



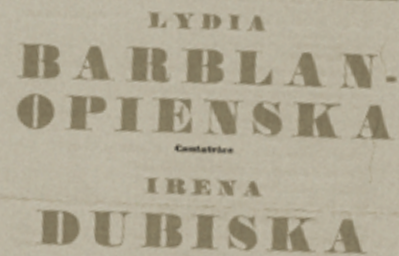
Renata SUCHOWIEJKO

MUZYCZNY PARYŻ

à la polonaise

W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

ARTYŚCI – WYDARZENIA – KONTEKSTY

1^{er} Juillet

QUINTETTE à VENT de l'O. S. P.

reissards d'or, boîte à couleurs vives qui encadre
comme grise des ombres, s'élève à sonnets aigus,
jardins, grotesques, averses, le classique, qui n'a y
discretion et le « bien aimé » du piano, mais qui se
terre, le peuple, et qui rend des sons de bouffon, de fe-
le, de diaphane, est bien l'instrument se rapprochant le
du chant populaire et de son caractère ». On ne sait s'
dive, mais plus encore, on ne savait mieux transporter



...
...
...
...
...
...

MARYA FREUND

Alc et Bieder de : DEBUSSY, CHOPIN, SCHUMANN, SCHUBERT

[illegible]

2, Ixoubaury Saint-Denis; chez
ROUART & LEMOINE, 40, boulevard

Total = Expense 75.40

MERC

КОС

AIRS de GRÉTRY -

—On ne peut rêver une vie

PRIX DES PLACES : de 10 à 40 fr. — LOUETTES
40, boulevard Malesherbes — ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE

HANS

A. VIVA

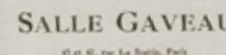
M^{me} LOUTA NOUNEBOERG

Vendredi 20 Décembre 1935, à 16 heures 30
au MUSÉE GALLIÈRA, 10, rue Pierre I^{er} de Serbie
et qui aura comme sujet :

Cette conférence sera faite au cours de
l'Exposition du Cinéma Éducatif
organisée en hommage à LOUIS LUMIÈRE

Une élève de Madame **NOUNESBERG**, Odette LEFÈVRE (12 ans) exécutera un programme comprenant des œuvres de BACH, CHOPIN et BEETHOVEN.

point, une harmonie toujours élégante ; c'est toujours sincère dans sa concision et ont permis au compositeur de trans-



Mardi 13 Juin, 1933
à 21 heures

ZIELSKI

NIEDZIELSKI

PROGRAMME			
I.		II.	
Ses. Poésies	C. Danse	Ses. Poésies	C. Danse
1. Danseuse B. Bédou	—	Musette en 2e mesure	—
2. La Fête du Vin (Poésies)	—	Quatre Chœurs	—
3. La Fête en la Fête (Poésies)	—	1. 2e, 3e, 4e, 5e	—
4. L'Amour en la Fête (Poésies)	—	2. 2e, 3e, 4e, 5e	—
5. L'Amour en la Fête (Poésies)	—	3. 2e, 3e, 4e, 5e	—
6. La Fête en la Fête (Poésies)	—	4. 2e, 3e, 4e, 5e	—
7. La Fête en la Fête (Poésies)	—	5. 2e, 3e, 4e, 5e	—
8. La Fête en la Fête (Poésies)	—	6. 2e, 3e, 4e, 5e	—
9. La Fête en la Fête (Poésies)	—	7. 2e, 3e, 4e, 5e	—
10. La Fête en la Fête (Poésies)	—	8. 2e, 3e, 4e, 5e	—
11. La Fête en la Fête (Poésies)	—	9. 2e, 3e, 4e, 5e	—
12. La Fête en la Fête (Poésies)	—	10. 2e, 3e, 4e, 5e	—
13. La Fête en la Fête (Poésies)	—	11. 2e, 3e, 4e, 5e	—
14. La Fête en la Fête (Poésies)	—	12. 2e, 3e, 4e, 5e	—
15. La Fête en la Fête (Poésies)	—	13. 2e, 3e, 4e, 5e	—
16. La Fête en la Fête (Poésies)	—	14. 2e, 3e, 4e, 5e	—
17. La Fête en la Fête (Poésies)	—	15. 2e, 3e, 4e, 5e	—
18. La Fête en la Fête (Poésies)	—	16. 2e, 3e, 4e, 5e	—
19. La Fête en la Fête (Poésies)	—	17. 2e, 3e, 4e, 5e	—
20. La Fête en la Fête (Poésies)	—	18. 2e, 3e, 4e, 5e	—
21. La Fête en la Fête (Poésies)	—	19. 2e, 3e, 4e, 5e	—
22. La Fête en la Fête (Poésies)	—	20. 2e, 3e, 4e, 5e	—
23. La Fête en la Fête (Poésies)	—	21. 2e, 3e, 4e, 5e	—
24. La Fête en la Fête (Poésies)	—	22. 2e, 3e, 4e, 5e	—
25. La Fête en la Fête (Poésies)	—	23. 2e, 3e, 4e, 5e	—
26. La Fête en la Fête (Poésies)	—	24. 2e, 3e, 4e, 5e	—
27. La Fête en la Fête (Poésies)	—	25. 2e, 3e, 4e, 5e	—
28. La Fête en la Fête (Poésies)	—	26. 2e, 3e, 4e, 5e	—
29. La Fête en la Fête (Poésies)	—	27. 2e, 3e, 4e, 5e	—
30. La Fête en la Fête (Poésies)	—	28. 2e, 3e, 4e, 5e	—
31. La Fête en la Fête (Poésies)	—	29. 2e, 3e, 4e, 5e	—
32. La Fête en la Fête (Poésies)	—	30. 2e, 3e, 4e, 5e	—
33. La Fête en la Fête (Poésies)	—	31. 2e, 3e, 4e, 5e	—
34. La Fête en la Fête (Poésies)	—	32. 2e, 3e, 4e, 5e	—
35. La Fête en la Fête (Poésies)	—	33. 2e, 3e, 4e, 5e	—
36. La Fête en la Fête (Poésies)	—	34. 2e, 3e, 4e, 5e	—
37. La Fête en la Fête (Poésies)	—	35. 2e, 3e, 4e, 5e	—
38. La Fête en la Fête (Poésies)	—	36. 2e, 3e, 4e, 5e	—
39. La Fête en la Fête (Poésies)	—	37. 2e, 3e, 4e, 5e	—
40. La Fête en la Fête (Poésies)	—	38. 2e, 3e, 4e, 5e	—
41. La Fête en la Fête (Poésies)	—	39. 2e, 3e, 4e, 5e	—
42. La Fête en la Fête (Poésies)	—	40. 2e, 3e, 4e, 5e	—
43. La Fête en la Fête (Poésies)	—	41. 2e, 3e, 4e, 5e	—
44. La Fête en la Fête (Poésies)	—	42. 2e, 3e, 4e, 5e	—
45. La Fête en la Fête (Poésies)	—	43. 2e, 3e, 4e, 5e	—
46. La Fête en la Fête (Poésies)	—	44. 2e, 3e, 4e, 5e	—
47. La Fête en la Fête (Poésies)	—	45. 2e, 3e, 4e, 5e	—
48. La Fête en la Fête (Poésies)	—	46. 2e, 3e, 4e, 5e	—
49. La Fête en la Fête (Poésies)	—	47. 2e, 3e, 4e, 5e	—
50. La Fête en la Fête (Poésies)	—	48. 2e, 3e, 4e, 5e	—
51. La Fête en la Fête (Poésies)	—	49. 2e, 3e, 4e, 5e	—
52. La Fête en la Fête (Poésies)	—	50. 2e, 3e, 4e, 5e	—
53. La Fête en la Fête (Poésies)	—	51. 2e, 3e, 4e, 5e	—
54. La Fête en la Fête (Poésies)	—	52. 2e, 3e, 4e, 5e	—
55. La Fête en la Fête (Poésies)	—	53. 2e, 3e, 4e, 5e	—
56. La Fête en la Fête (Poésies)	—	54. 2e, 3e, 4e, 5e	—
57. La Fête en la Fête (Poésies)	—	55. 2e, 3e, 4e, 5e	—
58. La Fête en la Fête (Poésies)	—	56. 2e, 3e, 4e, 5e	—
59. La Fête en la Fête (Poésies)	—	57. 2e, 3e, 4e, 5e	—
60. La Fête en la Fête (Poésies)	—	58. 2e, 3e, 4e, 5e	—
61. La Fête en la Fête (Poésies)	—	59. 2e, 3e, 4e, 5e	—
62. La Fête en la Fête (Poésies)	—	60. 2e, 3e, 4e, 5e	—

