

**Rafał Ciesielski**

Uniwersytet Zielonogórski,  
Wydział Artystyczny, Instytut Muzyki

# Pokolenie kompozytorskie „debiut 1930” (przyczynek do diachronii muzyki polskiej XX wieku)\*

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.9

*Nigdy nie przestanę twierdzić, że zbliżenie się nasze do muzyki francuskiej, prawdziwe i głębokie zrozumienie jej treści, opanowanie formy, jej dalszych możliwości rozwojowych, jest jednym z warunków rozwoju i naszej muzyki<sup>2</sup>.*

Karol Szymanowski (1925)

*O historii muzyki polskiej nie sposób myśleć, pomijając jej związki z muzyką francuską.*

Michał Bristiger (2007)

(ze słowa wstępnego do Programu *Memoriału*)

Ogromna przestrzeń dziejów muzyki w naturalny sposób skłania do jej porządkowania: wydzielenia mniejszych – uchwytnych w ich specyfice – okresów, wyznaczenia ich (choćby umownych, symbolicznych) cezur, określenia tych okresów wobec odmienności okresów sąsiednich itd. Owa „naturalna” (a w kontekście historyzmu coraz trwalsza) tendencja z czasem znalazła swą bardziej precyzyjną i umotywowaną postać w poczynaniach naukowych, stając się tu jednym z zasadniczych założeń postrzegania perspektywy czasowej. To jej uwzględnienie dało w rezultacie ogólną periodyzację dziejów muzyki.

Wydaje się wszak, iż w pewnym momencie na uchwycony w ten sposób modus porządkowania przestrzeni historycznej zaczęły oddziaływać nowe

zjawiska, które kładły pewien cień na – zdawałoby się już niemal uniwersalnej – procedurze periodyzacyjnej. Zwłaszcza dwie obserwacje są tu istotne: 1. niemożność sprowadzenia do jednej kategorii estetycznej bądź stylistycznej (czy choćby warsztatowej, technicznej itd.) kolejnego „epokowego epizodu” w dziejach muzyki, jakim był czas „poromantyczny” (stosowanie określeń: „wiek XX” czy „muzyka współczesna” można uznać za świadectwo terminologicznej niemocy) oraz (mogące w jakimś zakresie tłumaczyć powyższą trudność); 2. znaczna dynamika przemian i – co istotniejsze – równoczesność nurtów, konwencji, szkół, stylistyk i postaw poszczególnych twórców. W takiej sytuacji alternatywą dla dotychczasowej syntetycznej „epokowej perspektywy periodyzacyjnej” stało się – w podejściu synchronicznym – wyodrębianie poszczególnych nurtów w oparciu o akcentowanie kryteriów estetyczno-stylistycznych, w diachronicznym zaś – przywołanie kategorii pokolenia

147

\* Artykuł stanowi poszerzoną wersję referatu wygłoszonego podczas II *Memoriału Stefana Jarocińskiego* organizowanego przez Stowarzyszenie De Musica (Poznań 2007).

<sup>1</sup> K. Szymanowski, *Maurice Ravel*, „Muzyka” 1925 nr 3.

kulturowego<sup>2</sup>. Żadne z tych ujęć nie eliminuje przy tym – bo nie może – dopełniającej je opcji: wskazana opozycyjność podejść rejestruje jedynie nadrzędność określonej perspektywy, nie zaś jej wyłączność. Choć w odniesieniu do przeszłości kategoria pokolenia w muzyce wykazała swą przydatność (np. w stosunku do romantycznego pokolenia 1810), to stanowiła dotąd jedynie element wpisany w większą całość i nie mający charakteru determinanty dla podejmowanych rozważań. Dynamika przemian w muzyce XX wieku może niekiedy przydać kryterium pokoleniowości nowego znaczenia, jako czynnikowi mogącemu porządkować tok historyczny, a zarazem umożliwiającemu często pełniejszą i bardziej wiarygodną charakterystykę zjawisk.

Uznanie kategorii pokolenia jako zasadnej dla opisu tendencji w nowszej muzyce nie prowadzi bynajmniej do mechanicznego stosowania tej kategorii. Przeciwnie – w grę wchodzić tu muszą kryteria estetyczne, stylistyczne czy techniczno-kompozytorskie, które konstytuować mogą istnienie wspólnoty pokoleniowej i implikować prawomocność posługiwania się określeniem: pokolenie. Charakterystyczny dla XX-wiecznej i współczesnej muzyki pluralizm – w swej stylistycznej i chronologicznej złożoności (by nie rzec: zasupłaniu) – tylko niekiedy daje się interpretować w wymiarze następstw pokoleniowych, pozwalając jednakże w ten sposób uwypuklać – choćby wybiórczo – pewne zasadnicze rysy danego czasu, a zarazem zestawiać określony pokoleniowo idiom z jego przeszłym i przyszłym kontekstem. Perspektywa pokoleniowa pozwala zatem ukazać podłoże określonego zjawiska i uchwycić jego istotę<sup>3</sup>. Mimo swej ograniczoności i braku autonomicznego statusu, kryterium pokoleniowe – jak pokazuje praktyka – bywa przydatne i w wielu sytuacjach przynajmniej warte rozważenia.

Taki charakter ma także niniejsza propozycja. Jej istota sprowadza się do złożonego twierdzenia, iż: 1. grupa młodych kompozytorów polskich rozpoczynająca swą twórczą aktywność w okresie dwudziestolecia międzywojennego była formacją pokoleniową, którą określały przesłanki: a) doświadczenia studiów kompozytorskich w Polsce (wpływ Szymanowskiego), b) kontynuacja studiów w Paryżu, c) polemiczna postawa wobec tradycji romantycznej i zastanej sytuacji muzyki polskiej (z wyłączeniem Szymanowskiego), d) wyjście od estetyki neoklasycznej (w redakcji francuskiej i Strawińskiego) i jej rozwinięcie, co było źródłem i zasadniczym czynnikiem konstytuującym pokoleniowość tej grupy kompozytorów, e) debiut w orbicie roku 1930; 2. pokolenie to trwale wprowadziło estetykę neoklasyczną do muzyki polskiej; 3. ujawnienie się tej estetyki w trybie pokoleniowym ma znaczenie dla diachronicznego ujmowania dziejów muzyki polskiej XX wieku.

\* \* \*

Program ideowy kompozytorów młodopolskich, postulując odwołanie się w muzyce polskiej do najbardziej aktualnych wówczas zdobyczy muzyki europejskiej, wskazywał jeszcze na krąg stylistyki neoromantycznej, przede wszystkim niemieckiej (R. Strauss, Wagner, Reger, Brahms) i częściowo rosyjskiej (Czajkowski, Skriabin). W tym samym czasie sytuacja w muzyce europejskiej ulegała już zmianom. Propozycje płynące znaną Sekwany przyniosły powiew „nowego”: najpierw był to opozycyjny wobec tradycji niemieckiej impresjonizm Debussy'ego, później klasycyzujące dokonania Strawińskiego, a także Ravela, Roussela, Koechlina, Iberty czy Françaix'go, wreszcie *Les Six* pod ideowym przywództwem Satiego i Cocteau. Rezultatem tych zasadniczych przemian było przejście przez Paryż roli wiodącego i promieniującego na cały kontynent ośrodka muzycznego Europy. Sprzyjała temu stabilizacja neoklasycyzmu (i jego mutacji) jako najbardziej ówczesnie rozpowszechnionego w muzyce kierunku.

W takiej sytuacji w swój nowy rozdział, określony przez jednoczesność cezur: zakończenia I wojny światowej i powstania II Rzeczypospolitej, wchodziła muzyka polska. Kontekst tej sytuacji konstytuowały dwa wątki: zasadnicze przeorientowanie estetyczne

<sup>2</sup> W odniesieniu do muzyki polskiej XX wieku reprezentowane są obie perspektywy. Por. m.in.: Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985; A. Chłopecki, *W poszukiwaniu utraczonego ładu. Pokolenie Stalowej Woli*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*, red. L. Polony, Kraków 1986.

<sup>3</sup> Wagę następstw pokoleń w procesie historycznomuzycznym akcentuje E. Bücken, traktując je dynamicznie jako swoisty układ „polifoniczny”, w którym, gdy zdarza się spotkanie „głosów”, ma miejsce pokoleniowa kreacja dziejowa. Por. E. Bücken, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1932.

na gruncie muzyki europejskiej oraz świadomość – a nawet powinność – określenia nowego paradygmatu muzyki polskiej. Oba wyznaczały ramy, wobec których przyszło zająć stanowisko zarówno twórcom, jak i obserwatorom polskiej sceny muzycznej.

Działający wówczas kompozytorzy (Szopski, Jotyko, Niewiadomski, A. Wieniawski, Rytel i in.) byli twórcami już dojrzałymi, w pełni ukształtowanymi, reprezentującymi rozmaite rozwinięcia stylistyki neoromantycznej. Wobec nowych zjawisk w muzyce zajęli oni stanowisko wyraźnie krytyczne<sup>4</sup>, zaś budowanie nowego wizerunku muzyki polskiej chcieli oprzeć jedynie na odwołaniach do bliskich sobie tradycji stylistycznych.

Nieco bardziej otwartej postawy można byłoby się spodziewać ze strony kompozytorów młodopolskich, gdyż ich dawne postulaty odrodzenia muzyki polskiej w oparciu o aktualne tendencje i dokonania w muzyce europejskiej – w nowej sytuacji – aż kłuły swą aktualnością. Z Młodej Polski praktycznie aktywni pozostali jedynie: Ludomir Różycki i Karol Szymanowski. Różycki, pozostając zasadniczo w kręgu tradycyjnych rozwiązań stylistycznych, rychło znalazł się w opozycji do wciąż ewoluującej postawy Szymanowskiego. W tej sytuacji inicjatywa podjęcia ideowego, artystycznego i – co tu istotne – dydaktycznego wyzwania przypadła Szymanowskiemu.

Stosunek twórcy *Mitów* do muzyki francuskiej był elementem jego postrzegania ogólnej sytuacji muzyki współczesnej i zachodzących w niej przemian. Twierdził Szymanowski, iż właśnie we Francji nastąpiła reakcja na hegemonię stylistyczną muzyki niemieckiej. W tym kontekście zwracał uwagę na dokonania Debussy'ego, który „[...] stanowczym gestem otworzył nagle okna dusznej, gorącej sali koncertowej na jakieś czarowne ogrody, nieskończone widnokreśli gór, mórz i nieba”<sup>5</sup>. Kierowanie się Szymanowskiego ku muzyce francuskiej wynikało także z przekonania o konieczności odwoływania się w sztuce do wartości uniwersalnych oraz do współczesnego języka

muzycznego, czego źródłem w ówczesnej sytuacji mogła być jedynie kultura francuska, którą „stworzyła, poza swoistą twórczą siłą i bezwzględny dążeniem do prawdy, niezmierna inteligencja, obiektywizm i sprawiedliwość w ocenie wszelkich wartości kulturalnych, bez względu na ich pochodzenie”<sup>6</sup>. Były to przesłanki fundujące nie tylko pewne cechy postawy estetycznej Szymanowskiego, lecz także jego zaangażowanie w ukierunkowanie kształcenia młodych polskich kompozytorów. Za ideami nastąpiły więc wkrótce... wyjazdy do Paryża<sup>7</sup>.

