12-tonowo, linearnie, atematycznie lub w ćwiercotonach. Ale wszystko to znać powinni teoretycznie i praktycznie, słuchając i próbując”⁷⁰.

W zakresie dyrygentury Barbag wysuwał postulat, aby adepci kompozycji nie kształcili się tylko u jednego nauczyciela, dzięki czemu będą w stanie przejąć więcej inspiracji twórczych⁷¹. Za największy problem kursów kapelmistrzowskich uznał zbyt rzadką możliwość dyrygowania orkiestrą, dodając też, że podczas lekcji nieraz zbyt często dyrygowali sami nauczyciele⁷². Za wielce wskazaną uznał częstą obecność adeptów kompozycji i dyrygentury na próbach operowych i symfonicznych (oczywiście z partyturą w ręku). Dlatego postulował, aby na mocy rozporządzenia ministerialnego uzyskać wolny wstęp przyszłych dyrygentów i kompozytorów na próby miejscowych towarzystw koncertowych i teatrów operowych. Uważał, że utwory powstałe na kursie kompozytorskim powinny być prezentowane przez uczniów wydziału instrumentalnego przy współpracy adeptów dyrygentury, oczywiście przy ścisłej współpracy pedagogów wszystkich zaangażowanych wydziałów⁷³.

Podczas jednego z posiedzeń Komisji Ludkiewicz wygłosił referat na temat nauczania solfeżu, opublikowany następnie na łamach polskiej „Muzyki w Szkole” i ukraińskiego „Bojana”⁷⁴. Podręcznikom polskim wytknął brak jednolitych wytycznych i metod oraz celów⁷⁵. Jego tekst doczekał się polemiki ze strony Stanisława Kazury (z PKM w Warszawie), który zarzucił Ludkiewiczowi zbyt pobieżne zapoznanie się z omawianym zagadnieniem w szkołach na terenie Polski⁷⁶. Do referatu Ludkiewicza odniosła się też później Flora Szczepanowska (również należąca do grona Komisji Opiniodawczej)⁷⁷. Innym razem Ludkiewicz na łamach prasy wypowiedział się na temat stosowanego dotychczas w szkołach systemu solmizacji, proponując jego modyfikację⁷⁸.

⁷⁰ J. Koffler, *Muzyka awangardowa z lotu ptaka*, „Muzyka 1935, nr 1/2, s. 20–21.

⁷¹ S. Barbag, *Praca wyższej szkoły*, s. 212.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, s. 213.

⁷⁴ S. Ludkiewicz, *Krytyczne uwagi w sprawie nauki solfeżu i dyktatu muzycznego w szkołach muzycznych*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 3, s. 37–41; S. Lüdkevič, *Doslidžennâ, statii, recenzii, vystupy*, t. 2, s. 269–274.

⁷⁵ S. Ludkiewicz, *Krytyczne uwagi w sprawie*, s. 37–41.

⁷⁶ S. Kazuro, *Moja odpowiedź na referat p. dr. St. Ludkiewicza*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 5, s. 77–80.

⁷⁷ F. Szczepanowska, *Znaczenie nauki solfeżu, jej cel i główne zasady wytyczne*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 10, s. 136–138.

⁷⁸ S. Ludkiewicz, *Próba krytycznego ujęcia kwestii solmizacji i jej reformy*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 6, s. 93–100.

Kwestii sposobu nauczania przedmiotów teoretycznych najwięcej miejsca poświęcił Barbag. Zbiorową naukę muzyki postrzegał jako zagadnienie skomplikowane pedagogicznie i nieograniczone metodycznie. Zwrócił uwagę na nieprawidłowości w nieproduktywnym nauczaniu przedmiotów teoretycznych, jak zasady muzyki, harmonia, kontrapunkt, wśród których dominowało pamięciowe opanowywanie szeregu reguł i zasad bez ich demonstracji na instrumencie⁷⁹. Krytykował też nauczycieli za wymaganie „automatycznego «odrabiania» lekcji bez planu i celu”, co łączył z powszechną niechęcią uczniów do przedmiotów teoretycznych w zakresie muzyki. W nauczaniu przedmiotów teoretycznych dostrzegał brak koniecznych, licznych przykładów muzycznych (brak „żywego dźwięku”)⁸⁰. Jego artykuł możemy za Małgorzatą Sieradz uznać za zwarty i wzorcowy wykład z propedeutyki nauczania teorii muzyki. Choć nie wspierał się literaturą przedmiotu (a zatem artykuł nie miał charakteru *stricte* naukowego), został doceniony przez Chybińskiego za sprawą publikacji w redagowanym przez niego naukowym „Kwartalniku Muzycznym” (specjalnym zeszycie „pedagogicznym”)⁸¹.

Zarówno Barbag, jak i Koffler za okoliczności niesprzyjające właściwemu rozwojowi uczniów uznali też obecny w większości szkół muzycznych brak koordynacji przerabianego materiału między pedagogiem-praktykiem, uczącym gry na instrumencie (lub śpiewu), a nauczycielem przedmiotów teoretycznych⁸². Zdaniem Barbaga można było temu zapobiec, np. poprzez wyznaczanie motywów, fraz, zdań, okresów w utworach, których się uczniowie aktualnie uczą. Zwrócił uwagę, że dzięki temu wytworzy się „bezpośredni intymny stosunek ucznia do wykonywanego utworu”, co dotąd nie miało miejsca z powodu oderwania programu zajęć teoretycznych od przygotowywanych utworów⁸³. Tego rodzaju podejście miało służyć umuzykalnieniu uczniów, na które nieraz zwracał uwagę⁸⁴.