et de la « mélodique »
Nowowiejski, M
idées émises par Mc
sans grande préten
contre d'un sentime
pour la plupart, ces
nationales, les triste

Les opéras de la période de transition et l'introduction des tation aux exigences

amine l'évol-
eilement un
d'instrument
particulière
occupe, à
cas égale
rumentati
essi la pro
histoire de
ces mot
« jeunes
s ; ce qu
nationa
upe cep

rençant maintenant mieux compte de l'unité dans polonaise, ne partage plus cette opinion ; il a bien Moniuszko jusqu'à Sreżmanowski, cette évolution ouverte et d'innovations continuelles qui ont enrichi l'esprit en devient plus ferme et plus dense ; son caractère, se confinant jusqu'alors aux rythmes, bien danses nationales, s'augmente d'éléments sensitifs

nski et de Noskowski ne sont plus étrangères à
et à programme. Il suffit de mentionner comme
de Zelenski : *Dans les Tatru* et les *Echos des Rois*



MUZYCZNY PARYŻ

à la polonaise

W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

Renata SUCHOWIEJKO

MUZYCZNY PARYŻ

à la polonaise

W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

ARTYŚCI - WYDARZENIA - KONTEKSTY

KRAKÓW
2020

Renata Suchowiejko
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
✉ [https://orcid.org/ 0000-0001-7235-739X](https://orcid.org/0000-0001-7235-739X)
✉ renata.suchowiejko@uj.edu.pl

© Copyright by Renata Suchowiejko, 2020

Recenzent
prof. dr hab. Henryk W. Żaliński

Opracowanie redakcyjne
Justyna Wójcik

Projekt okładki
Joanna Wysocka-Panasiewicz

Korekta graficzna ilustracji
Pracownia projektowa REKART

ISBN 978-83-8138-242-7 (druk)
ISBN 978-83-8138-243-4 (on-line, pdf)
<https://doi.org/10.12797/9788381382434>

Na okładce wykorzystano motyw ilustrujący program Festiwalu Muzyki Polskiej w 1925 roku, autorstwa Zofii Stryjeńskiej

Praca naukowa finansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki, w ramach konkursu OPUS 12, projekt badawczy nr 2016/23/B/HS2/00895



WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

Spis treści

Preludium	9
 I. Polscy artyści w paryskim życiu koncertowym	
1. Ignacy Jan Paderewski i „rycerski Chopin”	21
2. Karol Szymanowski – „alchemik dźwięku” i „dusza narodu”	41
3. Maria Modrakowska – „polska Melizanda”	61
4. Wanda Landowska – „czarodziejka z Saint-Leu”	81
5. Z sal koncertowych – przegląd prasy.....	101
 II. Muzyczna Polska z perspektywy Paryża	
6. Édouard Ganche – kult Chopina i propaganda polska we Francji.....	121
7. Festiwal muzyki polskiej – Théâtre National de l’Opéra 1925	139
8. Obchody stulecia przybycia Chopina do Francji 1931 i 1932	155
9. Balety Polskie – Théâtre Mogador 1937	173
 III. Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu	
10. SMMP. Organizacja, finanse, samopomoc	195
11. SMMP. Działalność koncertowa	215
12. SMMP. Konflikty, promocja i życie „na Lamandzie”	233
 IV. Muzyczne interakcje, transfery i filiacje	
13. Paryż – „światowy uniwersytet muzyczny”	255
14. W kręgu Nadii Boulanger	275
15. Robert Brussel i muzyczny internacjonalizm	295
 Postludium	 315

ANEKSY

I. Ignacy Jan Paderewski, „Tyrteusz polski” (przeł. Barbara Kochan)	321
II. Aleksander Tansman o muzyce polskiej (przeł. Małgorzata Gamrat)	339
III. <i>Harnasie</i> w Operze 1936 – głosy krytyków (przeł. Renata Suchowiejko) ..	359
IV. Z Archiwum Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu (oprac. Renata Suchowiejko)	377
V. Programy i afisze koncertowe (oprac. Renata Suchowiejko)	393
Bibliografia	473
Spis ilustracji	499
Summary	503
Résumé	507
Indeks nazwisk	511

Dla Tomka. Za wszystko

Preludium

Paryż był ulubionym celem wędrówek polskich muzyków już od czasów Chopina, ale w okresie międzywojennym stał się wręcz drugą, muzyczną stolicą Polski. Artyści jeździli tam masowo, szukali nauki, pracy i natchnienia. Przyciągała ich kosmopolityczna atmosfera miasta i nieograniczone możliwości rozwoju artystycznego, doskonała infrastruktura życia muzycznego, wysoki poziom edukacji, bogata oferta wydawnicza, medialna siła prasy i wpływowe agencje koncertowe. Wszystko to, co – obok talentu i siły osobowości – jest niezbędne do osiągnięcia sukcesu artystycznego i finansowego. Paryż był oknem na świat, miejscem, gdzie można było słuchać muzyki dawnej i współczesnej, zetknąć się z wybitnymi twórcami, podziwiać występy największych gwiazd, a zarazem poczuć się członkiem wielkiej międzynarodowej wspólnoty muzycznej. Miasto miało ogromną siłę oddziaływania, wielu polskich muzyków wiązało z nim nadzieje i plany na przyszłość. Niektórzy przyjechali tylko na chwilę, inni zatrzymali się na kilka miesięcy albo lat, a jeszcze inni zadomowili się na stałe.

Inspiracje artystyczne i ciekawość świata były głównymi czynnikami napędzającymi muzyczne migracje. Mit Paryża jako miasta sztuki otwartego dla wszystkich nabrał nowej siły w okresie międzywojennym. Tam miały spełniać się wszystkie marzenia. Wyjeżdżali przede wszystkim młodzi artyści, dwudziesto- i trzydziestolatkowie. Urodzeni około 1900 roku, byli wtedy u szczytu swojej aktywności twórczej, pełni zapału i spragnieni sukcesów. Nowa sytuacja społeczno-polityczna w kraju wyzwoliła w nich potężną energię i potrzebę zmierzenia się z nowymi wyzwaniami. Tuż po zakończeniu I wojny światowej i w sytuacji świeżo odzyskanej niepodległości wydawało się, że wszystko jest możliwe. Równie ważnym elementem zwiększającym mobilność artystów było wsparcie finansowe państwa. Stypendia rządowe przyznawane muzykom pozwalały na spokojną, choć bardzo skromną

egzystencję. Dodatkową pomoc, organizacyjną i finansową, niosło Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, które ułatwiało odnalezienie się w nowym środowisku.