### KU POKOLENIOWOŚCI: GEST PIERWSZY – ARTYSTYCZNY (ORIENTACJA FRANCUSKA W TWÓRCZOŚCI)

Tym, co w publicznej przestrzeni muzycznej w pierwszym rządzie zaświadcza o wiarygodności profilu ideowego określonej aktywności jest twórczość o znaczącej randze artystycznej (ileż to artystycznych manifestów nie wyszło w tym względzie poza deklaracje?). Kształtowanie się profrancuskich skłonności młodych kompozytorów miało charakter złożonego procesu. Jego źródeł szukać można jeszcze w okresie odbywanych przez nich krajowych studiów (u pedagogów otwartych na nowe zjawiska: Opieńskiego, Statkowskiego, Sikorskiego). Przełomowe jednak, jak się wydaje, znaczenie miał wpływ Szymanowskiego – niekwestionowanego autorytetu dla młodych. Jego sugestie kontynuowania kompozytorskich studiów w Paryżu waloryzowały francuską opcję estetyczną, zaś pobyt we Francji pozwalał ostatecznie młodym twórcom w znacznym stopniu (choćby okresowo czy wybiórczo) utożsamić się z francuskim idiomem muzycznym i orientacją neoklasyczną. Nie bez znaczenia

<sup>6</sup> K. Szymanowski, *Odpowiedź P. Adamowi Wieniawskiemu*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984.

<sup>7</sup> M. Piotrowska uważa, iż celem Szymanowskiego, wysyłającego młodych twórców do Paryża, było osiągnięcie przez nich obojętnego wówczas warsztatu kompozytorskiego oraz uchronienie ich przed zbędnym już rozliczaniem się z muzyką niemiecką. M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s. 56–57. Według Z. Helmana, mimo iż Szymanowski nie dał wizji neoklasycyzmu we własnej twórczości, „wskazał kierunek poszukiwań, stawiając za przykład muzykę francuską”. Z. Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 32.

<sup>4</sup> Symptomatyczna może tu być opinia P. Rytle o *Ognistym ptaku* Strawińskiego: „Dzieło, dyszące żywiołowym temperamentem, olśniewające w orkiestracji, niesłychanie błyskotliwe i bujne, ale – znajdujące się po drugiej stronie muzyki, której istotą są wartości duchowe”. P. Rytel, *Wieczory muzyczne. P. Karol Szymanowski o „swojskiej” krytyce i „dobrej” muzyce*, „Gazeta Warszawska” 1922 nr 313.

<sup>5</sup> K. Szymanowski, *My splendid isolation*, „Kurier Polski” 1922 nr 324.

był też sam fakt przebywania w ośrodku muzycznym, w którym stykały się rozmaite stylistyczne i narodowe opcje.

Twórcze realizacje idei neoklasycznych przyniosła już druga połowa lat 20. (m.in.: u Kondrackiego, Perkowskiego, Woytowicza, Kasserna), zaś ugruntowanie się stylistyki neoklasycznej w muzyce polskiej przypadło na początek lat 30. Jednoznaczne świadectwa recepcji neoklasycyzmu znaleźć można w syntetycznych ujęciach dokonań poszczególnych twórców, w których stanowią one stały i istotny składnik. Zawarte tu stwierdzenia mają zróżnicowany charakter: odnoszą się do budowania trwałego fundamentu postawy danego twórcy, sytuacji dla twórcy przejściowej, wskazują na wpływy, wreszcie wyznaczają jedynie ogólne cechy danego języka kompozytorskiego, których korzenie jednakże łatwo odnaleźć w stylistyce neoklasycznej.

Przywołanie tych świadectw daje wgląd w – odwołującą się do wspólnych źródeł – wzajemną bliskość kompozytorskich postaw, przekonując zarazem o znaczeniu dlań „paryskich doświadczeń”. Zatem stwierdza się: o Kofflerze, iż w latach 1926–1927 cechowała go „przyjęcie uproszczonej estetyki neoklasycyzmu muzycznego (o bardziej romańskim niż niemieckim zabarwieniu)”<sup>8</sup>; o Kondrackim, iż „nie został [...] naśladowcą szkoły francuskiej, której zawdzięczał opanowanie współczesnej techniki kompozytorskiej”<sup>9</sup>; o Kassernie, iż „w początkowym okresie pozostawał pod wpływem Szymanowskiego i francuskich impresjonistów”, a przezwyciężając te wpływy skierował się w stronę neoklasycyzmu<sup>10</sup>; o Kisielewskim, iż jego idiom stylistyczny wywodził się z poetyki neoklasycyzmu, a idiom ten charakteryzowały: zwartość i jasność formalna, dyscyplina warsztatowa, preferowanie form muzyki instrumentalnej, motoryczność, przejrzystość fakturalna, humor oraz odniesienia do muzyki popularnej i jazzu<sup>11</sup>; o Perkowskim, iż jego twórczość „kształtowała się pod wpływem Szymanowskiego i kompozytorów szkoły paryskiej, [a] cechuje

ją przejrzysta forma, wyrazista narracja muzyczna, umiarkowany liryzm i emocjonalizm, bogactwo barw instrumentalnych, nastrojowość osiągnięta oszczędnymi środkami muzycznymi”<sup>12</sup>; o Laksie, iż jego twórczość „rozwijala się w kręgu oddziaływań francuskiego neoklasycyzmu”<sup>13</sup>, o Maklakiewicz, iż „duże znaczenie dla ukształtowania indywidualnego stylu miał jego pobyt w Paryżu, gdzie poznał on najnowsze tendencje w muzyce europejskiej, zwłaszcza francuskiej i udoskonalił swą technikę kompozytorską”<sup>14</sup>; o Maciejewskiego głównych cechach języka muzycznego „pełnego fantazji i rozmachu a zarazem dyscypliny i szlachetnej prostoty. [...] Muzyka Maciejewskiego tchnie optymizmem [...], urzeka rzadko spotykanym liryzmem [...]. Odbija się w niej odwieczne piękno natury i świata”<sup>15</sup>; o Mycielskim, u którego na „kształtowanie techniki kompozytorskiej i wyrafinowany smak estetyczny istotny wpływ wywarły lata paryskich doświadczeń”<sup>16</sup>; o Palestrze, którego utwory cechowała „znaczna sprawność warsztatu kompozytorskiego i świeżość inwencji [...], klarowność i przejrzystość formy [...], nowoczesna harmonika i wartka rytmika [...], barwna instrumentacja [...], linearność faktury, dysonansowa harmonika”<sup>17</sup>; o Bacewiczównie, iż „w pierwszym okresie swojej twórczości pozostawała [...] pod wpływem muzyki Szymanowskiego [...], a następnie pod wpływem konstruktywistycznego neoklasycyzmu francuskiego”<sup>18</sup>; o Szałowskim, którego twórczość „należy do neoklasycyzmu wywiezionego ze szkoły Nadii Boulanger”<sup>19</sup>; o Tansmanie, którego utwory, „zwłaszcza powstałe po 1924 roku wykazują cechy charakterystyczne dla francuskiego neoklasycyzmu tamtych lat: dążenie do kameralizacji brzmienia, czystość linii, predylekcję do polifonii, jasność i przejrzystość konstrukcji formalnej [...], bitalność, dysonansową harmonikę, nowe pomysły metroritmiczne, niekiedy też elementy jazzu i muzyki popularnej”<sup>20</sup>; o Szabelskim, u którego do roku 1958 zaznacza się „operowanie środkami typowymi dla

<sup>8</sup> M. Gołąb, *Koffler Józef*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 132. Por. także Z. Helman, *Muzyka polska między dwiema wojnami*, „Muzyka” 1978 nr 3, s. 32.

<sup>9</sup> A. Mrygoń, *Kondracki Michał*, [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, op. cit., t. 5, s. 158.

<sup>10</sup> A. Mrygoń, *Kassern Tadeusz*, [w:] ibidem, t. 5, s. 45.

<sup>11</sup> D. Jasińska, *Kisielewski Stefan*, [w:] ibidem, t. 5, s. 92.

<sup>12</sup> A. Mrygoń, *Perkowski Piotr*, [w:] ibidem, t. 8, s. 54.

<sup>13</sup> Z. Helman, *Laks Szymon*, [w:] ibidem, t. 5, s. 272.

<sup>14</sup> M. Wacholc, *Maklakiewicz Jan*, [w:] ibidem, t. 6, s. 39.

<sup>15</sup> M. Widłak, *Maciejewski Roman*, [w:] ibidem, t. 6, s. 9.

<sup>16</sup> J. Sęszewski, *Mycielski Zygmunt*, [w:] ibidem, t. 6, s. 464.

<sup>17</sup> Z. Helman, *Palester Roman*, [w:] ibidem, t. 7, s. 286.

<sup>18</sup> L. Stawowy, *Bacewicz Grażyna*, [w:] ibidem, t. 1, s. 107.

<sup>19</sup> E. Szczurko, *Szałowski Antoni*, [w:] ibidem., t. 10, s. 228.

<sup>20</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 54.



neoklasycyzmu<sup>21</sup>; o Jerzym Fitelbergu, iż „przyłłączył się w latach 20. [...] do neoklasycyzmu<sup>22</sup>; o Spisaku, iż „kształcił się pod kierunkiem Nadii Boulanger [...] [i z]ainspirowały go wówczas idee neoklasycyzmu, wyznaczając kierunek stylistyczny jego twórczości<sup>23</sup>; o Lutosławskim, którego „upodobanie do klasycznej konstrukcji skierowało [...] – na początku jego drogi twórczej – ku klasycyzmowi, [...] [stąd] kompozycje z I okresu twórczości [...] prezentują charakterystyczny dla orientacji neoklasycznej zespół środków technicznych i formalnych<sup>24</sup>.

Szeroko rozumiany „kierunek francuski” – dający się w praktyce sprowadzić do neoklasycyzmu<sup>25</sup> – był dla młodych kompozytorów wspólnym mianownikiem poszukiwań i zarazem obszarem odnajdywania. Łączył ich zainteresowania, dążenia i przekonania estetyczne. Orientacja francuska, wyznaczająca krąg estetyczno-stylistyczny, nie była przy tym jedynie sensu stricto opcją „narodową”, lecz dawała zarazem okazję do opanowania nowoczesnego warsztatu twórczego (w części zawierającego elementy dla tegoż warsztatu uniwersalne) w oparciu o aktualny stan muzyki europejskiej (zwłaszcza z kręgu Strawińskiego). Była dla młodych polskich kompozytorów propozycją zaspokajającą ich już świadome potrzeby artystyczne i techniczno-warsztatowe (zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i tworzenia nowego oblicza muzyki polskiej).