W zakresie nauczania harmonii Barbag, odwołując się do dokonań berlińskiego muzykologa Hansa Mersmanna, dostrzegał też, że w szkołach nie zwraca-

⁷⁹ S. Barbag, *Żywa muzyka jako źródło*, s. 2.

⁸⁰ Idem, *Propedeutyka teorii muzyki jako zagadnienie dydaktyczne*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 261–262.

⁸¹ Zeszyt „pedagogiczny” został wcześniej zaplanowany przez Chybińskiego. Zainteresowanie autorów było tak ogromne, że nadesłane materiały przekroczyły zwyczajowe ramy objętości pisma dwukrotnie (stąd jego podwójna numeracja). M. Sieradz, „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950), s. 341, 369.

⁸² J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Orkiestra” 1933, nr 11, s. 172–174; S. Barbag, *Propedeutyka teorii muzyki*, s. 265.

⁸³ S. Barbag, *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej (dokończenie)*, „Muzyka” 20.03.1929, nr 3, s. 169–170.

⁸⁴ Idem, *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej (dokończenie)*, „Muzyka” 20.04.1929, nr 4, s. 235–236.

cano uwagi na związek między poszczególnymi elementami dzieła muzycznego, tłumacząc zagadnienia harmoniczne w oderwaniu od czynnika rytmicznego, w nauce kontrapunktu nie przybliżając istoty polifonii – czyli w izolacji od „biogenetycznych sił, które tylko wspólnie ożywiały całokształt muzyczny”⁸⁵. Koffler stwierdził, że zbiorowe nauczanie harmonii jest dla nauczyciela bardzo trudnym zadaniem, m.in. ze względu na różny stopień inteligencji uczniów, przez co niemożliwe staje się uwzględnienie indywidualnych uzdolnień ucznia. Modyfikując nieco system Hugona Riemanna, stworzył własną metodę nauczania modulacji diatonicznej, którą stosował podczas zajęć w konserwatorium⁸⁶. Podobnie jak w przypadku Barbag, również tekst Kofflera, choć nie był *stricte* naukowy (prezentując raczej metodę nauczania harmonii), został doceniony przez Chybińskiego i opublikowany w specjalnym zeszycie „pedagogicznym” „Kwartalnika Muzycznego”⁸⁷.

Barbag przedstawił też propozycję nauczania przedmiotów teoretycznych, którą oparł na stosowanej przez siebie metodzie⁸⁸. Podczas zajęć I roku średniej szkoły muzycznej przewidywał poznanie podstaw przyrodniczych muzyki i elementów formotwórczych. Zakładał demonstrację różnorodnych stylistycznie fragmentów utworów, po czym proponował zająć się indywidualnymi wrażeniami uczniów⁸⁹. Podkreślał, że poza samym rytmem i agogiką wszystkie inne zjawiska muzyczne bywają przez uczniów rozmaicie interpretowane⁹⁰. Związki między współczynnikami utworu muzycznego proponował wykazywać metodą heurystyczną (początkowo bez użycia fachowych terminów)⁹¹. Porównanie składników „mowy muzycznej” proponował tłumaczyć poprzez analogię do budowy zdań w lingwistyce⁹². Powołując się na Hugona Riemanna⁹³, wskazywał na różnice między metrum a rytmem (podał przy tym szereg przykładów różnego metrum)⁹⁴. Barbag nie był jednak bezkrytyczny wobec Riemanna, przestrzegając przed stosowanym przez niego systemem frazowa-

⁸⁵ Idem, [rec.], *Mersmann Hans, Musiklehre. Berlin 1929*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, z. 8, s. 376–377. Innym razem Barbag w zakresie nauczania harmonii krytycznie oceniał nowy podręcznik autorstwa Hermanna Erpfa. Idem, [rec.], *Erpf Hermann, Harmonielehre in der Schule, Lipsk 1930*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, z. 8, s. 377–378.

⁸⁶ J. Koffler, *Modulacja diatoniczna. Nowa droga nauczania*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 275–286.

⁸⁷ Zob. M. Sieradz, „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950), s. 370.

⁸⁸ S. Barbag, *Propedeutyka teorii muzyki*, s. 267.

⁸⁹ Ibidem, s. 266.

⁹⁰ Ibidem, s. 268.

⁹¹ Ibidem, s. 266.

⁹² Ibidem, s. 267.

⁹³ H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.

⁹⁴ S. Barbag, *Propedeutyka teorii muzyki*, s. 268.

nia⁹⁵. Wymienił także konieczne do poznania prace muzykologiczne poświęcone zagadnieniu melodyki takich autorów jak: Ernst Kurth⁹⁶, Ernst Toch⁹⁷, Hans Mersmann⁹⁸, a spośród polskich Bronisława Wójcik-Keuprulian (absolwentka muzykologii we Lwowie)⁹⁹. Ponadto Barbag zaklasyfikował dzieła Kurtha i Wójcik-Keuprulian jako „odslaniające analityczne tajemnice muzyki Bacha i Chopina”, które dostarczają „bogatych, logicznie uporządkowanych wzorów”. Zdaniem Barbaga znajomość wyżej wymienionych prac jest wskazana dla nauczycieli przedmiotów teoretycznych w szkołach muzycznych¹⁰⁰. Spośród teoretyków z zakresu pedagogiki Barbag wskazywał na Fritza Jödego jako „najbardziej reprezentatywnego pedagoga muzycznego” współczesnych Niemiec (profesora w Akademii für Kirchen- und Schulmusik w Berlinie)¹⁰¹. Na podstawie doświadczeń Jödego przybliżał sposoby rozbudzenia wysokiego stopnia wszechstronnego ożywienia muzycznego przez pobudliwość wyobraźni, podając przy tym parę przykładów, m.in. inscenizowania sytuacji, w których pojawiał się śpiew ludowy¹⁰². Był jednocześnie świadom, że przy wprowadzaniu nowych pomysłów w zakresie nauczania łatwo może dochodzić do przesady w negowaniu dawnych metod. Dodawał, że nawet używane dotąd podręczniki, jeśli były wartościowe, mogą nieraz znaleźć zastosowanie, pod warunkiem, że odpowiednio podejdziesz się do zawartych w nich treści¹⁰³.