Marzenie o Paryżu, skonfrontowane z rzeczywistością, nie zawsze spełniało się wedle ich woli i oczekiwań. Niekiedy zabarwiała się nutą goryczy i rozczarowania. Jak powiedział Witold Rudziński: „Paryż otwiera drogę każdemu, ale nikomu nie pomaga”¹. Przebicie się do świadomości szerokiej publiczności było niezwykle trudne, zwłaszcza dla młodych kompozytorów, a wejście do mainstreamu praktycznie niemożliwe. Nie tylko ze względu na silną konkurencję i światowe sławy, ale też mechanizmy rynku muzycznego. Komercyjny i medialny sukces wymagał dobrego zaplecza finansowego, menedżerskiej opieki i szerokich kontaktów towarzyskich, a to było dostępne tylko w ograniczonym stopniu. Niemniej jednak tym młodym artystom udało się zaznaczyć swoją obecność w życiu muzycznym miasta.

Najlepszym tego świadectwem są zachowane źródła: francuska prasa, dokumenty życia społecznego (programy koncertowe) i materiały archiwalne. Stanowią one podstawowy materiał badawczy w niniejszej pracy. Tworzą solidną bazę wiedzy, otwierają wiele nowych wątków, pozwalają spojrzeć na polskich muzyków poprzez pryzmat wielokulturowego Paryża. Przecinały się tam ścieżki artystów z różnych stron świata, pokoleń i opcji estetycznych. Na swoisty mikroklimat muzyczny tego miasta wpływały różne czynniki – społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturowe. Oferta koncertowa była bardzo bogata i różnorodna, a francuska publiczność miała swoje upodobania i przyzwyczajenia. Wydobycie z tego wielobarwnego tła polskiego elementu nie jest zadaniem łatwym. Podstawa źródłowa jest bowiem niezwykle obszerna, a problematyka badawcza wielowymiarowa i złożona. Głównym problemem nie jest więc brak materiałów, ale ich nadmiar. Z drugiej jednak strony to kłopotliwe bogactwo jest dla badacza darem, gdyż daje wiele możliwości analizy.

Trzon materiału źródłowego stanowi prasa, w tym: czasopisma muzyczne, tygodniki i miesięczniki o tematyce kulturalno-artystycznej, gazety codzienne. Jest to doskonałe narzędzie do badań nad ruchem koncertowym, repertuarem i recepcją. Nie zostało jeszcze wykorzystane przez polskich muzykologów. Sprawozdania i recenzje rzucają nowe światło na polskich artystów, ich sztukę wykonawczą i wizerunek sceniczny, a także dają wyobrażenie o reakcjach słuchaczy, ich wrażliwości muzycznej, preferencjach estetycznych

¹ Witold Rudziński, *Wspomnienia i refleksje*, „Muzyka”, 1978, nr 3, s. 46.

i horyzoncie poznawczym. Prasa dostarcza informacji nie tylko o tym, „co” i „jak” grano (repertuar i styl wykonawczy), ale też „gdzie” artysta występował (sale koncertowe) i w jakim „towarzystwie” (inni wykonawcy, inne utwory w programie). Dopiero te wszystkie elementy dają pełny obraz zjawiska muzycznego, które może być poddane analizie i interpretacji.

Na użytek niniejszej pracy przeprowadzono pełną kwerendę czterech periodyków muzycznych z lat 1919-1939: „Le Ménestrel”, „Le Courier musical”, „La Revue musicale” i „Le Monde musical”. Były to czasopisma specjalistyczne, opiniotwórcze, o dużej sile oddziaływania i zasięgu ogólnokrajowym. Zajmowały czołową pozycję na rynku prasowym. Każde miało swój określony profil tematyczny i wierne grono czytelników. Wszystkie były doskonałym źródłem informacji i reprezentowały wysoki poziom krytyki muzycznej. Ponadto przeanalizowano czasopismo „La Pologne: politique, économique, littéraire et artistique”, wydawane przez Association France-Pologne. Rubrykę muzyczną prowadził tam przez wiele lat Édouard Ganche, chopinolog, muzykograf, kolekcjoner i działacz kultury. Dokonano też przeglądu czasopism kulturalno-artystycznych i prasy codziennej, m.in. „Le Figaro”, „Le Temps”, „L’Intransigeant”, „La Liberté”, „L’Écho de Paris”, „Le Matin”, „Le Petit Parisien”, „Journal des débats”, „Candide”, „Comoedia” i „Excelsior”. Dzienniki reagowały szybko na wydarzenia i miały szeroką dystrybucję, stanowią więc ważny składnik *dossier de presse*.

Materiały prasowe zostały poddane analizie krytycznej i wykorzystane w różnorodny sposób. Warstwa informacyjna posłużyła do uszczegółowienia opisu wydarzeń muzycznych, opiniotwórcza zaś do badań nad recepcją. Wypowiedzi krytyków zostały wykorzystane zarówno w formie ogólnych odwołań, jak i dłuższych cytatów. Dodatkowo na końcu książki zamieszczono wybór tekstów źródłowych w polskim tłumaczeniu, które pozwalają wsłuchać się głosy krytyków, poznać ich styl, specyfikę języka, retorykę dziennikarską.

Drugim ważnym elementem bazy źródłowej są dokumenty życia społecznego – programy koncertowe. Pozwalają śledzić paryski ruch koncertowy, aktywność muzyczną Polaków, repertuar wykonawczy. Wydarzeń muzycznych z polskim pierwiastkiem, tj. udziałem polskiego artysty albo polskim utworem w programie, było całkiem sporo. Miały różną rangę i znaczenie, pojawiały się zarówno w głównym obiegu, jak i na obrzeżach życia koncertowego, skierowane do wąskiej grupy odbiorców. Jednak nie o samą statystykę tutaj chodzi, choć i ona jest ważna. Programy koncertowe to cenne źródło informacji, które można wykorzystać do głębszych analiz, jeśli zostanie odpowiednio

powiązane z innymi źródłami, przede wszystkim z prasą. Dokumenty życia społecznego zawierają szczegółowe dane o wydarzeniu, które w recenzjach są zazwyczaj pomijane, gdyż uwaga skupia się na ocenie. A w przypadku, gdy koncert nie został skomentowany w prasie, są jego jedynym śladem. Posiadają więc wysoki walor dokumentacyjny, a zarazem odsłaniają nowe tropy do interpretacji.