Jakie cechy muzyki ujawniają te nowe tendencje w młodej polskiej twórczości? Jaki krąg odniesień zostaje tu przywołany? Przytoczyć warto najbardziej trwale elementy: dyscyplina i sprawność warsztatowa, ład formalny (predylekcja do form muzyki

instrumentalnej), przejrzystość faktury (linearność), wyrazistość narracji, wyważona emocjonalność i liryzm, barwność instrumentacji, wyrafinowana prostota, optymizm, świeżość inwencji, nowoczesna harmonika, znaczna rola rytmiki. To niemal pełen katalog wyróżników stylistyki neoklasycznej<sup>26</sup>.

## INTERLUDIUM I – KWESTIA (NIE TYLKO) TERMINOLOGICZNA

Rozpatrywane zagadnienie konstytuowania się pokoleniowego charakteru grupy młodych kompozytorów polskich międzywojennego dwudziestolecia posiada kontekst, który tworzy konfiguracja kilku kategorii o niejednakowej ontologii i statusie: współczesna muzyka francuska, francuski idiom muzyczny, uniwersalne jakości muzyczne, neoklasycyzm. Od strony terminologicznej każdą z nich traktować można jako swego rodzaju wyróżnik pojęć szerszych lub form synonimicznych<sup>27</sup>. Zakresy tych kategorii nie są w pełni rozłączne, istota każdej z nich daje się jednak – w trybie potocznego pojmowania – ujmować względnie czytelnie<sup>28</sup>. Wszystkie wymienione kategorie – choć w różnym stopniu – stanowią pole odniesień i źródło uwarunkowań dla podjętego zagadnienia. Zasadnicza pozostaje kwestia: co ostatecznie – którą z wyróżnionych kategorii – konstytuowało tworzenie się pokoleniowego charakteru młodych kompozytorów polskich? Wydaje się, iż – wobec nakładania się zakresów wchodzących w grę określeń – zachodzi tu zjawisko pewnego uwikłania terminologicznego (trudno bowiem twierdzić, że elementem owej konstytucji był jedynie np. „neoklasycyzm”, skoro jego

<sup>21</sup> J. Paja-Stach, *Szabelski Bolesław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, op. cit., t. 10, s. 217.

<sup>22</sup> Z. Wachowicz, *Fitelberg Jerzy*, [w:] ibidem, t. 3, s. 114.

<sup>23</sup> D. Jasińska, *Spisak Michał*, [w:] ibidem, t. 10, s. 48.

<sup>24</sup> J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997, s. 452–453.

<sup>25</sup> Rozumianego tu – za Z. Helmana – jako „jeden z kierunków w muzyce XX wieku, którego cechą charakterystyczną jest podjęcie wzorów przeszłości uznanych za klasyczne i włączenie ich w nowoczesny system środków techniki kompozytorskiej”. Wśród jego podstawowych założeń autorka wymienia: traktowanie muzyki jako sztuki autonomicznej; podkreślenie roli wiedzy, intelektu i rzemiosła; powrót do klasycznej równowagi czynnika emocjonalnego i konstrukcyjnego i do *serenitas* jako pożądanej kategorii wyrazowej; ujęcie aktu percepcji jako doznania czysto estetycznego; por. Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 16; eadem, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 26.

<sup>26</sup> Z. Helman wskazuje na następujące elementy leksyki neoklasycyzmu w okresie międzywojennym: predylekcja do gatunków instrumentalnych, klasyczne i barokowe wzorce architektoniczne, technika polifoniczna, prymat melodii i rytmu, bi- i politonalność. Z. Helman, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 29.

<sup>27</sup> Np. kategoria „francuski idiom muzyczny” kieruje ku cechom sztuki i kultury francuskiej, francuskim tradycjom muzycznym, wybitnym francuskim twórcom przeszłości itd., zaś „neoklasycyzm” odnosić można zarówno do szkoły N. Boulanger, Ravela, jak i Strawińskiego.

<sup>28</sup> Kategorie te (*explicite* – w przytoczonym brzmieniu lub jedynie *implicite*) ujawniały się w praktyce krytycznomuzycznej dwudziestolecia, gdzie ich rozumienie odwoływało się także do wymiaru potocznego. Tworzyły one znaczeniowe i terminologiczne zaplecze dla rozważań estetycznomuzycznych.

zakres – w różnym wymiarze – obejmuje także obszary znaczeniowe pozostałych kategorii)<sup>29</sup>.

Pokoleniowa kondycja młodych kompozytorów zasadzała się zatem na wielu elementach o różnej proveniencji i zakresie. Czynnikiem katalizującym był – w sensie symbolicznym i realnym – Paryż, jego swoisty *genius loci*: istniejące tam środowisko muzyczne skupiające kompozytorów francuskich (za którymi stała cała francuska tradycja muzyczna, ale też ujawniały się współczesne – choćby neoklasycyzyzm – tendencje), będące miejscem studiów (głównie u Nadii Boulanger), jak i miejscem pobytu lub chwilowym przystankiem dla wielu kompozytorów europejskich (ze Strawińskim na czele) i amerykańskich<sup>30</sup>. Z takiej różnorodności i dynamiki realiów wynikają w pewnym sensie trudności jednoznacznego i „jednokierunkowego” uściślenia terminologicznego rozpatrywanej tu kwestii. Stąd – mając świadomość złożoności sytuacji – za zadowalające przyjąć można ogólne odniesienia genetyczne, które wskazują na elementy zasadnicze: „rozwoj kierunku neoklasycyzyzmu w Polsce uwarunkowany był bezpośrednio kontaktami z paryskim środowiskiem muzycznym i wpływami pedagogów, zwłaszcza Nadii Boulanger”<sup>31</sup>, neoklasycyzm stanowił „przeszczepienie na nasz grunt francuskiej estetyki i francuskiego *métier* kompozytorskiego”<sup>32</sup>, „wywodził się bądź z bezpośrednich związków z twórczością Strawińskiego i muzyką francuską [...],

<sup>29</sup> Por. stwierdzenie Z. Helmana charakteryzujące ogólnie postawę twórców Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu: „przyswoili sobie oni w mniejszym lub większym stopniu cechy francuskiego rzemiosła – logiczną i przemyślaną konstrukcję formy, prostą i przejrzystą fakturę, lekkość i finezję brzmienia. W szkole N. Boulanger zdobywali muzyczną erudycję historyczną i stamtąd też wynosili ideały antyromantyczne, niechęć do patosu, sentymentalizmu, wyrażania muzyką uczuć i opisywania literackich programów”. Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 55.

<sup>30</sup> „Polsko-francuskie kontakty muzyczne w okresie dwudziestolecia międzywojennego miały wyjątkowe znaczenie dla historii naszej kultury muzycznej. [...] Dzięki studiom w Paryżu młodzi kompozytorzy polscy przyswoili sobie zdobycze nowoczesnej szkoły francuskiej i włączyli się w nurt rozwojowy kierunku neoklasycyzyzmu”. Z. Helman, *Muzycy i muzyka polska w Paryżu w okresie międzywojennym*, „Muzyka” 1972 nr 2, s. 93.

<sup>31</sup> Z. Helman, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 27. Autorka wskazywała także na głębsze, choć w istocie wpisane już w neoklasycyzyzm estetykę, źródła: na traktowanie muzyki jako sztuki autonomicznej – mówiąc słowami przywołanego przez autorkę S. Kisielewskiego – jako „muzyki wyzwolonej i wywyższonej”, oraz na motyw uniwersalistyczny (ponadhistoryczny i ponadnarodowy); ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 26.

bądź ze szkoły Nadii Boulanger”<sup>33</sup>, wynikał głównie z „silnego oddziaływania osobowości Strawińskiego i kompozytorów francuskich”<sup>34</sup>.

Również z „wewnętrznej” perspektywy młodych kompozytorów wyróżnione kategorie nie były rozdzielne: opinie twórców rejestrują tu znaczną płynność. W przekonaniu Konstantego Regameya muzyka francuska zaczynała ulegać wpływom Strawińskiego lub Schönberga<sup>35</sup>, zaś Michał Kondracki konstatował, iż: „pojęcie francuskiej szkoły zaczyna przekraczać znacznie zakreślone dotychczas przez historię ramy. Do rdzennie rasowych cech francuskich zaczynają się dołączać coraz to nowe. Symbolicznym staje się naturalizowanie Igora Strawińskiego”<sup>36</sup>. Pozostaje zatem – w istocie zgodne z rzeczywistością – kojarzenie genety wspólnej estetyki i pokoleniowego charakteru młodych kompozytorów przede wszystkim z oddziaływaniem czynników wyrastających z tradycji i współczesności muzyki francuskiej, z jej uniwersalnych rysów<sup>37</sup> oraz z elementów współczesnej, ponadnarodowej orientacji neoklasycyzyzmu.

<sup>33</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 63.

<sup>34</sup> M. Piotrowska, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 7. Określenia: „francuski neoklasycyzm” (Helman 1978, s. 30; Stawowy 1979, s. 107; Helman 1997, s. 272; Kostka 1998, s. 265) czy „paryski neoklasycyzm” (Rudziński 1995, s. 115) byłyby tu niezmiernie przydatne, przy założeniu jednak ich szerokiej (uwzględniającej np. Strawińskiego), quasi-metaforycznej formuły.

<sup>35</sup> K. Regamey, *Współczesna muzyka francuska*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935 nr 2.

<sup>36</sup> M. Kondracki, *Recenzje muzyczne*, „Prosto z Mostu” 1935 nr 15. W powyższym kontekście innej wymowy nabiera wskazywana przez Szymanowskiego obecność w muzyce (i kulturze) francuskiej jakości uniwersalnych. To one bowiem – jak się wydaje – nadawały kierowanym przez niego ku młodym kompozytorom sugestiom profrancuskim cech trwałości i wiarygodności wobec odchodzenia w muzyce francuskiej od estetyki Debussy’ego i kierowania się w stronę krytycznie ocenianej przez Szymanowskiego mody z kręgu *Les Six*; por. S. Kisielewski, *Oblicze duchowe muzyki współczesnej*, „Muzyka Polska” 1937 nr 1, s. 9–10; M. Piotrowska, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 58. Jakości te w znacznym stopniu zbieżne były przy tym z cechami orientacji neoklasycyzyzmu. Sugestie Szymanowskiego były wyrazem wiary w trwałość idiomu muzyki francuskiej i nadziei na przełamanie przez niewątpliwie utalentowanych jej twórców owej bieżącej mody.

<sup>37</sup> Skoncentrowanie się na uniwersalnych wartościach muzyki (*métier*, autonomii muzyki, formie itd.) obecnym tak w idiomie muzyki francuskiej, jak i w neoklasycyzmie, mogłoby wyznaczyć tu inną perspektywę badawczą: oddalić historyczność zjawiska, wpisać w powtarzającą się w dziejach opozycję postaw „klasycyzyzmu” i „romantycyzyzmu”, rozszerzyć krąg kompozytorów (np. o Lutosławskiego).