Edukacja dzieci, pobudzanie muzykalności, występy szkolne uczniów

W 1926 r. Barbag odwoływał się do zastosowania w pedagogice osiągnięć z zakresu psychologii. Poruszył w związku z tym kwestię kształcenia pamięci, której nabycie łączył z bezwarunkową koniecznością zaznajomienia ucznia z elementami konstrukcji muzycznej utworu (by grać dany utwór świadomie), stwierdzając: „poprawna więc reprodukcja pamięciowa zależną jest od umiejętnego patrzenia na architektonikę danego utworu”. Dodawał, że dotychczasowa praktyka wykazywała na to, iż większość uczniów, grając z pamięci, tego

⁹⁵ Ibidem, s. 270.

⁹⁶ Zob. E. Kurth, *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917.

⁹⁷ E. Toch, *Melodielehre*, Berlin 1923.

⁹⁸ Zob. H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926; idem, *Musiklehre*, Berlin 1929.

⁹⁹ Zob. B. Wójcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*, Lwów 1930.

¹⁰⁰ S. Barbag, *Propedeutyka teorii muzyki*, s. 271–272.

¹⁰¹ Zob. m.in. F. Jöde, *Musikalische Jugendkultur*, Hamburg 1918.

¹⁰² S. Barbag, *Żywa muzyka jako źródło*, s. 2.

¹⁰³ Idem, *Propedeutyka teorii muzyki*, s. 261.

nie czyniła, dlatego pamięć tak zdobyta okazywała się „krótkotrwałą i bardzo zawodną”¹⁰⁴.

W 1932 r. swój pogląd na temat psychologii w edukacji muzycznej przedstawił Salomon Kaswiner, który na Uniwersytecie Wiedeńskim w 1931 r. uzyskał doktorat z muzykologii na podstawie pracy z zakresu historii pedagogiki muzycznej od XV do XVIII w. (po ukończeniu studiów działał jako pianista w Wiedniu)¹⁰⁵. Na łamach redagowanej przez Kofflera „Orkiestry” opublikował artykuł recenzyjny najnowszej książki wiedeńskiego pedagoga muzycznego (i chemika) Leonharda Deutscha, poświęconej psychologii indywidualnej w dydaktyce i pedagogice muzycznej¹⁰⁶. Deutsch stał się dzięki niej głośny jako autor własnej metody nauczania muzyki. Kaswiner najpierw odniósł się do założeń psychologii indywidualnej Alfreda Adlera (z której czerpał Deutsch), wykazując się znawstwem tematu. Kaswiner, powołując się na Deutscha, wyrażał pogląd, że słabnące zainteresowanie życiem muzycznym łączy się z obecnym w pedagogice nastawieniem na przygotowywanie przyszłych wirtuozów, a nie umuzykalnienie społeczeństwa (o czym w 1933 r. pisał także Koffler)¹⁰⁷. Ponadto Kaswiner, przybliżając pogląd Deutscha, zwrócił uwagę na mający na celu umuzykalnienie ucznia racjonalny proces myślenia podczas gry z zastosowaniem ćwiczeń słuchowych, gry z pamięci, transpozycji, układania akompaniamentu do danej melodii, sztuki improwizacji. Kaswiner jako znawca pedagogiki muzycznej w ujęciu historycznym dodał, że żywo przypominało to sposób nauczania gry na fortepianie i organach od XVI do XVIII w. włącznie¹⁰⁸. Również Reiss zwrócił uwagę, że za sprawą „obudzenia świadomości słuchowej” u dzieci można dojść do zdumiewających wyników (od zapisania melodii po rozróżnienie akordu). Jako doskonały środek umuzykalnienia wskazywał na umiejętność transponowania utworów, do której można dojść za pomocą odpowiednich ćwiczeń¹⁰⁹.

Kwestię repertuaru wykonywanego w szkole omówił Pulikowski. Odwoływał się do pracy niemieckiego muzykologa Hansa Mosera, propagatora zasto-

¹⁰⁴ Idem, *Mnemonika muzyczna*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 8.11.1926, nr 12, s. 1.

¹⁰⁵ S. Kaswiner, *Die Unterrichtspraxis für Tasteninstrumente (1450 bis 1750) mit besonderer Berücksichtigung der Vorformen der Klavieretüde*, mps, Wien 1931.

¹⁰⁶ Zob. L. Deutsch, *Individualpsychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung*, Leipzig 1931; S. Kaswiner, *Nowe drogi nauczania muzyki (psychologia indywidualna w dydaktyce i pedagogice muzycznej)*, „Orkiestra” 1932, nr 8 (23), s. 127–128.

¹⁰⁷ S. Kaswiner, *Nowe drogi nauczania muzyki*, s. 127–128; J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Orkiestra” 1933, nr 11, s. 172–174.

¹⁰⁸ S. Kaswiner, *Nowe drogi nauczania muzyki*, s. 127–128.