Programy koncertowe pozwalają usytuować dane wydarzenie w określonym miejscu i czasie. Materiał prasowy natomiast daje podstawę do stawiania pytań badawczych i ukazywania różnych kontekstów – historycznych, estetycznych i społecznych. Istotne znaczenie miało to, „gdzie” artysta występował. Koncerty w renomowanych salach, jak Salle Pleyel, Salle Gaveau, Théâtre des Champs-Élysées czy Opéra national de Paris, niemal automatycznie sytuowały go na szczycie hierarchii wykonawczej i przyciągały uwagę opinii publicznej. Równie prestiżowe były koncerty organizowane przez stowarzyszenia promujące muzykę współczesną, jak Société musicale indépendante, Société de la Sérénade, Société Triton i Concerts de la Revue musicale. Krąg odbiorców był tam mniejszy, ale bardzo wymagający, złożony z koneserów, krytyków i samych artystów. Jeszcze inny obieg koncertowy tworzyły salony muzyczne, te małe „świątynie sztuki”, które pełniły różne funkcje – artystyczne, opiniotwórcze, towarzyskie i promocyjne. Występ w salonie księżnej de Polignac był rodzajem nobilitacji, pomagał w dotarciu do wpływowych osób i zwiększał szanse na sukces.

Dokumenty życia społecznego zgromadzone na potrzeby niniejszej rozprawy ukazują całe bogactwo i dynamikę paryskiego ruchu koncertowego. Większość programów koncertowych ma formę druków ulotnych. Niektóre agencje wydawały też wielostronicowe broszury, zawierające biogramy artystów, wycinki z prasy i fotografie. Są one bardzo przydatne, zwłaszcza gdy brakuje szczegółowych danych na temat niektórych wykonawców. Na specjalne okazje drukowano książeczki programowe, w których, oprócz podstawowych informacji o wydarzeniu, zamieszczano dłuższe teksty o charakterze popularyzatorskim. Książeczki te pełniły funkcję edukacyjną i propagandową, jak w przypadku Festiwalu Muzyki Polskiej w 1925 i 1932 roku. Były starannie przygotowane pod względem merytorycznym i edytorskim, miały piękną szatę graficzną i szeroką dystrybucję.

Trzecim elementem składowym bazy źródłowej są zasoby archiwalne, zwłaszcza dokumentacja dotycząca działalności dwóch organizacji. Jednej francuskiej, o zasięgu międzynarodowym – Associations française d’expansion

et d'échanges artistiques. Drugiej polskiej, działającej za granicą – Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. Obie odegrały kluczową rolę w kształtowaniu kultury muzycznej ponad granicami państw.

Associations française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA) była agendą rządową, podległą Ministère des Affaires étrangères i Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Została założona w 1922 roku. Głównym jej celem była promocja sztuki francuskiej w świecie i współpraca międzynarodowa. Działała w trzech obszarach: teatr, muzyka, sztuki plastyczne. Jej dyrektorem był Robert Brussel, inicjator i organizator wielu spektakularnych wydarzeń w Europie i poza nią. Realizując założenia polityki kulturalnej państwa, w istotny sposób przyczynił się do rozwoju kontaktów bilateralnych z różnymi krajami, w tym również z Polską, a także tworzenia transnarodowych sieci wymiany artystycznej.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków (SMMP) było organizacją polską działającą we Francji, głównie w Paryżu, choć zdarzały się też koncerty w innych miastach. Powstało w 1926 roku z inicjatywy młodych kompozytorów i przerodziło się w długofalową, dobrze zorganizowaną i skuteczną akcję propagandową na rzecz polskiej muzyki. Jej głównym celem była integracja polskiej diaspory muzycznej, organizacja koncertów i wykładów, pomoc w załatwianiu spraw urzędowych i nawiązywanie kontaktów w lokalnym środowisku. SMMP dawało także wsparcie finansowe w postaci zapomóg, zniżek na bilety i nuty, dopłat na wynajem instrumentów.

Zachowały się archiwa obu stowarzyszeń, które pozwalają wnikać głębiej w ich strukturę i sposób funkcjonowania. Archiwum AFEEA znajduje się w Bibliothèque nationale de France, jest to Fonds Montpensier, zawiera unikatowe materiały dotyczące życia muzycznego w Europie: wycinki prasowe, broszury informacyjne, programy koncertowe, korespondencję i zdjęcia. Całość podzielona jest według krajów, a wewnątrz na działy tematyczne i teczki osobowe. Fonds Montpensier: Pologne mieści się w szesnastu pudełkach. Dominują wycinki z prasy francuskiej dotyczące polskich artystów, oprócz tego korespondencja służbowa, listy polecające, CV artystów, zdjęcia, programy koncertowe. Duża część wycinków prasowych pochodzi z gazet codziennych, trudno dostępnych i rozproszonych w bibliotekach.

Archiwum Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków przechowywane jest w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Zostało sprowadzone do Polski w 1967 roku dzięki inicjatywie Szymona Laksa. SMMP miało stały sekretariat, który był prowadzony w sposób wzorcowy, zachowała się więc

bogata dokumentacja. Są to sprawozdania z walnych zebrań, sprawozdania artystyczne i finansowe, korespondencja wchodząca i wychodząca, ankiety osobowe, deklaracje członkowskie, afisze i zdjęcia, programy koncertowe. Materiały te są cennym źródłem informacji o SMMP.

Elementem uzupełniającym podstawowy korpus źródeł są listy i wspomnienia. Rozszerzają one posiadane wiadomości o stronę motywacyjną, odczucia i oceny. Pozwalają zajrzeć do wewnątrz, za kulisy wydarzeń. Interesującym materiałem są listy polskich uczniów do Nadii Boulanger. Jednak mają one stosunkowo słabe zastosowanie w kontekście niniejszej pracy. Skupienie uwagi na międzywojennym Paryżu siłą rzeczy ogranicza pole badawcze geograficznie i czasowo. Uczniowie nie pisali listów do Nadii Boulanger, gdy spotykali się z nią co tydzień na zajęciach. Korespondowali, gdy byli poza Paryżem. Ich listy nie wnoszą więc istotnych treści do głównego nurtu rozważań, choć stanowią ciekawy przyczynek do badań biograficznych i zostaną zapewne wykorzystane przez innych badaczy. Najbogatszy zbiór tworzą listy Zygmunta Mycielskiego i Marii Modrakowskiej, którzy należeli do najbliższego kręgu Nadii Boulanger. Przechowywane są w Bibliothèque nationale de France w kolekcji Nouvelles lettres autographes. Ponadto wykorzystano listy Szymona Laksa, Jana Lechonia, Roberta Brussela, Édouarda Ganche'a, Henryka Opieńskiego, Nadii Boulanger, Alfreda Cortot oraz Zygmunta Mycielskiego do matki, Marii Mycielskiej. Natomiast pośród tekstów wspomnieniowych znalazły się fragmenty wypowiedzi Dody Conrada, Witolda Rudzińskiego, Marii Modrakowskiej, Sylwestra Czosnowskiego i Stefana Kisielewskiego.

Zgromadzony materiał źródłowy może nam wiele powiedzieć o polskich paryżanach i środowisku, w jakim się obracali. Współtworzyli wielokulturowy i wielonarodowy pejzaż miasta. Jak się prezentowali na tym tle? Jak byli postrzegani i oceniani? Czy wyróżniali się w jakiś sposób? Kiedy bierzemy do ręki jakiś program koncertowy z polskim elementem, to od razu rodzi się szereg pytań. Gdzie koncert miał miejsce, co grano, kto wystąpił? Czy były jakieś komentarze w prasie? Jeśli tak, to na co zwracali uwagę francuscy krytycy? Czy medialne ożywienie w 1925 i 1932 roku związane z Festiwalami Muzyki Polskiej było oznaką wzrostu zainteresowania Polską, czy tylko typową reakcją na duże wydarzenie w mieście?