## KU POKOLENIOWOŚCI: GEST DRUGI – PUBLICYSTYCZNY (ORIENTACJA NEOKLASYCZNA W KRYTYCE MUZYCZNEJ)

Istotnym polem aktywności młodych kompozytorów była działalność publicystyczna. Podjęło ją wielu z nich (m.in.: Koffler, Regamey, Maklakiewicz, Palester, Kondracki, Kisielewski, Mycielski). Na jej gruncie ujawniały się postawy i poglądy nie tylko w wymiarze jednostkowym, lecz również – z uwagi na ich zbieżność – jako świadectwa pewnej zbiorowej świadomości estetycznomuzycznej<sup>38</sup>. Działalność ta nie miała charakteru programowego sensu stricto (np. w trybie okolicznościowych manifestów), była (także formalnie, wiążąc autorów z danymi tytułami prasowymi) częścią nurtu krytycznomuzycznego. Wśród podejmowanych zagadnień pojawiały się i te odnoszące się do muzyki francuskiej, jak i do stylistyki neoklasycznej. Z uwagi na uwarunkowania pisarstwa krytycznomuzycznego (preferowane odnoszenie się do bieżącego życia muzycznego i repertuaru koncertowego), wątek francusko-neoklasyczny nie mógł być tu szczególnie wyróżniony. Pojawiał się zwykle okazjonalnie, bądź to w odniesieniu do konkretnych twórców lub dzieł, bądź wpleciony w ogólniejsze rozważania dotyczące sytuacji we współczesnej muzyce europejskiej. Można przyjąć, iż podjęcie aktywności publicystycznej miało znamiona gestu pokoleniowego wyrażającego się bardziej w prezentowaniu wspólnej idei („treści”), niż w spektakularnych działaniach organizacyjnych („formie”). Aktywność ta była rodzajem wsparcia dla twórczości kompozytorskiej – dania jej werbalnego dopełnienia, a zarazem uzupełnienia krytyki muzycznej (zdominowanej przez starsze pokolenie kompozytorów–krytyków) o nowsze postawy.

Na pierwszy symptom pokoleniowości wskazywał, pod koniec lat 20., spór między grupą młodych kompozytorów polskich a starszymi twórcami o orientacji konserwatywnej, nazwany przez Zofię Helman „konfliktem pokoleń”<sup>39</sup>. W sporze tym, mającym charakter opozycji romantyzm–antyromantyzm – jak pisze autorka:

polaryzacja postaw [wobec romantyzmu] była jednak [...] sztuczna, ujawniała raczej walkę pokoleń niż faktyczny podział na „nowych klasyków” i „romantyków” [...], [zaś] manifestowany przez młodych twórców antyromantyzm nie był [...] jednoznacznie określony w swej części pozytywnej jako „nowy klasycyzm” [...], a oznaczał raczej ogólną zmianę orientacji estetycznej, odcięcie się od kręgu sztuki niemieckiej i zwrot ku muzyce rosyjskiej (Strawiński) i francuskiej<sup>40</sup>.

Mimo iż nie ujawnił się tu zwrot ku tradycjom przedromantycznym (klasycyzującym)<sup>41</sup>, było to jednak wystąpienie pokoleniowe, a zarazem jednoznaczne wskazanie obranego już ogólnego kierunku (choć w obu kwestiach jedynie in spe).

Ujawnienie się wśród młodych kompozytorów postawy neoklasycznej już jako trwałej cechy przypało na lata 30.. Spektakularnie nastąpiło to m.in. w połowie lat 30., w kontekście – zainicjowanych przez redakcję „Muzyki Polskiej” – dyskusji na temat współczesnej kultury muzycznej w Polsce (1934) i totalizmu w muzyce (1937). Choć niektórzy twórcy (Szeligowski, Wiechowicz, Maklakiewicz), wychodząc z postawy folklorystyczno-narodowej, uznawali (w ramach nowego języka muzycznego) pierwszeństwo rodzimego stylu zdystansowanego wobec tendencji europejskich, inni pierwiastki ludowe wykorzystywali już w formule „zeuropeizowanej” (Kondracki, Maciejewski, Mycielski, Palester)<sup>42</sup>. Dla nich i wielu innych (m.in. Kisielewskiego czy Regameya) orientacja neoklasyczna stanowiła zasadniczy punkt odniesienia: kompozytorzy–krytycy zajęli stanowisko uznające autonomiczny status muzyki wobec koncepcji jej wklęcia w działania aparatu państwowego czy społeczny utylitaryzm. W ujęciu syntetycznym wokół polskiego neoklasycyzmu wytworzyła się „poetyka, podobnie jak w neoklasycyzmie europejskim akcentująca problem klasycystycznych tradycji, ale w silniejszym stopniu uwarunkowana powiązaniem ideologicznymi i społecznymi”<sup>43</sup>. Te ostatnie rozumiane były w nowym duchu. Optyka neoklasyczna generowała przekonanie, a zarazem była jego gwarantem,

<sup>38</sup> O znaczeniu publicystyki dla kształtowania się świadomości pokoleniowej por. K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 20–21.

<sup>39</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 56.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 56–57.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>42</sup> Na poziomie gatunkowym i techniczno-kompozytorskim nie było jednak między obiema tendencjami silniejszych sprzeczności; por. ibidem, s. 61.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 60.

iż muzyka dobra i wartościowa, pisana z pobudek artystycznych (doskonała formalnie i dojrzała duchowo), jako taka właśnie posiada walor sztuki narodowej i społecznie użytecznej. Zasadnicze rysy recepcji przez młodych kompozytorów estetyki neoklasycznej to: adekwatne rozpoznanie i definiowanie konwencji neoklasycznej oraz jej pozytywne waloryzowanie, co pozostawało w związku z kompozytorską orientacją estetyczną autorów<sup>44</sup>.

Paralelnie lokował się stosunek do muzyki francuskiej. Status nie jedynie opozycji wobec muzyki niemieckiej, lecz formacji o wymiarze epokowo-stylistycznym, wyznaczał jej Konstanty Regamey, uważając ją za „etap ogólnego rozwoju muzycznego”<sup>45</sup>. Muzyka francuska wskazywała kierunek prowadzący do określenia nowej estetycznej jakości w muzyce europejskiej. Akcentując nowatorstwo formalne muzyki francuskiej, pisał autor, iż „stała się [ona] zasadniczą reformą ogólnej koncepcji formy muzycznej”<sup>46</sup>. Takie przekonanie sytuowało muzykę francuską na pozycji nie tylko wiodącego nurtu europejskiej współczesności muzycznej, ale najbliższego i najbardziej pożądanego „partnera” dla odradzającej się muzyki polskiej.

Ujawnianie się tendencji neoklasycznych i zarazem odwołań do muzyki francuskiej obserwować można wyraźnie m.in. na gruncie komentowania twórczości poszczególnych kompozytorów. Uwagę krytyki przyciągali tu zwłaszcza (sytuowany przede wszystkim w perspektywie francuskiej tradycji muzycznej) Maurycy Ravel i (rozpatrywany bardziej w kontekście własnej drogi twórczej) Igor Strawiński. W stylistyce Ravela krytyka wyróżniała przede wszystkim dbałość kompozytora o kształt kolorystyczny dzieła, będący rezultatem jego pełnego panowania nad techniką instrumentacji. Pisano także o „logicznym rozwinięciu treści tematycznej” i „klasycznym

wzorze idealnie czystej i przejrzystej formalnie muzyki”. Warsztatową doskonałość Zygmunt Mycielski kładł jako właściwość przynależną sztuce francuskiej: „staje w ten sposób [Ravel] w jednym rzędzie obok największych artystów francuskich, których cechą jest świadomość artystycznego dążenia i wstręt przed puszczeniem luzem patosem, natchnieniem i bezkrytycznym samouwielbieniem. Z rozmyślań nad formą, nad planem harmonicznym dzieła, nad kolejnością linii melodyjnych, nad wagą dźwięku poszczególnych instrumentów, wyrastają jego najlepsze strony”<sup>47</sup>. Dla autora Ravel, zwracając się ku konwencji „klasycznej”, nie był tym, „co zamyka impresjonistyczne czasy, ale tym, który otwiera nowe drogi”<sup>48</sup>.

Zdaniem Konstantego Regameya – uważającego kompozytora za impresjonistę – Ravel „doprowadził do przedziwnej, mozartowskiej równowagi wszystkie sprzeczne nieraz elementy nurtujące w jego epoce, i przez to wznosił się tak wysoko ponad prąd [impresjonizm], który reprezentował, że często można go nazwać nie tyle kontynuatorem, ile antagonistą tego kierunku”<sup>49</sup>. Opinię tę fundowały wskazywane przez autora elementy estetyki neoklasycznej: koloryt brzmieniowy, antyromantyczna niechęć do uczuciowości, „owa słynna «wstydlivość emocji»”, „oschłość”, a zarazem „bogactwo wyrafinowanych środków”, z których wynikał „odcień klasycznego chłodu i spokoju”, a ostatecznie „hasłem staje się «*metier*», mistrzostwo techniczno-formalne. I w tym tkwi główne nowatorstwo Ravela”<sup>50</sup>. Był Ravel dla autora „[...] bezsprzecznie największym i najbardziej «francuskim» z muzyków współczesnej Francji”, „symbolem stylu francuskiego”<sup>51</sup>. Odnosząc się do przywołanych wyżej kategorii, stwierdzić można, iż twórczość Ravela sytuowała się w obszarze współczesnej muzyki francuskiej, zawierając zarazem elementy przynależne do francuskiej tradycji muzycznej i jakości umieszczane już w estetyce neoklasycznej (konsekwencją tego jest konieczność uwzględnienia owej „wielowymiarowości”

<sup>44</sup> W wypowiedziach krytycznomuzycznych znać niekiedy jakby tropienie elementów nowego języka muzycznego. Na elementy takie wskazywała krytyka u C. Francka („pewien obiektywizm i chłód”), w estetyce twórców wywodzących się ze *Schola Cantorum* (A. Guilmant, C. Bordes, V. d’Indy), która propagowała „nawiązanie do beznamietności i doskonałości formalnej dawnych mistrzów francuskich: Rameau i Couperina”, u G. Faure („ten sam wykwinny chłód i umiar, który coraz bardziej staje się cechą dominującą muzyki francuskiej”), w „«elegancji» Saint-Saënsa, [która] antycypuje sławny kult dla «rzemiosła», «*métier*», który propagowali Ravel i jego następcy”. K. Regamey, *Tydzien koncertowy*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 14.

<sup>45</sup> K. Regamey, *Współczesna muzyka francuska...*, op. cit.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Z. Mycielski, *Ravel*, „Muzyka Współczesna” 1938 nr 1.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> K. Regamey, *Maurycy Ravel*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 9.