¹⁰⁹ J. Reiss, *Na czym polega muzykalność?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.12.1928, nr 12, s. 1.

sowania pieśni ludowej jako uzupełnienia dla wielu innych przedmiotów jak historia literatury czy historia powszechna. Zgadzał się z niejednym jego poglądem, choć w całokształcie nie ocenił pozytywnie jego książki (*Das Volkslied in der Schule*)¹¹⁰. Pulikowski popierał pogląd Mosera, że „muzyka jest równo-uprawnioną w szkole obok innych przedmiotów”, a pieśń ludowa „winna być traktowana w związku z innymi dziedzinami”¹¹¹. Na dalszym szczeblu edukacji proponował też (w swoim obszernym artykule o charakterze bardziej naukowym niż popularnym) zastosowanie pieśni ludowej do ilustracji omawianych zagadnień teoretycznych¹¹². Jednocześnie krytykował założenia Mosera za zdecydowanie zbyt przeładowany program, wręcz niemożliwy do zrealizowania¹¹³. Pulikowski zwrócił uwagę, że w Niemczech system edukacji oparty był na niemieckiej pieśni ludowej, wskazując na to, jak istotne było wychowanie dzieci w duchu własnego narodu¹¹⁴. Dlatego był zdania, że w polskim procesie edukacji należy w pierwszej kolejności położyć nacisk na repertuar polski¹¹⁵. Stąd też wskazywał na szerokie zastosowanie polskiej muzyki ludowej w edukacji dzieci, zwracając uwagę, że wiele pieśni ludowych i dziecięcych było podobnie ukształtowanych. Choć za konieczne uznał posługiwanie się wyłącznie wartościowymi, autentycznymi przykładami, popierał też pogląd Bertholda Nennstie-la (autora wydanej w Berlinie książki o wykorzystywaniu pieśni ludowej w procesie pedagogicznym), stwierdzając, że nie tylko wartościowa pieśń wchodzi w rachubę jako środek wychowawczy, bowiem najważniejsze jest pobudzenie w uczniu „drzemiącej siły twórczej”¹¹⁶.

Jak wspomniano, Reiss, Barbag i Koffler zwracali uwagę na umuzykalniającą rolę szkoły muzycznej. Reiss podał szereg możliwości pobudzania muzykalności dzieci. Zwrócił uwagę, że powinien się tym zajmować wykwalifikowany

¹¹⁰ H. Moser, *Das Volkslied in der Schule*, Leipzig 1929. Pulikowski ostatecznie uznał, że ujemne strony książki przeważają nad dodatnimi, a sama publikacja przynosi „więcej szkody niż korzyści”. J. Pulikowski, [rec.], *Moser Hans, Das Volkslied in der Schule. Lipsk 1929*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 319–320.

¹¹¹ J. Pulikowski, [rec.], *Moser Hans, Das Volkslied in der Schule*, s. 319–320.

¹¹² Idem, *Pieśń ludowa a muzykologia*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1936, t. 2, s. 27; idem, [rec.], *Moser Hans, Das Volkslied in der Schule*, s. 319–320.

¹¹³ Idem, [rec.], *Moser Hans, Das Volkslied in der Schule*, s. 319–320.

¹¹⁴ Idem, *Pieśń ludowa a muzykologia*, s. 26.

¹¹⁵ Dodawał przy tym, że w Polsce powinno być obrane takie stanowisko, choć należało „stać z dala od szowinizmu” („ze względów samozachowawczych”). Idem, [rec.], *Musikpädagogische Gegenwartsfragen*, s. 302–304.

¹¹⁶ Idem, *Pieśń ludowa a muzykologia*, s. 26; Dr Junosza [J. Pulikowski], [rec.], *Nennstiel Berthold, Arbeit am Volkslied. Eine erste Einführung in die musikalische Volksliedforschung und ihre pädagogische Auswertung*, Berlin-Lichterfelde 1931, „Kwartalnik Muzyczny” 1933, z. 17–18, s. 94–96.

pedagog – artysta, który uwzględniłby ich indywidualne upodobania. Zalecał, aby tylko w wyjątkowych przypadkach edukację muzyczną rozpoczynać od kształcenia w zakresie gry na instrumencie („wtedy, gdy dziecko okazuje naprawdę wyjątkowe skłonności”), ponieważ rozwija się wtedy sama technika bez rozwoju wrażliwości, którą Reiss uznał za najważniejszą. Za najbardziej pożądaną formę powszechnej edukacji muzycznej uznawał: gimnastykę, zabawy rytmiczne, solfeż, wspólne śpiewanie (jak podkreślał – odpowiednio dobranych piosenek), śpiewanie na dwa i trzy głosy. Zdaniem Reissa dopiero po takim kursie należałoby przystąpić do nauki gry na instrumencie, a więc gdy dziecko jest już bardziej świadome zasad i reguł rządzących muzyką. Wtedy do nauki gry podejdzie z większą ochotą¹¹⁷.

Zarówno Reiss, jak i Barbag przychylnie ustosunkowali się do dokonania szwajcarskiego kompozytora i pedagoga Émile’a Jaques-Dalcroze’a, twórcy rytmiki jako dziedziny kształcenia. Reiss zwrócił uwagę, że Dalcroze w nauczaniu praktycznym muzyki sprzeciwiał się dominacji fortepianu, zarzucając często takiej nauce zmechanizowanie i brak muzycznego uświadomienia. Za istotne uważał też to, że Dalcroze postulował potrzebę kształcenia poczucia rytmu¹¹⁸. Barbag pisał, że właśnie Dalcroze stworzył podstawy pod świadome i systematyczne nauczanie, prowadzące do spotęgowania wrażliwości słuchu, sam rolę nowoczesnej pedagogiki muzycznej postrzegając jako świadome i systematyczne spotęgowanie wrażliwości słuchu fizjologicznego¹¹⁹.