Szukając odpowiedzi na te pytania, odkrywamy coraz to nowe tropy, pojawiają się nowe wątki, a jednocześnie rodzą się kolejne pytania. Jaki wpływ na postrzeganie muzycznej Polski i polskich artystów miał kontekst społecz-

no-polityczny? Zwłaszcza tuż po zakończeniu wielkiej wojny, gdy Polska zaistniała na mapie politycznej Europy? Jak kształtował się obraz współczesnej muzyki polskiej, gdy w paryskim repertuarze zaczęły pojawiać się dzieła Szymanowskiego? Czy młode pokolenie kompozytorów, m.in. Szałowski, Szeliowski, Perkowski, Mycielski, było rozpoznawalne? Jaki był horyzont oczekiwań francuskich słuchaczy, ich preferencje estetyczne i wzorce kulturowe? Jaka była ich wiedza o muzycznej Polsce, kulturze i historii ojczyzny Chopina?

Pytania te powracają nieustannie, gdy wgłębiemy się w materiały źródłowe. Służą jako punkty odniesienia, wyznaczają granice poszukiwań badawczych. Nie jest jednak możliwe omówienie wszystkich wątków ani poświęcenie uwagi każdemu, nawet najwybitniejszemu artyście. Celem niniejszej pracy jest naszkicowanie ogólnej panoramy zjawisk i szczegółowa analiza wybranych zagadnień, które zgrupowane są w czterech polach tematycznych.

Pierwsze z nich, *Polscy artyści w paryskim życiu koncertowym* (rozdz. 1-5), to rodzaj galerii portretów indywidualnych. Znajduje się w niej kilka centralnych postaci – Ignacy Jan Paderewski, Karol Szymanowski, Maria Modrakowska i Wanda Landowska, a także spora grupa mniej znanych artystów, których obecność w Paryżu pozostawiła liczne ślady we francuskiej prasie.

Drugie pole, *Muzyczna Polska z perspektywy Paryża* (rozdz. 6-9), obejmuje spektakularne wydarzenia artystyczne: Festiwale Muzyki Polskiej w 1925 i 1932 roku, obchody stulecia przybycia Chopina do Francji i występy Baletu Polskiego na Wystawie Światowej w 1937 roku. Wydarzenia te wzbudziły duże zainteresowanie prasy i przyciągnęły uwagę opinii publicznej. Miały istotne znaczenie dla przełamania stereotypów i poszerzenia wiedzy o muzycznej Polsce, dawnej i współczesnej.

Trzeci krąg zagadnień dotyczy *Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu* (rozdz. 10-12), w tym: organizacji, finansów i samopomocy, działalności koncertowej, rezonansu społecznego. Jest to rodzaj portretu zbiorowego, ukazującego wiele postaci i wspólne działania na tle paryskiego życia muzycznego.

Czwarty zaś, *Muzyczne interakcje, transfery i filiacje* (rozdz. 13-15), przekierowuje uwagę na forum międzynarodowe. W okresie międzywojennym Paryż stał się „światowym uniwersytetem muzycznym”, otwierając szeroko drzwi dla uczniów i studentów zagranicznych. Rozwój edukacji muzycznej, w tym nowe instytucje publiczne i rozkwit nauczania prywatnego, sprawił, że do Paryża ciągnęły rzesze młodych adeptów sztuki. Z tej bogatej oferty korzystali też Polacy, m.in. w École normale de musique i na kursach

prywatnych Nadii Boulanger. Interakcje i transfery kulturowe dokonywały się także na poziomie europejskim. Najlepszym tego przykładem jest Association française d'expansion et d'échanges artistiques, kierowana przez Roberta Brusselsa, który przyczynił się do umiędzynarodowienia branży muzycznej.

Dopełnieniem powyższych rozważań są aneksy zamieszczone na końcu rozprawy. Teksty prasowe koncentrują się wokół trzech tematów: *Ignacy Jan Paderewski*, „*Tyrteusz polski*” (przełożyła Barbara Kochan), *Aleksander Tansman o muzyce polskiej* (przełożyła Małgorzata Gamrat), „*Harnasie*” w *Operze 1936 – głosy krytyków* (przełożyła Renata Suchowiejko). Dzięki tłumaczeniom paryscy dziennikarze przemówią „własnym głosem”, a pełne wersje artykułów pozwolą uchwycić wszystkie niuanse ich wypowiedzi. Kolejny aneks zawiera wybrane materiały z Archiwum Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu (opracowała Renata Suchowiejko). Znalazły się tam protokoły z walnych zebrań, sprawozdania artystyczne i finansowe oraz statut SMMP. Ostatni segment pracy tworzą dokumenty życia społecznego, tj. szeroki wybór programów i afiszy koncertowych, ukazujących różnorodność paryskiego ruchu koncertowego i polskiej w nim obecności.

Tadeusz Kaczyński pisał w 1977 roku:

Zgubiło nam się jedno pokolenie kompozytorów. To młodsze od „Młodej Polski”, a starsze od seniorów dzisiejszej „polskiej szkoły”, pokolenie uczniów (realnych lub ideowych) Szymanowskiego, a nauczycieli Pendereckiego, Kilara, Szalanka. Niektórzy nazywają je – niezbyt ściśle – „szkołą paryską” albo „uczniami Nadii Boulanger”, inni „polskimi neoklasykami”, najostrożniejsi w doczepianiu etykietek – „pokoleniem międzywojennym”. [...] Większość z nich urodziła się około roku 1900, więc można by ich także nazwać pokoleniem „rówieśników naszego stulecia”. Właśnie wtedy, kiedy osiąkali pełną dojrzałość – „wiek męski” – wybuchła Druga Wojna, a zatem można o nich powiedzieć, że byli pokoleniem, „które nie miało szczęścia”².

Diagnoza Kaczyńskiego jest już w dużym stopniu nieaktualna. Postęp badań w ostatnim półwieczu sprawił, że wiele dzieł z okresu międzywojennego zostało już „odnalezionych”, a nazwiska zapomnianych twórców przywrócone pamięci. I choć wciąż jest jeszcze wiele do zrobienia, to jednak na koncercie czy dzięki nagraniom słuchacze mogą zetknąć się z ich muzyką. Mówiąc o „zgubionych”, autor miał na myśli kompozytorów. Trzeba jednak

² Tadeusz Kaczyński, *Zgubione pokolenie*, „Ruch Muzyczny”, 1977, nr 5, s. 3.

pamiętać, że tworzyli oni niewielką grupę wśród polskich paryżan, choć niewątpliwie bardzo aktywną.

Niniejsza praca wprowadza na scenę znacznie więcej postaci – wykonawców, krytyków, działaczy kultury. Pokazuje polską obecność z szerokiej perspektywy społeczno-kulturowej. Dokumentuje i komentuje różne przejawy tej obecności. Prezentuje różnych bohaterów, indywidualnych i zbiorowych. W pewnym sensie bohaterem jest też samo miasto, wchodzące w interakcję z artystami, pobudzające ich kreatywność i energię twórczą.