<sup>50</sup> Ibidem. Korzenie stanowiska Regameya w postawie Szymanowskiego wobec Ravela są tu czytelne; por. K. Szymanowski, *Maurycy Ravel z okazji pięćdziesięciolecia od dnia urodzin*, „Muzyka” 1925 nr 3.

<sup>51</sup> K. Regamey, *Maurycy Ravel*, „Muzyka Polska” 1938 nr 1.



w przypadku ogólnego odwoływania się doń – przez przywołanie jedynie jego nazwiska).

Swoistym symbolem dla młodych krytyków–kompozytorów stał się Igor Strawiński. Michał Kondracki i Konstanty Regamey zgodnie nazywali go „ojcem współczesnej muzyki”, Kondracki ponadto „jednym z największych umysłów reformatorskich, twórcą nowego kierunku i nowego pokolenia muzycznego. Przedstawia on ten typ muzyka–nowatora najczystszy geniuszu, który jest uosobieniem samym muzyki w szerokim tego słowa znaczeniu”<sup>52</sup>. Wśród elementów składających się na idiom Strawińskiego wymieniano: nowatorstwo w zakresie instrumentacji i techniki orkiestrowej, „nową, nieznaną dotychczas technikę kontrapunktyczną”, dążenie do prostoty wyrazu („prostota jest cechą geniuszu”), „zupełne panowanie nad formą”, znaczenie rytmiki i dynamiki<sup>53</sup>, wskrzeszanie „ideałów dawnych mistrzów i ich form” klasyczno-kontrapunktycznych<sup>54</sup>, doskonałość i uniwersalność języka muzycznego („wykwintne europejskie *métier*”)<sup>55</sup>. Powtarzał ten zestaw Regamey, dodając ponadto rys romantyczny, „ale o romantyzmie mającym klimat XVII-go, a nie XIX-go wieku”<sup>56</sup>, „dowcip, nieraz bardzo świeży i zabawny, oparty bądź na efektach kolorystycznych [...] albo też na swoistych trawestacjach stylistycznych” i „właściwą Strawińskiemu wirtuozerię i pomysłowość”<sup>57</sup>.

Z drugiej strony nie brakowało wątpliwości. Zdaniem Kondrackiego, „błądzenie [Strawińskiego] po suchych krainach konstrukcyjno-bezkolorystycznych i neoklasycznych nie jest szczęśliwym pomysłem twórcy światowej szkoły rosyjskiej”<sup>58</sup>, zaś za nie w pełni

twórczy uznawał neoklasyczny zwrot w ewolucji Strawińskiego Regamey („trochę szkoda, że podejmuje się tak niepoważnej roboty”), choć jednocześnie dostrzegł tu wiele wartościowych elementów<sup>59</sup>. Podobnie jak w przypadku Ravela, znajdujemy tu odniesienia do neoklasycyzmu i jednocześnie uniwersalnego wymiaru muzyki.

Opinie te pokazują, jak szeroki był zakres komentarzy: obejmował on wiele wątków i aspektów dających się wpisać bardziej bądź to w estetykę neoklasyczną, bądź to w obszar muzyki francuskiej. Uznanie pierwiastka uniwersalnego znacząco np. w relacji nowej estetyki do kwestii narodowego wymiaru muzyki. Zdaniem Romana Palestra, o racji muzyki narodowej nie muszą stanowić jedynie elementy ludowe, ale właśnie fakt (uniwersalnej) wybitności muzyki, przez którą to cechę ujawnić się może jej narodowe „milieu”<sup>60</sup>. Były tu i rysy polemiczne. W odniesieniu do tegoż Palestra (jego *Uwertury*) tak wypowiadał się Jan Maklakiewicz: „tego jednego mamy prawo żądać: powinna rozbrzmiewać «polskość»” wobec faktu, iż „coraz częściej w naszą twórczość wkradają się elementy międzynarodowe”<sup>61</sup>. Zarazem jednak w kontekście twórczości Honeggera twierdził autor, iż ma ona istotne walory, gdyż w muzyce tej, obok siebie, funkcjonują uniwersalne pierwiastki zaczerpnięte z ducha kultury francuskiej (wdzięk, wykwintność itp.), jak i te odzwierciedlające bardziej ducha bieżącego czasu (jazz, sport, technika itp.)<sup>62</sup>. Istniała zatem możliwość konstruktywnego uwzględnienia czynnika uniwersalnego (pojmowanego zarówno w sensie „współczesności”, jak i „ponadnarodowości”), choć trudniejsze – w związku ze wspomnianą postawą autora – było uznanie tegoż czynnika w muzyce polskiej.

Przesłanki utożsamiania się krytyków–kompozytorów z wyrafinowaną stylistyką obszaru francusko-neoklasycznego widać w sposobie komentowania twórczości Grupy Sześciu. Postrzegano ją jako pewien

<sup>52</sup> M. Kondracki, *Modernizm i moderności*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930 nr 9. Jest to wyraźna reminiscencja poglądów Szymanowskiego; por. K. Szymanowski, *My splendid isolation...*, op. cit.; K. Szymanowski, *Igor Strawiński*, „Warszawianka” 1924 nr 7.

<sup>53</sup> M. Kondracki, *Modernizm i moderności...*, op. cit.

<sup>54</sup> M. Kondracki, *Muzyka dawna i dzisiejsza*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931 nr 12–13.

<sup>55</sup> M. Kondracki, *Muzyka ludowa jako materiał dla twórczości muzycznej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931 nr 12–13.

<sup>56</sup> K. Regamey, *Polskie nowości*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 10.

<sup>57</sup> K. Regamey, *Nowy utwór Strawińskiego*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 18–19.

<sup>58</sup> M. Kondracki, *Modernizm i moderności...*, op. cit. Kondracki miał pełną świadomość aktualności stylistyki neoklasycznej (mówił o „neoklasycznych hasłach dnia”), stąd jego zastrzeżenia rozumieć można nie jako zarzut wobec samego kierunku, a wobec skierowania się ku niemu przez Strawińskiego. Zdaniem autora nie była to dlań właściwa droga.

<sup>59</sup> Pisał np. o *Pulcinelli*: „czarująca, pełna wspaniałych wynalazków dźwiękowych” (K. Regamey, *Ostatnie koncerty*, „Prosto z Mostu” 1937 nr 19); „Genialność tego opracowania polega na tym, że [...] jest stworzeniem nowego stylu organicznie łączącego w sobie muzykę Pergolesiego z nową fakturą” (K. Regamey, *Ostatni koncert symfoniczny*, „Prosto z Mostu” 1937 nr 25).

<sup>60</sup> R. Palester, *Kryzys modernizmu muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932 nr 14–15.

<sup>61</sup> J. Maklakiewicz, „Kurier Poranny” 28 X 1936.

<sup>62</sup> J. Maklakiewicz, „Kurier Poranny” 29 I 1933.

regres w muzyce francuskiej. Regamey stwierdzał, iż „młodzi ci kompozytorzy [...] zamiast wytwornej ironii Ravela posługują się często trywialną parodią”<sup>63</sup>. Krytyka dostrzegła znamiona odejścia od romańskiego świata Debussy’ego i Ravela, a zarazem pewnego „rozmywania się” idiomu muzyki francuskiej. Twierdził Regamey, iż nowa edycja stylistyczna (Poulenc, Francaix) jest tak „splycona”, że nie zasługuje na nazwę kontynuacji<sup>64</sup>. W konsekwencji stwierdzała krytyka, iż „brak tej [nowej] twórczości prawie wszystkich charakterystycznych cech starej muzyki francuskiej, elegancji, przejrzystości, błyskotliwości i wytwornego humoru. Pozostała jedynie świetna technika i doskonała instrumentacja, jakkolwiek nieco przejąskrawiona”<sup>65</sup>.

W piśmiennictwie krytycznomuzycznym pojawiło się szereg opinii mających charakter swoistych twierdzeń czy deklaracji świadczących o bliskości dla ich autorów estetyki neoklasycznej czy muzyki francuskiej: „rzeczą bezsporną jest, że w muzyce o wartości utworu, o jakości wrażenia estetycznego decyduje pewien układ elementów formalno-dźwiękowych” – pisał Stefan Kisielewski<sup>66</sup>, Michał Kondracki traktował instrumentację, harmonię, kontrapunkt i formę jako obszary składające się na wątek technologiczny współczesnej muzyki<sup>67</sup>, zaś dla Konstantego Regameya *métier* stanowiło „wielką zaletę muzyki francuskiej”<sup>68</sup>. Z drugiej strony swoiście deklaratywny charakter miało wyrażanie rezerwy wobec impresjonizmu („okres hipertrofii orkiestracyjnej i nadużywania kolorytów

ze szkodą dla idei czystej muzyki wywołał naturalną reakcję w postaci neoklasycyzmu”<sup>69</sup>) i dodekafonii („coraz bardziej antymuzyczne eksperymenty”<sup>70</sup>; „gmatwanina”<sup>71</sup>; nurt, który „nie wnosi do naszej kultury pozytywnych wartości”<sup>72</sup>).

Muzyka francuska nie stanowiła dla pokolenia młodych polskich kompozytorów jednej z kilku tradycji narodowych w muzyce współczesnej, wobec których ze względów „formalnych” (w ramach powinności krytyki muzycznej) należało zająć „jakieś” stanowisko. Była to tradycja pierwsza, najistotniejsza, preferowana, wyróżniona jako ta, w której spotykały się najważniejsze wątki współczesnego języka muzycznego. Zachodziła tu relacja swoistej „korespondencji estetycznej”: podjęcia wątku francuskiego w przekonaniu jego wagi w aktualnej sytuacji muzyki europejskiej i znacznej zawartości elementów dla muzyki uniwersalnych, zarazem bliskości w stosunku do własnych postaw i dążeń, wreszcie dostrzegania ideowego pokrewieństwa z muzyką polską. Mimo więc rejestrowanego przez krytykę przejściowego odejścia muzyki francuskiej od jej własnych ideałów, dla młodych kompozytorów (już się właśnie z owymi ideałami utożsamiających) pozostawała ona w dalszym ciągu ważna jako orientacja kształtowania się muzycznej współczesności, a w tym kontekście istotna była także z perspektywy muzyki polskiej.

Przywołane deklaracje stanowiły jeden z czynników określających profrancuską i zarazem proneoklasyczną orientację młodych kompozytorów polskich. Łącznie z twórczością tworzyły spójną i wspólną dlań płaszczyznę estetycznomuzyczną, ujawniały rzeczywiste ideowe pokrewieństwo twórców o zróżnicowanych (artystycznych i metrykalnych) rodowodach, a zarazem były najbardziej czytelnym znakiem – mimo pewnych rysów polemicznych – zgodności poglądów i przesłanką przynależności do wspólnej formacji artystycznej.