Metodą Dalcroze’a posługiwała się we Lwowie Zofia (Bogna) Świątkowska, która prowadziła prywatną szkołę muzyki (ul. Dwernickiego 52), a także zajęcia z rytmiki w koncesjonowanej przez MWRiOP Szkole Muzycznej Sabiny Kasparkówny (co najmniej od 1932 r.) oraz wykładała przedmioty teoretyczne w Konserwatorium PTM (1922–1939)¹²⁰. Trudno stwierdzić czy również do Świątkowskiej odnosiła się uwaga Reissa, który w 1930 r. skonstatował, że na gruncie polskim z metody Dalcroze’a korzystano jedynie wyrywkowo, wypaczając ją „z pominięciem właściwego celu nauki”, co wiązało się z zaangażowaniem

¹¹⁷ J. Reiss, *Muzyka jako czynnik wychowawczy*, „Muzyk Wojskowy” 1.02.1928, nr 3, s. 1–3; idem, *Muzyka jako czynnik wychowawczy*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.04.1928, nr 4, s. 1.

¹¹⁸ Idem, *Nauka muzyki dawniej*, s. 2.

¹¹⁹ Zob. m.in. F. Jöde, *Musikalische Jugendkultur*, Hamburg 1918.

¹²⁰ W 1930 r. szkoła Świątkowskiej nie należała do szkół koncesjonowanych przez MWRiOP. Z. Świątkowska, *Metoda E. Jacques Dalcroze’a*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 7.11.1927, nr 11, s. 1; *Alfabetyczny spis członków Związku Muzyków-Pedagogów*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 6.09.1928, nr 9, s. 4. Świątkowska pracowała także w Szkole Sabiny Kasparkówny: *Rytmika dzieci*, „Gazeta Lwowska” 10.06.1934, nr 183, s. 2; [Ogłoszenie], „Gazeta Lwowska” 28.09.1932, nr 222, s. 5. Zob. L. Mazepa, T. Mazepa, *Śláh do muzyčnoï*, t. 1, s. 195.

pseudo-pedagogów, których Reiss nazywał „niesumiennymi szarlatanami”¹²¹. Metodę Dalcroze’a przywoływał też Ludkiewicz, pisząc o kwestii solmizacji i próby jej reformy. Podobnie jak Reiss zwracał przy tym uwagę, aby przez jej pobieżne zrozumienie nie uczynić z niej „karykatury”¹²².

Spośród omawianych autorów Reiss poświęcił wyjątkowo dużo miejsca kwestii występów uczniów. Już co najmniej od 1913 r. był zagorzałym wrogiem tzw. popisów, organizowanych w większości szkół muzycznych na zakończenie roku szkolnego (w Krakowie wprowadził je w 1843 r. Franciszek Mirecki)¹²³. Reiss w 1913 r., zdając relację z występów końcowych uczniów Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, stwierdził: „Nieuleczalną plagą wszystkich popisów są programy obciążone nadmiarem produkcji”, czemu proponował zaradzić zmianą ich charakteru – zamiast „mieszaniny bezstylowej” wprowadzić program ujęty „w ramy zwięzłe i stylowe”, a całość występów rozłożyć na kilka wieczorów (np. twórczość Beethovena, muzyka doby romantyzmu, muzyka współczesna)¹²⁴. Swoją kategorię sprzeciw wobec wszechobecnych „popisów” uczniów, organizowanych przez szkoły i nauczycieli, wyraził wielokrotnie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych na łamach: „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich”, „Muzyka Wojskowego” oraz „Muzyki i Śpiewu”¹²⁵. Uznał je za „jeden z najszkodliwszych czynników wychowania muzycznego”, nie pozwalający one bowiem na rozpoznanie i rozwinięcie muzykalności ucznia, działając jedynie na efekt zewnętrzny¹²⁶. Zwrócił uwagę, że ten środek pedagogiczny został potępiony w systemie wychowania, jednak wciąż jest obecny w nauczaniu muzyki, sprowadzając szkołę do kształcenia przyszłych wirtuozów (czemu, jak wspomniano, muzykolodzy niejednokrotnie się sprzeciwiali). Reiss zamiast popisu proponował wprowadzić przegląd pracy uczniów z różnych przedmiotów (nie tylko w zakresie instrumentu głównego), który służyłby ich umuzykalnieniu zamiast, mającego nieraz miejsce, „tłuczenia” miesiącami tylko jednego kawałka na popis. Aby mogło się to ziścić, Reiss dostrzegał potrzebę większej liczby lepiej wykształconych pedagogów, pojmujących poważnie swoje zadania¹²⁷. Doszło do tego, że

¹²¹ J. Reiss, *Nauka muzyki dawniej*, s. 3.

¹²² S. Ludkiewicz, *Próba krytycznego ujęcia*, s. 93-100.

¹²³ J. Reiss, *Popis muzyczny czy przegląd pracy?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.10.1929, nr 10, s. 2-3.

¹²⁴ J. Reiss, *Popisy uczniów konserwatorium krakowskiego*, „Przegląd Muzyczny” 1.07.1913, nr 13, s. 11-12.

¹²⁵ Idem, *Muzyka jako czynnik wychowawczy*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.04.1928, nr 4, s. 1; idem, *Muzyka jako czynnik wychowawczy*, „Muzyk Wojskowy” 1.02.1928, nr 3, s. 1-3; idem, *Popis muzyczny, czy przegląd pracy?*, „Muzyka i Śpiew” 1930, nr 84, s. 1-3.

¹²⁶ Idem, *Szkice muzyczne. Wirtuoz – solista*, „Maski” 1.07.1919, z. 12, s. 190.