Celem pracy jest wydobyć polskiego pierwiastka z paryskiego tygła muzycznego i przywrócić mu się z bliska, rzucić nowego światła na niektóre zjawiska i postaci. Temat ten powracał do mnie od dawna, jakby czekając na szersze rozwinięcie³. Zbieranie i opracowywanie świadectw obecności polskich muzyków i polskiej muzyki w życiu artystycznym Paryża wymagało jednak przeprowadzenia szerokich kwerend bibliotecznych i archiwalnych we Francji i w Polsce, a co za tym idzie dużo czasu i cierpliwości. Przebrnięcie przez setki francuskich tekstów prasowych i odnalezienie się w morzu archiwaliów było zajęciem żmudnym, ale też pasjonującym. Odkrywanie nowych twarzy, penetrowanie nieznanych miejsc, wsłuchiwanie się w głosy krytyków to jakby podróż w czasie. Mogłaby ona nadal trwać, bo materiałów nie brakuje, a interpretacja nigdy się nie kończy. Trzeba jednak zatrzymać się na chwilę i pozwolić czytelnikom dołączyć do niej, aby zanurzyć się w artystycznej atmosferze międzywojennego Paryża. Wiele można wyczytać ze źródeł przy uważnej lekturze. Wnikliwa analiza, doprawiona odrobiną heurystycznej wyobraźni, otwiera nowe przestrzenie do refleksji. Słucham więc uważnie, co do mnie mówią, a także jak się ze sobą komunikują. Bo źródła mówią też do siebie i z tego dialogu rodzi się fascynująca opowieść o muzycznym Paryżu *à la polonaise* w okresie międzywojennym.

³ Zob. *Bibliografia*.

Summary

Polish musicians made Paris the preferred destination of their travels from the time of Chopin onwards, but in the interwar years it became virtually the second musical capital of Poland. Artists travelled there *en masse*, in search of knowledge, work and inspiration. They were drawn by the city's cosmopolitan atmosphere and unlimited possibilities of artistic development. Paris was the window to the world, the place where one might encounter outstanding composers and performers, and feel oneself to be a member of a great international artistic community. Many Polish musicians tied their hopes and plans for the future to that city.

You could also find there artists who settled in Paris prior to the First World War and established deep roots in the local community, such as Wanda Landowska or Marya Freund. Great virtuosi such as Ignacy Jan Paderewski, Paul Kochoński and Bronisław Huberman performed on the stages of Paris. There was a large group of artists belonging to the Association of Young Polish Musicians, such as: Feliks Łabuński, Piotr Perkowski, Antoni Szałowski, Tadeusz Szeligowski and Maria Modrakowska. Many members of this association perfected their skills under the direction of French teachers, in public schools or taking private courses. The press publicised widely such spectacular events as the Festival de Musique Polonaise 1925, celebrations of the hundredth anniversary of Chopin's arrival in France in 1931 and 1932, the staging of Szymanowski's ballet *Harnasie* at the Opéra de Paris in 1936, and the performance of the Ballets Polonais in 1937. The Polish presence in Paris thus made its mark in many areas of musical life.

The extant sources provide excellent evidence of this: the French press, documents of social life such as concert programmes, and archives. They provide the basis for this book. The core of the research material is the press, including the most important music periodicals: „Le Ménestrel”, „Le Courrier musical”, „La Revue musicale” and „Le Monde musical”, as well as the

dailies such as „Le Figaro”, „Le Temps”, „L’Intransigeant”, „La Liberté”, „L’Écho de Paris”, „Le Matin”, „Le Petit Parisien”, „Journal des Débats”, „Candide”, „Comœdia” and „Excelsior”. An important source of information is the periodical „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, published by Association France-Pologne. For many years Édouard Ganche, Chopinologist, musicographer, collector and cultural activist was in charge of its music section.

Another important element of the source base are concert programmes. They allow us to explore musical activities of the Poles in the context of Parisian concert life. There were quite a few musical events with a Polish component, such as the participation of a Polish artist or inclusion of a Polish composition in the programme. They varied in rank and significance, appearing both in the mainstream and on the fringes of concert life, and were directed at various audiences. Concert programmes are a valuable source of information that can be used in deeper analyses if appropriately understood in conjunction with other sources, particularly the press. They contain detailed information about an event often omitted in the reviews, and if there were no press reviews the programme may be the only trace of what happened. Concert programmes are thus of high value as documentation, and at the same time provide new clues towards interpretation.

The third component of the source base are archival holdings, primarily the documentation relating to the Association française d’expansion et d’échanges artistiques and the Association of Young Polish Musicians. AFEEA was created in 1922, in 1936 the name was changed to Association française d’action artistique (AFAA). It was a government agency whose aim was to promote French art abroad. Its director was Robert Brussel, who contributed to the development of bilateral contacts with various countries, including Poland. The Association of Young Polish Musicians was established in Paris in 1926 on the initiative of young composers and turned into a long-term campaign to promote Polish music. The main aim of this association was the integration of Polish musical diaspora, organisation of concerts and lectures, help in dealing with official bodies and establishing contacts with the local community. The archives of both organisations have been preserved and allow us to penetrate deep into their structure and functioning.

The basic corpus of sources is supplemented by correspondence and reminiscences. They expand the basic information by adding motivation, feelings and evaluations, letting us look behind the scene where the event took place,

as if to see things “from the inside”. Among the materials drawn upon in this book are letters from Zygmunt Mycielski, Szymon Laks, Robert Brussel, Édouard Ganche, as well as the memoirs of Maria Modrakowska, Sylwester Czosnowski and Stefan Kisielewski.

The accumulation of source material can tell us much about the Polish Parisians and the community in which they lived. They contributed to the creation of the multicultural landscape of the city. How did they appear against this background? How were they perceived and evaluated? Did they stand out in any way? What was the position of Polish music in the programmes? What did the French critics focus on? Looking for answers to these questions we find new topics and more questions. What was the influence of the social-political context on the way that musical Poland was perceived? Particularly immediately after the end of the Great War, when Poland appeared on the political map of Europe? What was the range of expectations of the French audiences? What did they know about the musical Poland, its culture and the history of Chopin’s homeland? These questions keep recurring when we explore, analyse and interpret the sources.

The book is divided into four sections which constitute thematic areas that define the range of issues discussed. The first, *Polscy artyści w paryskim życiu koncertowym* [*Polish artists in the concert life of Paris*] (Ch. 1-5), might be called a gallery of individual portraits. There we find a few central figures (Paderewski, Szymanowski, Modrakowska, Landowska) and a large group of less well-known artists whose appearances left their traces in the French press. The second section, *Muzyczna Polska z perspektywy Paryża* [*Musical Poland from Parisian perspective*] (Ch. 6-9), concerns events which had much publicity, got through to wider audiences and shaped the image of Poland. The third, *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu* [*The Association of Young Polish Musicians in Paris*] (Ch. 10-12), is a group portrait and presentation of the association, describing its organisational structure and finances, concert activities and social life. The fourth, *Muzyczne interakcje, transfery i filiacje* [*Musical interactions, transfers and filiations*] (Ch. 13-15), concerns collaboration at the European level. The young Poles joined a sizeable group of foreigners who came to Paris to learn. AFEEA contributed to making the music industry international, and to creating transnational artistic networks. A similar institution was also established in Poland: Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych [Society for Popularising Polish Art Abroad] (TOSSPO).

These four sections are enriched by the important annexes: press articles (reviews of Paderewski's concerts, articles on Polish music by Aleksander Tansman, reviews of the staging of Szymanowski's *Harnasie*), documents from the archives of the Association of Young Polish Musicians (minutes of annual general meetings, artistic and financial reports, articles of association) and a rich range of concert programmes.