<sup>63</sup> K. Regamey, *Recenzje muzyczne*, „Prosto z Mostu” 1936 nr 46.

<sup>64</sup> K. Regamey, *Maurycy Ravel*, „Prosto z Mostu”, op. cit.

<sup>65</sup> K. Regamey, *Koncerty piątkowe w Filharmonii*, „Zet” 1935 nr 3. Pisał Michał Kondracki: „nasuwają się niemiłe refleksje o upadku współczesnej młodej muzyki francuskiej. Nie można zrozumieć, jak w kraju, który wydał Debussy’ego, Ravela, Roussela, Florenta Schmitta, toleruje się obecnie muzykę w stylu J. Francaix [...] jako charakterystyczną dla kultury francuskiej”. M. Kondracki, *Tęgoroczne festiwale muzyczne w Paryżu*, „Muzyka Polska” 1937 nr 7–8. Wtórował mu Konstanty Regamey: „francuskiej muzyce grozi obecnie poważny kryzys. Po śmierci Roussela, Ravela, Ferraud, na polu obok Florent Schmitta [...] pozostają Ibert i Jean Francaix, obaj reprezentujący bardzo kompromisowe stanowisko i produkujący bardzo taną muzykę. Jest to tym groźniejsze, że są oni wysuwani na pierwsze miejsca przez opinię francuską, stają się sławniejsi od Honeggera, Milhau-da i innych niedobitków «szóstki»”. K. Regamey, *Tydzień koncertowy*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 15.

<sup>66</sup> S. Kisielewski, *Oblicze duchowe...*, op. cit.

<sup>67</sup> M. Kondracki, *Współczesna technika kompozytorska*, „Muzyka” 1932 nr 1–2.

<sup>68</sup> K. Regamey, *Maurycy Ravel*, „Prosto z Mostu”, op. cit.

<sup>69</sup> M. Kondracki, *Współczesna technika kompozytorska...*, op. cit.

<sup>70</sup> R. Palester, *Kryzys modernizmu muzycznego...*, op. cit.

<sup>71</sup> M. Kondracki, *Modernizm i moderności...*, op. cit.

<sup>72</sup> J. Maklakiewicz, *Z zagadnień współczesnej twórczości muzycznej w Polsce*, „Muzyka Polska” 1931 nr 1.

## KU POKOLENIOWOŚCI: GEST TRZECI – BADAWCZY (POKOLENIOWOŚĆ W PERSPEKTYWIE MUZYKOLOGICZNEJ)

W tradycji badawczej rozpatrywanej tu twórczości młodych kompozytorów polskich (a zarazem polskiego neoklasycyzmu, bowiem w jego ramach są oni umieszczani<sup>73</sup>) traktowanie ich jako pewnej wspólnoty jest silnie zakorzenione.

Myślenie pokoleniowe o kompozytorach polskich przełomu XIX i XX wieku cechowało dokonana krótko po roku 1930 refleksję Zdzisława Jachimeckiego. Posługując się wymiennie i swobodnie, ale konsekwentnie pojęciami: generacja, pokolenie i grupa, stworzył autor obraz przemian, którego mniej lub bardziej istotnym elementem jest wymiana pokoleniowa. Przesłanki pokoleniowej odrębności dostrzegał „w grupie kompozytorów złożonej z Rathausa, Tansmana, Kleckiego, Gradsteina, Jerzego Fitelberga i Kofflera, [u których] zaakcentowały się bardzo silnie tendencje postępowe, wynikające z krzyżujących się wpływów szkoły rosyjskiej, niemieckiej i francuskiej”<sup>74</sup>. Przy czym wpływy francuskie, znamionujące Tansmana, Gradsteina, J. Fitelberga, Kofflera i ponadto Wiechowicza, zdają się wskazywać na wyróżnik pokoleniowej postawy. Zasadnicze bowiem cechy formujące tożsamość tej generacji określał autor następująco: „spośród kompozytorów polskich młodszej i najmłodszej generacji wyodrębnia się dość liczna grupa muzyków, których twórczość rozpoczęła się pod wpływem Szymanowskiego i poniekąd Strawińskiego, krystalizacja zaś ich przygotowania kompozytorskiego dokonała się niejako pod wspólnym mianownikiem nabytej w Paryżu nauki”<sup>75</sup>. Tu padały jeszcze nazwiska: Maklakiewicza, Kondrackiego, Łabuńskiego, Perkowski i Szeligowskiego (autor określał ich jako „polsko-paryskie koło

kompozytorów”), a ponadto Kasserna i Palestra. To (tymczasowy, ale w danym momencie pełny) kształt pokolenia, jaki wynikał z debiutów zrealizowanych do roku 1930 i jaki charakteryzowała przyjęta przezeń orientacja estetyczna.

W nowszej myśli badawczej w odniesieniu do tych twórców Zofia Helman pisze o „młodej (młodszej) generacji kompozytorów polskich”, twierdzi, iż „pokrewieństwo stylistyczne muzyki polskiej i francuskiej jest na tyle wyraźne, że możemy mówić o francusko-polskiej szkole kompozytorskiej”<sup>76</sup>, a „w latach międzywojennych po raz pierwszy na arenie międzynarodowej pojawia się grupa [podkr. autorki] kompozytorów polskich”<sup>77</sup>, którą określa jako „kompozytorów należących do tej samej generacji”<sup>78</sup>. O „dwóch kolejnych falach [...] kompozytorów dopełniających swe studia w Paryżu” (1925–1928 i 1931–1939) pisze Stefan Jarociński<sup>79</sup>, o „pierwszej fali polskich kompozytorów”<sup>80</sup>, o „nieco starszej generacji” i „młodszej generacji” (odnosząc je do K. Sikorskiego i jego uczniów<sup>81</sup>) oraz o „pokoleniu”<sup>82</sup> mówi Witold Rudziński<sup>83</sup>. Jako „młode pokolenie”<sup>84</sup> i „pokolenie młodych kompozytorów”<sup>85</sup> traktuje tę grupę twórców Ludwik Erhardt. Z perspektywy historycznej, w odniesieniu do spójności twórczych poczynań młodych neoklasyków<sup>86</sup>, quasi-formalny charakter nadaje im także Józef Michał Chomiński, mówiąc o „młodszej generacji” oraz twierdząc, iż „powstaje wówczas po raz pierwszy polska szkoła kompozytorska”<sup>87</sup>. Jej twórcą mianuje Kazimierza Sikorskiego. Podobnie twierdzi Adam Mrygoń<sup>88</sup>. Violetta Kostka zaś uznaje młodych

<sup>73</sup> Por. Z. Helman, *Muzycy i muzyka polska...*, op. cit.; eadem, *Muzyka polska...*, op. cit.; eadem, *Neoklasycyzm...*, op. cit.; T. Kaczyński, *Młodzi kompozytorzy polscy w Paryżu w latach 1926–1950 a stosunki muzyczne polsko-francuskie*, „Muzyka” 1972 nr 2; idem, *Zgubione pokolenie*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 5; idem, *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu*, „Muzyka” 1978 nr 3; M. Piotrowska, *Neoklasycyzm...*, op. cit.; J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. II, Kraków 1996.

<sup>74</sup> Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1915 do roku 1930*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3, Warszawa 1932, s. 934.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 935.

<sup>76</sup> Z. Helman, *Muzycy i muzyka polska...*, op. cit., s. 93; eadem, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 17, 19, 32.

<sup>77</sup> Z. Helman, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 29.

<sup>78</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 51.

<sup>79</sup> S. Jarociński, *75 lat muzyki polskiej*, [w:] *Program koncertów 5–6 XI 1976 r. w 75-lecie Filharmonii w Warszawie*, Warszawa 1976.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>83</sup> W. Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995.

<sup>84</sup> L. Erhardt, *Muzyka w Polsce*, Warszawa 1974, s. 70.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>86</sup> Autor wymienia najważniejszych twórców polskiego neoklasycyzmu okresu międzywojennego – por. Tabela 1.

<sup>87</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, op. cit., s. 111.

<sup>88</sup> A. Mrygoń, *Sikorski Kazimierz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, op. cit., t. 9, s. 263. Określenie „polska szkoła kompozytorska”, przydatne wobec ciągłości dydaktyki kompozytorskiej tego pedagoga (aż do roku 1968, etatowo do 1966), a nawet wobec jej ukierunkowania

twórców za „drugie pokolenie kompozytorów polskich XX wieku”<sup>89</sup>.

W artykule o znamienym tytule *Zgubione pokolenie* Tadeusz Kaczyński stwierdza, iż „zgubiło nam się jedno pokolenie kompozytorów. To młodsze od «Młodej Polski» a starsze od seniorów dzisiejszej «polskiej szkoły»”<sup>90</sup>. Jednym tchem autor wymienia zarazem szereg określeń mających zbudować tegoż pokolenia wizerunek (tożsamość?). Niektóre z nich opatruje komentarzem: „szkoła paryska” („niezbyt ściśle”), „uczniowie Nadii Boulanger”, „polscy neoklasyści”, „pokolenie międzywojenne” (wskazuje na ich aktywność także po roku 1945), pokolenie „równieśników naszego [XX – przyp. R.C.] stulecia” („większość z nich urodziła się około roku 1900”), „pokolenie «paryżan»”. Porzucając te propozycje, autor za najtrafniejsze uznaje określenie: pokolenie, „które nie miało szczęścia”, podnosząc fakt osiągnięcia przezeń „wieku męskiego” w momencie wybuchu II wojny światowej<sup>91</sup>. Uznanie młodych kompozytorów za zbiorowość przenika także z danej przez autora ich charakterystyki, gdy pisze o „pierwszej w historii grupowej ekspansji muzyki polskiej w obcym środowisku”, czy o „pierwszych zbiorowych sukcesach twórców polskich w postaci nagród na wielu konkursach kompozytorskich”<sup>92</sup>.

Maria Piotrowska twierdzi, iż „neoklasycyzm w muzyce polskiej nie był sprawą wystąpień indywidualnych, lecz wspólną estetyką licznej grupy kompozytorów, skupionych w ówczesnym epicentrum neoklasycyzmu «dogmatycznego», tj. międzywojennym Paryżu, wokół pedagogów takich, jak P. Dukas, N. Boulanger,

(„nacisk na doskonałość rzemiosła i formy”), wydaje się oboczne wobec perspektywy diachronicznej.

<sup>89</sup> V. Kostka, *Drugie pokolenie kompozytorów polskich XX wieku*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, Gdańsk 1998, s. 264. Według autorki najwybitniejszym przedstawicielem pierwszego pokolenia był Szymanowski; ibidem, s. 266.

<sup>90</sup> T. Kaczyński, *Zgubione pokolenie...*, op. cit.