¹²⁷ Idem, *Popis muzyczny czy przegląd pracy?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.10.1929, nr 10, s. 2-3.

jako zagorzały wróg wszelkich popisów, postulował wręcz, aby wprowadzić urzędowy zakaz ich urządzania¹²⁸. Mimo swoich wytrwałych działań, dostrzegał brak efektu swoich apeli, w 1930 r. stwierdzając: „walczę z tą przestarzałą instytucją od lat i to walczę w rozmaitej formie: słowem i pismem, ironią, sarkazmem i spokojnym tonem rzeczowej argumentacji”¹²⁹.

* * *

Absolwenci muzykologii wiedeńskiej odgrywali istotną i widoczną rolę w środowisku pedagogów szkół muzycznych II Rzeczypospolitej, pracując w najważniejszych konserwatoriach muzycznych Warszawy, Lwowa i Krakowa oraz jako wykładowcy muzykologii uniwersyteckiej w Krakowie i Warszawie. Choć nieraz nawiązywali współpracę, nie tworzyli oddzielnej grupy „wiedeńskiej”, współpracując z pozostałymi muzykologami i pedagogami. Omawiani absolwenci muzykologii wiedeńskiej byli również widoczni jako autorzy podejmujący zagadnienia szkolnictwa i edukacji muzycznej, zamieszczający nieraz na ten temat więcej niż jeden artykuł na łamach różnych czasopism. Szczególną aktywność w tym zakresie przejawiali Józef Reiss i Seweryn Barbag. Spośród siedmiu omawianych absolwentów działających w II Rzeczypospolitej aż sześciu znało te kwestie z autopsji, czworo zasiłło też Komisję Opiniodawczą MWRiOP (gdzie stanowili połowę muzykologów). Dla pracy pedagogicznej nie bez znaczenia było też doświadczenie, które zdobyli jako kompozytorzy, co dotyczyło zwłaszcza Kofflera, Barbaga i Ludkiewicza. W opinii omawianych absolwentów Uniwersytetu Wiedeńskiego szkoła muzyczna nie miała sprowadzać się do kształcenia samych wirtuozów, ale powinna spełniać dwa zadania: zapewniać umuzykalnienie uczniów i przygotowywać do zawodu. Nieraz zwracali też uwagę na wartość szkoły w zakresie społecznym. Istotne w osiągnięciu tych postulatów było zarówno udoskonalenie sposobu prowadzenia zajęć teoretycznych, jak i podjęcie współpracy osób uczących tych przedmiotów z prowadzącymi lekcje gry na instrumencie (lub śpiewu). W ten sposób uczeń miał wreszcie grać dany utwór świadomie.

Ponieważ podczas studiów na Uniwersytecie Wiedeńskim wspomniani autorzy uczęszczali na szereg przedmiotów muzycznych, jak i pozamuzycznych, mogło to mieć wpływ na ich późniejsze koncepcje nie tylko wykształcenia muzykologicznego, ale też wykształcenia muzycznego. Jednocześnie trudno na obecnym etapie badań stwierdzić, na ile przyczyniły się do tego same studia w Wiedniu, a na ile późniejsze samodzielne poszukiwania, czytanie w literaturze niemieckojęzycznej i doświadczenie zdobyte już po uzyskaniu dyplomu.

¹²⁸ Ibidem, s. 2–3.

¹²⁹ Idem, *Popis muzyczny, czy przegląd pracy?*, „Muzyka i Śpiew” 1930, nr 84, s. 1.

mu. Jednak to właśnie w Wiedniu po raz pierwszy mieli oni okazję zetknąć się z wieloma dyscyplinami uniwersyteckimi, w tym psychologią czy etnologią, z których doświadczeń chętnie korzystali, tworząc koncepcję nowych metod nauczania. Pozytywnie zapatrywali się też na najnowsze osiągnięcia z zakresu pedagogiki, w tym metodę Dalcroze'a, zwracając jednak uwagę, aby nie korzystać z niej jedynie wyrywkowo. Nieraz zwracali też uwagę na wartość muzyki ludowej i potrzebę jej wykorzystania w procesie dydaktycznym (Reiss, Barbag, a zwłaszcza Pulikowski). Choć muzykolodzy w różny sposób ustosunkowywali się do kwestii powołania tzw. akademii muzycznej, w przypadku organizacji tzw. wyższej szkoły muzycznej za istotne uważali rozdzielenie jej kompetencji i profilu od muzykologii uniwersyteckiej. Jako absolwenci muzykologii dostrzegali potrzebę jej powiązania właśnie z uniwersytetem.

Jak się wydaje, choć przedstawiono szereg pomysłów na reformę edukacji muzycznej w Polsce, wprowadzono jedynie niektóre (np. audycje szkolne), inne zaś nie doczekały się realizacji lub dokonano jej jedynie częściowo. Pozostaje wciąż pytaniem otwartym, czy nadzór MWRiOP rzeczywiście zapewnił „gwarancję pełnego i gruntownego wykształcenia muzycznego”. Prawdopodobnie do jedynie częściowej poprawy edukacji muzycznej przyczynił się opór znacznej części kadry pedagogicznej. Jak zauważył Barbag, bywali pedagodzy, którzy tylko pobieżnie zgłębili kwestie metodyki i dydaktyki, nawet jeśli zdali państwowe egzaminy kwalifikacyjne. Ponadto, we wprowadzeniu reform w szerszym zakresie wkrótce przeszkodził wybuch II wojny światowej. Dzięki temu jednak, że niejeden z prezentowanych tu muzykologów pracował również jako pedagog, pomysły te nie pozostawały wyłącznie tematem artykułów prasowych i były do pewnego stopnia wdrażane, na czym zyskiwali niektórzy uczniowie szkół muzycznych, zarówno w miastach wojewódzkich jak Warszawa, Lwów i Kraków, jak i powiatowych (np. Przemyśl). Choć muzykolodzy działali w ramach zorganizowanego szkolnictwa muzycznego, bywało, że reprezentowali dość otwarte podejście do kwestii samej edukacji. Świadczy o tym bardzo trafny pogląd Seweryna Barbaga, który stwierdził, że zarówno szkoła muzyczna, jak i żadna inna, „nie jest pomyślana dla geniuszów”, którzy i tak wcześniej czy później „wyłamią się z wszelkich rygorów dydaktycznych”. Dodawał, że w wyjątkowych przypadkach „siła talentu” spowoduje, że muzyk, dyrygent czy kompozytor może nawet pominąć system nauki szkolnej¹³⁰. Tak za sprawą Barbaga, jako członka Komisji Opiniodawczej (i pedagoga), do ministerstwa przedostawały się też opinie znacznie wykraczające poza standardowe myślenie urzędnicze.