This volume depicts the Polish presence in Paris in a wide social-cultural perspective, with a variety of characters, both individuals and collective. In a sense the city itself is also a character, interacting with the artists, stimulating their creativity and artistic energies. Research material was collected in France and in Poland, and use was also assembled from digital collections. Bringing it together and editing it was a laborious but also fascinating task. Discovering new faces, exploring unknown locations, and listening to the voices of the critics might be described as a journey in time. One can discover a great deal from the sources if one reads with attention to detail. A penetrating analysis with a pinch of heuristic imagination opens up new spaces for reflection and gives rise to a fascinating story of musical Paris *à la polonaise* in the interwar period.

Translated by Zofia Weaver

Résumé

Chopin le premier fit de Paris le lieu de séjour préféré des musiciens polonais et la capitale française devint, dans l'entre-deux-guerres, la seconde capitale musicale de la Pologne. Attirés par l'atmosphère de cosmopolitisme et les nombreuses possibilités de développement de leur carrière, les artistes polonais s'y installèrent massivement. Paris, fenêtre ouverte sur le monde, offrait un espace où l'on pouvait rencontrer les meilleurs compositeurs et interprètes et se sentir membre à part entière de la communauté artistique internationale. De nombreux musiciens polonais y fondèrent leurs espoirs de réussite.

Il y avait parmi eux des musiciens installés avant la Grande Guerre et déjà profondément intégrés au milieu musical, comme Wanda Landowska et Marya Freund. Par ailleurs, de grands virtuoses – Ignacy Jan Paderewski, Paul Kochański et Bronisław Huberman – se produisaient sur les scènes parisiennes. Quant à Feliks Łabuński, Piotr Perkowski, Antoni Szałowski, Tadeusz Szeligowski et Maria Modrakowka, ils formèrent avec quelques autres l'Association des jeunes musiciens polonais. Nombre de membres de cette association suivirent l'enseignement de professeurs français, aussi bien dans des établissements publics qu'en cours privés. Des événements majeurs tels que le Festival de musique polonaise organisé en 1925, la commémoration en 1931 et 1932 du centenaire de l'arrivée de Chopin à Paris, les représentations du ballet *Harnasie* de Szymanowski à l'Opéra Garnier en 1936, les spectacles des Ballets polonais en 1937, bénéficièrent d'un très large écho dans la presse. La présence polonaise à Paris s'affirma dans de nombreux domaines de la vie musicale.

Différentes sources – presse française, programmes de concerts, documents d'archives – confirment et illustrent ce rayonnement. Le présent ouvrage offre une analyse détaillée de ce corpus en soulignant le rôle majeur que jouèrent la presse musicale (*Le Ménestrel*, *Le Courrier musical*, *La Revue musicale*, *Le Monde musical*) et les journaux de l'époque (*Le Figaro*, *Le Temps*,

L'Intransigeant, La Liberté, L'Écho de Paris, Le Matin, Le Petit Parisien, Journal des débats, Candide, Comœdia, Excelsior). Pour sa part, le périodique *La Pologne politique, économique, littéraire et artistique*, édité par l'Association France-Pologne, tient une place essentielle dans cette recherche. Édouard Ganche, spécialiste de Chopin, musicographe, collectionneur et chantre de la vie culturelle, en dirigeait la rubrique musicale.

Les programmes de concerts permettent, quant à eux, de rendre compte de l'intensité de la présence des Polonais sur la scène parisienne. Les « événements polonais », c'est-à-dire les concerts ou spectacles proposant l'exécution d'une œuvre ou la prestation d'un artiste polonais, étaient nombreux. D'importance et de signification diverses, s'adressant à des publics variés, ces manifestations occupaient une place soit de premier plan soit marginale. Les programmes de concerts permettent de procéder à des analyses fines lorsque l'on croise leurs informations avec celles d'autres sources, notamment les articles de presse. Ils fournissent des données que les recensions et critiques omettent souvent de mentionner et constituent, lorsqu'un concert n'est pas commenté dans la presse, l'unique témoignage de son organisation. Ces documents ont ainsi une grande valeur documentaire et conduisent vers de nouvelles pistes de recherche.

Les documents d'archives constituent la troisième source importante, notamment ceux de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA) et de l'Association des jeunes musiciens polonais (SMMP). Organisme public dédié à la promotion de l'art français à l'étranger, l'AFEEA fut fondée en 1922. Son directeur, Robert Brussel, développa la coopération bilatérale avec de nombreux pays, dont la Pologne. La SMMP fut fondée en 1926 à Paris à l'initiative de jeunes compositeurs pour favoriser l'intégration de la diaspora musicale polonaise. Elle devint un vecteur de promotion de la musique polonaise, en organisant des concerts et des cours. Elle offrait également une assistance juridico-administrative et un carnet d'adresses fourni. Les archives de ces deux structures montrent les arcanes de leur organisation et de leur fonctionnement.

Des correspondances et souvenirs complètent le corpus des sources. Ces documents mettent au jour les aspects psychologiques (motivations, sentiments, jugements de valeur) de la genèse de l'organisation de certains événements culturels. Le présent ouvrage analyse notamment des lettres de Zygmunt Mycielski, Szymon Laks, Robert Brussel, Édouard Ganche et les souvenirs de Maria Modrakowska, Sylwester Czosnowski et Stefan Kisielewski.

Les sources offrent une image précise des « Parisiens polonais » et des milieux qu'ils fréquentaient. Ces artistes ont largement contribué à créer le paysage multiculturel de la ville. Mais comment se présentaient-ils ? Se différenciaient-ils des artistes d'autres origines ? Quelle fut la place de la musique polonaise dans les programmes de concerts ? Que retenait avant tout la critique française ? Ces questions ouvrent d'autres pistes et génèrent des problématiques nouvelles. Quel fut l'impact du contexte sociopolitique sur l'image que l'on se fit de la musique polonaise, au lendemain de la Grande Guerre notamment, lorsque la Pologne réapparut en tant qu'État sur les cartes politiques de l'Europe ? Quelles étaient les attentes des auditeurs français ? Que savaient-ils de la musique, de la culture et de l'histoire de la patrie de Chopin ? Ces questions surgissent au fur et à mesure qu'on approfondit et analyse le contenu des sources.

Le présent ouvrage est divisé en quatre parties qui déterminent des champs thématiques d'analyse. La première, « Les artistes polonais et la scène parisienne » (chapitres 1-5), propose une galerie de portraits présentant des artistes majeurs (Paderewski, Szymanowski, Modrakowska, Landowska) et des personnalités moins connues dont l'activité laissa, cependant, une trace dans la presse française. La deuxième, « Paris amatrice de musique polonaise » (chapitres 6-9), décrit les événements musicaux qui ont attiré un large public, fortement contribué à forger une certaine image de la Pologne et qui furent scrupuleusement couverts par les médias. La troisième, « L'Association des jeunes musiciens polonais à Paris » (chapitres 10-12), brosse un portrait collectif des membres de la SMMP et décrit le mode de fonctionnement de l'association : organigramme, finances, organisation des concerts et de la vie mondaine. La quatrième, « Échanges, enseignement et filiations musicales » (chapitres 13-15), montre comment la coopération musicale s'internationalisa. Les « Jeunes musiciens polonais » intégrèrent des groupes rassemblant d'autres étrangers, également installés à Paris pour construire leur carrière. L'AFEEA contribua largement à internationaliser la branche musicale et à créer des réseaux de contacts transnationaux. En Pologne, une institution semblable vit le jour : l'Association de diffusion de l'art polonais parmi les étrangers (TOSSPO).