<sup>91</sup> Autor wskazuje na fakt zaniedbania badania tego pokolenia: „Odwróciła się od niego również i krytyka, i muzykologia, a po części także i publiczność”. T. Kaczyński, *Zgubione pokolenie...*, op. cit., s. 3. Twierdzi, iż jedną z przyczyn był konflikt z następnym pokoleniem z II połowy lat 50. K. Tarnawska-Kaczorowska przyczyny nieobecności tego pokolenia w kulturze po roku 1945 uzupełnia o: politykę kulturalną, walkę z „formalizmem” w muzyce i promowanie socrealizmu, współdziałanie środowiska muzykologicznego, ignorowanie twórców emigracyjnych; por. K. Tarnawska-Kaczorowska, *Na rozpoczęcie*, [w:] *Muzyka źle obecna*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, t. I, Warszawa 1989, s. 12.

<sup>92</sup> T. Kaczyński, *Zgubione pokolenie...*, op. cit., s. 3.

F. Schmidt czy A. Roussel”<sup>93</sup>. Takie ujęcie, biorące za kryterium pokrewieństwo estetyczne jako rezultat oddziaływania kręgu pedagogów w danym ośrodku, bliskie jest kategorii – sensu largo – „szkoły”, którą autorka przywołuje, mówiąc o „paryskiej szkole” i zaznaczając jednocześnie, iż „tak określa się niekiedy tę generację polskich kompozytorów”<sup>94</sup>. Ową „grupę kompozytorów” określa ona ponadto jako „formację”<sup>95</sup>, co zbliża ją także do rozumienia w wymiarze pokoleniowym, a zarazem jako fazę w toku przemian, co autorka czyni *explicite*, wpisując kompozytorów w układ diachroniczny, w którym „reprezentują [oni] swoisty okres przejściowy pomiędzy wielką sztuką Szymanowskiego a tymi wyzynami, na które wzniosła się polska twórczość muzyczna w ostatnim trzydziestolecium”<sup>96</sup>.

Można zatem uznać, iż traktowanie młodych polskich kompozytorów jako pokolenie, a przynajmniej jako grupę (formację), jest trwałym rysem refleksji badawczej<sup>97</sup>. Z drugiej jednak strony cecha pokoleniowości jest tu przywoływana „intuicyjnie”, bez prze-

<sup>93</sup> M. Piotrowska, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 55.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 55–56.

<sup>97</sup> Potwierdzeniem tego może być stałe odwoływanie się do pokoleniowej perspektywy: „Kulturę muzyczną w Drugiej Rzeczypospolitej tworzyli przedstawiciele różnych pokoleń, których udziałem były odmienne przeżycia i doświadczenia życiowe, indywidualne i wspólnotowe”. M. Demska-Trębacz, *O przemianach w polskiej kulturze muzycznej w latach 1918–2000*, [w:] *Ratio Musicae*, red. S. Dąbek, Warszawa 2003, s. 234. Mimo danego przez autorkę zastrzeżenia, iż wobec opisywanego okresu „zastosowanie pokoleniowej linii demarkacyjnej [...] tylko częściowo odzwierciedla stan muzyki w Polsce” (ibidem), przytoczony wachlarz opcji estetycznych, mający *implicite* lepiej oddać złożoność sytuacji, przy niewielkiej tylko umowności i uproszczeniu daje się sprowadzić do opozycji pokoleniowych. Z wyjątkami (i klasyfikacjami dyskusyjnymi, vide: nurt impresjonistyczny, styl włoski) wymienione przez autorkę opcje zestawiać można w dychotomię. „Pokolenie starsze” obejmowałoby: ariergardę (poddającą się tradycjom polskiego romantyzmu), zwolenników „konwencji postmoniuszkowskiej” (pieśni: Niewiadomski, Statkowski, Szopski; opery: Joteyko, Wallek-Walewski), krąg inspiracji „postwagnerowskiej” czy „wagnerowsko-straussowskiej” (Kazuro, Rytel, Szopski), styl włoski (Różycki), wpływy straussowskie (Joteyko, Kazuro, Nowowiejski, Rytel), reprezentantów nurtu impresjonistycznego (Morawski, Kassern, Maklakiewicz, Wiechowicz), wpływy niemieckiego neo- i postromantyzmu (Nowowiejski, Sołtys, Maklakiewicz, Kamiński). Do „pokolenia młodszego” zaliczyć można: „modernistów” i „futurystów” (zaszczepiających na gruncie polskim najważniejsze awangardowe tendencje stylistyczne) oraz „grupę najmłodszych kompozytorów, których start przypadł na lata 30.” (reprezentującą neoklasycyzm i nurt folklorystyczno-narodowy). Odrębne miejsce przypadłoby Szymanowskiemu oraz – wyodrębnionym przez autorkę określeniem: „własny dukt” – Rogowskiemu, Tansmanowi i Kofflerowi.



Tabela 1. Personalny kształt pokolenia „debiut 1930”.

Kompozytor	Helman (1985)	Chomiński (1985)	Rudziński (1995) <sup>99</sup>	Chomiński (1996)	Kostka (1998)
Stanisław Wiechowicz		+	+		
Kazimierz Sikorski	+	+	+	+	+
Tadeusz Szeligowski	+	+	+	+	+
Bolesław Szabelski	+				+
Aleksander Tansman	+	+	+	+	+
Jan Maklakiewicz		+	+		+
Bolesław Woytowicz	+	+	+	+	+
Szymon Laks	+				+
Piotr Perkowski	+	+	+	+	+
Michał Kondracki	+	+	+		+
Jerzy Fitelberg	+			+	+
Artur Malawski	+	+	+	+	+
Tadeusz Kassern	+	+		+	+
Roman Palester	+	+	+	+	+
Konstanty Regamey					+
Antoni Szałowski	+	+	+	+	+
Zygmunt Mycielski	+	+			+
Grażyna Bacewicz	+	+	+	+	+
Roman Maciejewski	+				+
Stefan Kisielewski	+	+			+
Witold Rudziński		+	+		
Witold Lutosławski	+				+
Florian Dąbrowski					+
Andrzej Panufnik	+		+		+
Michał Spisak	+	+	+		+
komentarze autorów	-	„i wielu innych”	-	„główni twórcy polskiego neoklasycyzmu przed II wojną i w czasie okupacji”	„i inni”

konywającej deklaracji co do zasad wyodrębnienia pokolenia i bez jego definiowania.

Zofia Helman, wyznaczając ramy neoklasycyzmu w muzyce polskiej i uznając jego ciągłość aż po rok

1956, za kryterium przyjmuje zasady języka muzycznego<sup>99</sup>. Jako jego poboczną przesłankę przywołuje fakt aktywności „kompozytorów należących do tej samej generacji”<sup>100</sup>. Za kryterium pokoleniowości uznaje czynnik metrykalny: urodzenie między 1895 a 1914

<sup>98</sup> W przypadku W. Rudzińskiego zestawienie ma charakter rekonstrukcji. Autor nie podaje explicite składu personalnego pokolenia. Kierując się początkowo kryterium chronologii pobytu kompozytorów w Paryżu, mówi o „pierwszej fali polskich kompozytorów” (Perkowski, Kondracki, Szeligowski), z kolei – zmieniając kryterium na metrykalne – o „kompozytorach nieco starszej generacji” (Sikorski, Wiechowicz, Maklakiewicz, Woytowicz – co rodzi niespójność: są tu twórcy metrykalnie młodszy od poprzednich) oraz o „następnej fali” i „kompozytorach młodszej generacji” (pozostali wymienieni kompozytorzy).

<sup>99</sup> Językiem tym był neoklasycyzm, który „choć kształtował się w ciągu z górą trzydziestu lat i w ciągu tego czasu zachodziły znaczne przemiany w indywidualnym stylu poszczególnych kompozytorów, to nie były one na tyle silne, by zmienić działanie systemu norm. Panuje w przybliżeniu ten sam zespół środków muzycznych, ten sam zespół form i gatunków, ten sam typ postawy artystycznej cechującej twórców”. Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 50.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 51.

rokiem<sup>101</sup>. Tak wyznaczoną pokoleniowość podważa nie tylko znaczna rozpiętość metryk urodzenia kompozytorów (niemal różnica pokolenia), ale także istotne w tej sytuacji zróżnicowanie indywidualnych doświadczeń (choćby I wojny światowej). Pokoleniowości w takim rozumieniu nie służą również – ukształtowane w praktyce, a wynikające z owej rozpiętości dat urodzin – stosunki układające się niekiedy w relacje: profesor–student (w tej pierwszej roli działali Sikorski i Szeligowski, którzy także z racji funkcji – profesorów kompozycji – byłiby dla młodych twórców przedstawicielami innej generacji) oraz swoista „wymiana pokoleniowa” na paryskich studiach u Nadii Boulanger, do której docierają już uczniowie jej uczniów (tychże Sikorskiego i Szeligowskiego).

Rozumienie pokoleniowości idące za określeniem Kazimierza Wyki proponuje Violetta Kostka. Autorka pisze o „pokoleniu kompozytorów polskich, które zaczęło brać aktywny udział w kulturze po odzyskaniu niepodległości państwowej w 1918 roku [i] zamknęło swą działalność w latach 90.”<sup>102</sup>. Przywołanie roku 1918 może być mylące: poza Tansmanem i Sikorskim, kompozytorzy zaczęli bowiem debiutować dopiero około połowy lat 20. Jednocześnie z zasadnego spostrzeżenia autorki o „potrzebie mówienia o starszej i młodszej formacji tego pokolenia” i z relacji zachodzącej „między pierwszymi, którzy debiutowali zaraz po odzyskaniu niepodległości, a ostatnimi, których debiuty przypadły na ostatnie lata dwudziestolecia międzywojennego”, nie da się – jako reguły – wywieść stosunku: mistrz–uczeń (debiut kompozytorski nie ma związku z podjęciem dydaktyki, zaś zwłaszcza *casus* Sikorskiego był tu zjawiskiem z wielu względów wyjątkowym)<sup>103</sup>. Cennym, choć przez autorkę nierozwiniętym wątkiem, jest wspomnienie zagadnienia debiutów pokoleniowych. Skojarzenie go z rozpatrywanym pokoleniem, które „zwróciło się przeciw panującemu w muzyce polskiej stylowi romantycznemu i przeszczepiło na nasz grunt neoklasycyzm

francuski, nadając mu swoiste cechy narodowe”<sup>104</sup>, stanowić może podstawę budowania jego tożsamości.

## INTERLUDIUM II – KWESTIA DEBIUTU POKOLENIOWEGO

Teza niniejszych rozważań sprowadza się do ogólnego twierdzenia, iż pokoleniowość grupy młodych kompozytorów nie została zdeterminowana i wyznaczona przez ich wiek metrykalny, a ukonstytuowała się w trybie wspólnych doświadczeń muzycznych i wyraziła się ostatecznie w postaci pokoleniowego debiutu. Inaczej mówiąc: pokolenie stworzył świadomy stosunek do rzeczywistości i wspólna postawa zróżnicowanych metrykalnie jednostek. Przemawia za tym kilka przesłanek.