¹³⁰ S. Barbag, *Praca wyższej szkoły*, s. 210, 208.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Adler G., *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.
- Alfabetyczny spis członków Związku Muzyków-Pedagogów*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 6.09.1928, nr 9, s. 4.
- Barbag S., *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo” 1936, nr 1, wrzesień, s. 5–6.
- Barbag S., *Mnemonika muzyczna*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 8.11.1926, nr 12, s. 1.
- Barbag S., *Praca wyższej szkoły muzycznej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 208–215.
- Barbag S., *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej*, „Muzyka” 20.02.1929, nr 2, s. 110–112.
- Barbag S., *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej (dokończenie)*, „Muzyka” 20.03.1929, nr 3, s. 169–170.
- Barbag S., *Projekt reformy szkoły muzycznej niższej (dokończenie)*, „Muzyka” 20.04.1929, nr 4, s. 235–236.
- Barbag S., *Propedeutyka teorii muzyki jako zagadnienie dydaktyczne*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 261–275.
- Barbag S., *Żywa muzyka jako źródło wychowania muzycznego*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 8.06.1931, nr 6, s. 1.
- Barbag S., [rec.], *Mersmann Hans, Musiklehre. Berlin 1929*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, z. 8, s. 376–377.
- Barbag S., [rec.], *Erpf Hermann, Harmonielehre in der Schule, Lipsk 1930*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, z. 8, s. 377–378.
- Deutsch L., *Individualpsychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung*, Leipzig 1931.
- „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Rzeczypospolitej Polskiej”, R. 9, nr 1 (163), Warszawa 1926.
- Grafczyńska M., *De rebus musicis emendandis*, „Czas” 25.10.1928, nr 246, s. 4.
- Jachimecki Z., *Losy muzykologii na terenie stolicy*, „Muzyka” 1934, nr 2, s. 113–114.
- Jachimecki Z., *Wycieczka muzyczna do Warszawy*, „Głos Narodu” 1.11.1928, nr 298, s. 3.
- Jöde F., *Musikalische Jugendkultur*, Hamburg 1918.
- Kaswiner S., *Nowe drogi nauczania muzyki (psychologia indywidualna w dydaktyce i pedagogice muzycznej)*, „Orkiestra” 1932, nr 8 (23), s. 127–128.
- Kazuro S., *Moja odpowiedź na referat p. dr. St. Ludkiewicza*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 5, s. 77–80.

- Koffler J., *Modulacja diatoniczna. Nowa droga nauczania*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 275–286.
- Koffler J., *Muzyka awangardowa z lotu ptaka*, „Muzyka” 1935, nr 1/2, s. 20–21.
- [J. Koffler], [Odpowiedź redakcji na list czytelnika], „Echo” 1937, nr 6, luty, s. 3.
- Koffler J., *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy” 15.12.1928, nr 24, s. 5–6.
- Koffler J., *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Orkiestra” 1933, nr 11, s. 172–174.
- Kronika*, „Muzyka i Śpiew” 1921, nr 24, s. 10.
- Kronika*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 8.11.1926, nr 10, s. 4.
- Kronika muzyczna*, „Muzyk Wojskowy” 15.01.1929, nr 2, s. 11.
- Kurth E., *Die Grundlagen des linearen Kontrapunktus*, Bern 1917.
- Ludkiewicz S., *Krytyczne uwagi w sprawie nauki solfeżu i dyktatu muzycznego w szkołach muzycznych*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 3, s. 37–41.
- Ludkiewicz S., *Próba krytycznego ujęcia kwestii solmizacji i jej reformy*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 6, s. 93–100.
- Lüdkevič S., *Doslidžennâ, statii, recenzii, vystupy*, red. Z. Štunder, t. 2, L’viv 2000.
- Lüdkevič S., *Zahalni osnov muzyky (teoriâ muzyky)*, Kolomyâ 1921.
- Mersmann H., *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926.
- Mersmann H., *Musiklehre*, Berlin 1929.
- Miketta J., *Ze statystyki szkolnictwa muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 154–169.
- Moser H., *Das Volkslied in der Schule*, Leipzig 1929.
- O szkołach muzycznych*, „Szopen” 1932, nr 1, s. 6–7.
- Od redakcji*, „Muzyka” 1928, nr 11, s. 546–547.
- [Ogłoszenie], „Gazeta Lwowska” 28.09.1932, nr 222, s. 5.
- Pulikowski J., [rec.], *Moser Hans, Das Volkslied in der Schule. Lipsk 1929*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 319–320.
- Pulikowski J., [rec.], *Musikpädagogische Gegenwartsfragen. Eine Übersicht die Musikpädagogik von Kindergarten bis zur Hochschule. Vorträge der VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden. Herausgegeben vom Zentral Institut für Erziehung und Unterricht in Berlin, Lipsk 1928*, „Kwartalnik Muzyczny” 1928, z. 10–11, s. 302–304.
- Pulikowski J. [Dr Junosza], [rec.], *Nennstiel Berthold, Arbeit am Volkslied. Eine erste Einführung in die musikalische Volksliedforschung und ihre pädagogische Auswertung, Berlin-Lichterfelde 1931*, „Kwartalnik Muzyczny” 1933, z. 17–18, s. 94–96.
- Pulikowski J., *Pieśń ludowa a muzykologia*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1936, t. 2, s. 3–34.
- Prof. Dr Józef Koffler*, „Muzyk Wojskowy” 1.02.1927, nr 3, s. 9.