Ces quatre grandes parties sont complétées d'importantes annexes : textes de presse (recensions des concerts de Paderewski, articles d'Alexandre Tansman sur la musique polonaise, recensions des représentations d'*Harnasie* de Szymanowski), documentation des archives de la SMMP (procès-verbaux d'assemblée générale, comptes rendus artistiques et bilans financiers, statuts) et une riche collection de programmes de concerts.

Cet ouvrage dévoile Pologne musicale à Paris en prenant en considération la dimension socioculturelle du rôle des artistes polonais. Il fait de nombreux portraits individuels et collectifs de musiciens ayant choisi de s'installer dans une ville qui mérite, elle aussi, le titre de personnage à part entière de cette histoire. Paris entra en interaction avec les artistes, stimula leur créativité et renforça leur énergie créatrice.

Toutes les sources ont été collectées en France et en Pologne. Nous avons également utilisé des sources disponibles en ligne. Leur recherche et leur traitement furent tout aussi laborieux que passionnants. Ils permirent de découvrir de nouveaux visages, de pénétrer à l'intérieur de nouveaux lieux, d'écouter « la voix » des critiques et de voyager dans le temps. La lecture attentive des sources révèle une profusion de faits et d'informations. Leur analyse, doublée d'hypothèses heuristiques, suscite de nouvelles réflexions et permet d'élaborer un récit fascinant mettant en scène le Paris polonais de l'entre-deux-guerres.

Traduit par Alexandre Dayet

...Godowski et ...
...mécanisme du virtuo
...mentionnés ne fut
...profondeur de l'esp
...notre art national. L'esprit
...essentiellement lyrique
...que fort variés, des danse
...et intellectuels.
...Les œuvres de Zelenski
...la musique descriptive et



BUREAU DE CONCERTS MARCEL DE VALMALET
45, Rue de la Seine (107)

MAISON GAVEAU
SALE DES CONCERTS, 45-47, Rue de la Seine

MARDI 23 JUIN 1936
à 21 heures

Reentrée à Paris de la Grande Cantatrice Polonaise

EVA DROGOWSKA

MOZART - DONIZETTI (Vieilles de Chanteuses) - VERDI (Diplomats)
- REGER - SZYMANOWSKI - RACHMANINOFF
- EFF - DUPARC - RAVEL
Piano GAVEAU: M. JEAN BERGER

...de raisonnement plus fluide, impo
...blanchant et nous combient d'ai
...pécialité, qui demande une tech
...des deux mondes.

SKI

UNIQUE RECITAL
Marya
FREUND
Au piano: M. JEAN BERGER

MUSIQUE POLONAISE



BALLETS
polonais



Stefanja Millerowa
Cantatrice

Roman Totenberg
Violoncelle

Pris des Places: 20 frs, 15 frs, 10 frs
Billets: à l'École Normale, 45, Rue de la Seine, 45-47, Rue de la Seine, 45-47, Rue de la Seine

MARIANNE
GRANDS MEUBLES LITTÉRAIRES ILLUSTRÉS
par CÉCILE TABOURET

ENJEU de LONDRES
par CÉCILE TABOURET



"C'est la vie de la femme un instant arrêtée, puis remise à son tour..."

PREMIÈRE PARTIE

PROGRAMME

HAPSODIE LITHUANIENNE .. MICIEŚLAS KARLOWICZ
Orchestre de l'Opéra.
MONTE OLIVETI .. NICOLAS ZIELENSKI
3 voix.
le Opéra.
l'une Messe .. BARTHÉLEMY PENKIEL
avec orgue.
de l'Opéra.
LS ET LAODAMIE .. HENRI MELCER

FANFARE...
Compagnie pour le 150^e an
de la Fondation du Théâtre
MUSSETTE, Ballet du 5^e Acte
de l'Opéra "Nuit d'été"
Corps de Ballet de l'Opéra de
CHANSONS POPULAIRES
Hé là... dis-moi...
La Chanson du Canard
H-Maria ALEXANDRO
MAZUR-DANSE DE L'ANCIEN
NOBLESSE, de l'Opéra "Halk
DANSE DES MONTAGNARDS
Corps de Ballet de l'Opéra de Varsovie.
CHANSONS POPULAIRES
Pris des bois de Krakowa
Tout au bord de notre étang...
H-Maria ALEXANDROWICZ
MAZUREK du Ballet "Pan Twardowski
Corps de Ballet.
KRAKOWIAK

...MIECIEŚLAS KARLOWICZ
1876-1909
...NICOLAS ZIELENSKI
XVI-XVII^e siècles
...BARTHÉLEMY PENKIEL
XVII^e siècle
...HENRI MELCER



AROWIAK

SALLE DE L'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE
Salle de Concerts - 78, Rue Cardot - PARIS (17)
Mardi 5 Décembre 1935, à 21 heures
Sous les auspices de l'Association
des Jeunes Musiciens Polonais à Paris

...ité dans
...dans le caractère de
...et de la mélodique
Nowowiejski, Ma



LES BALLETS POLONAIS
Répertoire:
LA LIGNE DE CRACOVIE CONCERTO DE CHOR
CHRYSTOPIE
ARLON ETERNEL
Chorale Symphonique de Paris
pour la direction de M. MICIEŚLAS KARLOWICZ

VSÉES
JE RÉCITAL DE LA S

HUBER
recours de M. Siegfried SC

PROGRAMME
3. BRAHMS -
Vivace ma non tro
Adagio
Allegro molto mod
4. a) SZYMANOWSKI
b) CHOPIN-HUBER
c) WLADIGEROFF
Disques COLUMBIA, P

...série 40 fr.; Balgouren, 30 fr.; la plaque; Corbelle; Leger 50 fr.; le
...série 25 fr.; 2^e série 20 fr.; 3^e série 15 fr.; 4^e série 10 fr.; la place
Salle Carreau - Durand - Roussier-Lerolle - Agence de la Mad



Paryż był ulubionym celem wędrówek polskich muzyków już od czasów Chopina, ale w okresie międzywojennym stał się wręcz drugą, muzyczną stolicą Polski.

Artyści jeździli tam masowo, szukali nauki, pracy i natchnienia. [...]

Najlepszym tego świadectwem są zachowane źródła: francuska prasa, dokumenty życia społecznego (programy koncertowe) i materiały archiwalne. [...] pozwalają one spojrzeć na polskich muzyków poprzez pryzmat wielokulturowego Paryża. [...] Wnikliwa analiza, doprawiona odrobiną heurystycznej wyobraźni, otwiera nowe przestrzenie do refleksji. [...] rodzi się z niej fascynująca opowieść o muzycznym Paryżu *à la polonaise* w okresie międzywojennym.

Ze wstępu

Renata Suchowiejko, muzykolog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w historii muzyki XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem historii wiolinistyki i zjawiska wirtuozostwa instrumentalnego. Drugim obszarem jej zainteresowań badawczych są muzyczne (e)migracje i transfery kulturowe w XIX-XX wieku, zwłaszcza obecność polskiej muzyki i muzyków za granicą – we Francji, Belgii i Rosji.



<https://akademicka.pl/>

ISBN 978-83-8138-242-7