- Reiss J., *Audycja szkolna*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 6, s. 117–120.
- Reiss J., *Audycja szkolna (dokończenie)*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 7, s. 146–147.
- Reiss J., *Audycje muzyczne*, „Śpiew w Szkole” 1933, nr 7, s. 133–137.
- Reiss J., *Audycje muzyczne (dokończenie)*, „Śpiew w Szkole” 1933, nr 8, s. 149–152.
- Reiss J., *Jak budzić wśród młodzieży zamiłowanie do muzyki?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.03.1929, nr 3, s. 1.
- Reiss J., *Muzyka jako czynnik wychowawczy*, „Muzyk Wojskowy” 1.02.1928, nr 3, s. 1–3.
- Reiss J., *Muzyka jako czynnik wychowawczy*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.04.1928, nr 4, s. 1.
- Reiss J., *Na czym polega muzykalność?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.12.1928, nr 12, s. 1.
- Reiss J., *Nauka muzyki dawniej i dziś*, „Muzyka i Śpiew” 1930, nr 87, s. 3.
- Reiss J., *Popis muzyczny czy przegląd pracy?*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1.10.1929, nr 10, s. 2–3.
- Reiss J., *Popis muzyczny, czy przegląd pracy?*, „Muzyka i Śpiew” 1930, nr 84, s. 1–3.
- Reiss J., *Popisy uczniów konserwatorium krakowskiego*, „Przegląd Muzyczny” 1.07.1913, nr 13, s. 11–12.
- Reiss J., *Szkice muzyczne. Wirtuoz – solista*, „Maski” 1.07.1919, z. 12, s. 190.
- Reiss J., *„Żli ludzie nie śpiewają pieśni”*, „Śpiewak” 1936, nr 8, s. 97–98.
- Reiss J., *Zagadnienia muzyczne*, Lwów 1923.
- Riemann H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.
- Rytmyka dzieci*, „Gazeta Lwowska” 10.06.1934, nr 183, s. 2.
- Szczepanowska F., *Znaczenie nauki solfeżu, jej cel i główne zasady wytyczne*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 10, s. 136–138.
- Świątkowska Z., *Metoda E. Jacques Dalcroze’a*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 7.11.1927, nr 11, s. 1.
- Toch E., *Melodielehre*, Berlin 1923. *Verzeichnis über die seit dem Jahre 1872 an der philosophischen Fakultät der Universität in Wien eingereichten und approbierten Dissertationen*, t. 1, Wien 1935. *Verzeichnis über die seit dem Jahre 1872 an der philosophischen Fakultät der Universität in Wien eingereichten und approbierten Dissertationen*, t. 2, Wien 1937.
- Wójcik-Keuprulan B., *Melodyka Chopina*, Lwów 1930.
- Z ORMUZU. *V rok działalności*, „Muzyka Polska” 1939, nr 6–7, s. 349–353.

Literatura przedmiotu

- Domagała K., *Statystyka szkolnictwa muzycznego w Polsce w okresie międzywojennym*, „Konteksty Kształcenia Muzycznego” 2020, t. 7, nr 1, s. 79–120.

- Dziadek M., *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*, t. 1, Warszawa 2011.
- Gołąb M., *Józef Koffler*, Kraków 1995.
- Gołąb M., *Koffler Józef*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 129–130.
- Mazepa L., Mazepa T., *Šláh do muzyčnoï akademii u L'vovi*, t. 1, L'viv 2003.
- Olszewska-Bajera Z., *Działalność Komisji Opiniodawczej Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w sprawie ustroju szkolnictwa muzycznego w Polsce (1928/29)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2002, t. 41, s. 193–242.
- Piekarski M., *Konrad Zawitowski – doktor muzykologii solistą Wiener Hofoper. Kariera sceniczna*, „Muzyka” 2023, nr 2 (269), s. 49–71.
- Piekarski M., *Z badań nad repertuarem operowym Teatru Narodowego w drugiej połowie XVIII w. Nieznana praca magisterska obroniona na Uniwersytecie Warszawskim w 1938 r.*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2022, nr 2, s. 65–84.
- Przybylski T., *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków 1994.
- Sieradz M., *„Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej*, Warszawa 2015.
- Śledziński S., *Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie 1919–1944*, [w:] *150 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie*, red. S. Śledziński, Kraków 1960, s. 121–189.
- Štunder Z., *Stanislav Lūdkevič. Žyttâ i tvorčist'*, t. 1, L'viv 2005.
- Woźna-Stankiewicz M., *Muzykolog Józef Reiss – prelegent perfekcyjny*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2013, t. 11 (2), s. 49–81.

Dr Michał Piekarski – absolwent Instytutu Muzykologii UW oraz Studium Europy Wschodniej, adiunkt w Instytucie Historii Nauki im. L.&A. Birkenmajerów PAN. Zajmuje się dziejami polskiej muzykologii i szkolnictwa muzycznego w pierwszej połowie XX w., kulturą muzyczną Lwowa, a także związkami naukowymi i kulturalnymi Polaków z Wiedniem. Autor monografii: *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017; *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.

Data zgłoszenia: 20 marca 2025 r.

Data przyjęcia do druku: 25 sierpnia 2025 r.