Po pierwsze – znaczna rozpiętość metrykalna kompozytorów sięgająca granicy (lub według niektórych ujęć już ją przekraczająca) wyróżniania odrębnych pokoleń. Ten czynnik – zgodnie z rzeczywistością – najczęściej traktowany jest umownie, nie może być jednak stosowany na tyle swobodnie, by zamazywać fundowane przezeń pokoleniowe kryterium.

Dla Jose Ortegi y Gasset pokolenie to grupa rówieśników, której rację stanowią dwa podstawowe atrybuty: „ten sam wiek i jakiś życiowy kontakt”<sup>105</sup>. Kolejne pokolenia wyznacza pewna „strefa dat”. Data (oznaczenie danego pokolenia) jest jedynie „ośrodkiem strefy dat”, przy czym dla autora rok ten określony jest przez ukończenie trzydziestu lat przez postaci (postać) reprezentatywne dla danego okresu, zaś do pokolenia tego należą wszyscy ci, którzy owe trzydzieści lat ukończyli siedem lat wcześniej i osiem lat później. Pokolenia układają się zatem w następnym okresie piętnastoletnich<sup>106</sup>.

Przywiązanie do roli metryki w pojmowaniu pokoleniowości pozostaje trwałym elementem w rozmaitych ujęciach. Nawet jeśli jest ono jedynie czynnikiem „inicjalnym” wobec dostrzegania znaczenia

<sup>101</sup> Kompozytorzy umieszczeni przez autorkę w tak wyznaczonej generacji – por. Tabela 1.

<sup>102</sup> V. Kostka, *Drugie pokolenie...*, op. cit., s. 265. Autorka przytacza listę drugiego pokolenia kompozytorów, będącą swoistym *résumé* wcześniejszych ustaleń – por. Tabela 1.

<sup>103</sup> Nawet u Sikorskiego inaczej układały się te relacje: debiut kompozytorski w roku 1919, działalność dydaktyczna od roku 1927, pierwsi absolwenci w roku 1931.

<sup>104</sup> V. Kostka, *Drugie pokolenie...*, op. cit., s. 265.

<sup>105</sup> J. Ortega y Gasset, *Wokół Galileusza*, przeł. E. Burska, Warszawa 1993, s. 31. Pierwszy atrybut jest wspólnotą czasu historycznego, drugi – przestrzeni. Oba fundują „wspólnotę zasadniczego losu”.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 33–45. Henri Peyre przyjmuje rozpiętość pokoleń od ośmiu do dwudziestu lat, przeciętnie w praktyce – lat piętnaście. H. Peyre, *Pokolenia literackie*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. III, *Antologia*, opr. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 16, 32.

innych czynników w kształtowaniu pokolenia, to ma ono charakter niewzruszonego fundamentu rozważań (powielanie definiowania pokolenia jako grupy rówieśniczej)<sup>107</sup>. W przypadku rozpatrywanej tu sytuacji młodych twórców owo uwikłanie w metrykę powinno ulec zawieszeniu, gdyż nie jest ono wyznacznikiem pokoleniowości. Przeciwnie – biorąc pod uwagę wiek metrykalny kompozytorów – należałoby niektórych z nich uznać za reprezentantów innego pokolenia<sup>108</sup>.

Po drugie – wynikające z metrykalnej rozpiętości odmienne doświadczenia (nie pokoleniowe), brak „przeżyć pokoleniowych” jako wspólnych doświadczeń młodości. W rozważanej sytuacji doświadczenia te były zróżnicowane zarówno w skali historycznej (m.in. przeżycia związane z wojną), jak i indywidualnej (często uwarunkowane „historycznie”: kontakt z muzyką, początki nauki muzyki – by ograniczyć się do istotnego tu zakresu)<sup>109</sup>.

Po trzecie – tym, co stanowiło dla kompozytorów inicjalny moment w kształtowaniu się ich pokoleniowych więzi, było znalezienie się w profesjonalnym środowisku muzycznym i podjęcie studiów kompozytorskich. Tu lokowały się pierwsze przesłanki ich wspólnej postawy (i był to pierwszy krok ku pokoleniowemu wystąpieniu). Tu nastąpiło także, określane przez Karla Mannheim’a jako „nowy dostęp do dóbr kultury”, swoiste „nowe rozdanie”: zetknięcie się utrwalonego zasobu kultury „z młodością, nie obarczoną odpowiedzialnością za ów zasób i skłoną przeto do śmiałej redukcji doświadczeń

poprzedników”<sup>110</sup>. Jak twierdził François Mentré, pokolenie wpisuje się w zastane warunki, które w znacznej mierze określają jego charakter i tryb działania<sup>111</sup>. Istotne jest bowiem to, co zastaje dane pokolenie, co ono przekształca, gdyż to zarazem kształtuje je samo<sup>112</sup>. Młodzi kompozytorzy znaleźli się w określonej sytuacji historycznej i estetycznomuzycznej. Będąc w różnym wieku metrykalnym i posiadając odmienny bagaż doświadczeń życiowych i muzycznych, zetknęli się z pewnymi ideami i zajęli wobec nich wspólne stanowisko.

Wspomniane już warunki rzeczywistości muzycznej dwudziestolecia skłaniały do jej rewizji (nieaktualność estetyki postromantycznej, konieczność zmiany paradygmatu muzyki polskiej po roku 1918, włączenie się w główny nurt muzyki europejskiej), ale zarazem zawierały sugestie i wskazówki, które młodzi twórcy uwzględnili (autorytet Szymanowskiego, nowe zjawiska w muzyce europejskiej).

Po czwarte – ujawnienie się pokoleniowej świadomości jako świadomego „gestu wyboru”, nie zaś zadanej „obiektywnie” postawy<sup>113</sup>. Jeśli przyjąć, iż jej wyznacznikiem jest formułowanie na początku działalności programów czy manifestów<sup>114</sup>, to tu – inaczej niż zwykle – nastąpiło ono zasadniczo później niż prezentacja na gruncie artystycznym i w materii mniej „pokoleniowo nacechowanej” – na gruncie krytyki muzycznej. Formułę werbalizacji postawy można uznać jako upublicznienie czy obronę idei wyrażonych już wcześniej w formie artystycznej.

Zaproponowane wyżej ujęcie pokoleniowego debiutu znaleźć może niewielkie wsparcie w koncepcjach akcentujących rolę ujawnienia się pokolenia w danej rzeczywistości. José Ortega y Gasset wyznaczając „pokoleniowy” wiek trzydziestu lat (jako moment konstytuowania się historycznego wymiaru pokolenia

<sup>107</sup> Kazimierz Wyka przyjmuje, za Diltheyem, definicję pokolenia jako grupy jednostek posiadających wspólny tok życiowy (dzieciństwo, młodość, dojrzałość), doznających tych samych wpływów, a które na skutek zależności od tych samych wielkich zdarzeń i przemian, „mimo różnorodności czynników, które się później dołączyły”, związane są w pewną jednolitą całość. K. Wyka, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 31.

<sup>108</sup> E.G. Gründel, w okresie, na jaki przypadają metryki kompozytorów, wyznacza trzy pokolenia: pokolenie młodzieży frontowej (1895–1899), pokolenie młodzieży wojennej (1900–1906) i pokolenie powojenne (1907–1915); por. K. Wyka, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 51–52. Podział ten – w innych warunkach dziejowych z pewnością dyskusyjny – ujawnia swą zasadność w kontekście zróżnicowanych relacji poszczególnych roczników do I wojny światowej. Relacje te określiły bowiem zasadniczo odmienny dla wyróżnionych grup charakter przeżyć, na tyle innych, iż dających się ująć w tryb przeżyć różnych pokoleń.

<sup>109</sup> I wojna światowa nie tylko polaryzowała jednostkowe przeżycia, ale burzyła także życiorysy: tok dorastania, formalną edukację, podjęcie studiów itd.

<sup>110</sup> K. Wyka, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 49.

<sup>111</sup> F. Mentré, *Les generations sociales*, 1920; por. za: K. Wyka, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 36–39.

<sup>112</sup> Tę wzajemną zależność tak charakteryzował Wyka: „siły kształtujące prądów są wcześniejsze od kierunków, jakie nadadzą im pokolenia, lecz bez tych kierunków nie zapiszą się one w rzeczywistości w sposób trwały”. K. Wyka, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 39.

<sup>113</sup> Świadomość tę tworzyły m.in.: wspólna płaszczyzna i ideały estetyczne, wspólne dążenie do wyrażania się w indywidualnych językach muzycznych, poczucie swej roli w społeczeństwie polskim po 1918 roku, wspólny (krytyczny) stosunek do przeszłości muzyki polskiej.

<sup>114</sup> Por. K. Wyka, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 105–107.

i ujawniania przez człowieka jego nowych, „pokoleniowych” idei jako reakcji na zastaną rzeczywistość), jednoznacznie wiąże wprawdzie w ten sposób status pokolenia z metrykami jego członków, zarazem jednakże wskazuje na moment realnego zaistnienia owego pokolenia. Stanowiąc to może przesłankę dla wykreowania kategorii pokoleniowego debiutu pojętego jako pierwsze, publiczne, dojrzałe i świadome ujawnienie swego stanowiska przez grupę, skonfrontowanie go z istniejącym stanem rzeczywistości i trwałe weń wpisanie. Takie ujęcie przydatne może być zwłaszcza w odniesieniu do sztuki, którą autor lakonicznym stwierdzeniem obejmuje swą metodą pokoleń („to samo dotyczy sztuki”), ale kwestii nie rozwija. Uwzględnienie perspektywy debiutu jako zasadniczego pokoleniowego znaku wymaga jednakże zawieszenia owej „trzydziestoletniości” na rzecz silnego zaakcentowania momentu pokoleniowego wystąpienia i niezależnienia go (w rozsądnych granicach) od metryki. O pokoleniowości będą wówczas w pierwszym rzędzie stanowić czynniki światopoglądowe i kulturowe.

Dwie okoliczności istotne dla formowania się pokoleń dostrzec można w rozważaniach Henri Peyre’a: „proces zarażania się oryginalną myślą lub nowym rodzajem sztuki” (a więc zjawisko wpływów) oraz fakt pokoleniowego potencjału „młodzieńczej wrażliwości i inteligencji” (a więc własna indywidualność twórców). Oba czynniki mają zasadnicze znaczenie w kontekście rozpatrywanej tu sytuacji<sup>115</sup>. Wymiaru pokoleniotwórczego nabiera wówczas inicjacja danej grupy w kulturę muzyczną, pojawienie się jej w określonym momencie historycznym i sytuacji w danej dziedzinie, fakt zajęcia stanowiska wobec zastanych zjawisk, zamiar ich przekształcenia, podważenia... – to wyznaczniki realnej obecności oraz historycznej i kulturowej racji danego pokolenia.

## KU POKOLENIOWOŚCI: GEST CZWARTY – INTERPRETACYJNY – CZY ISTNIEJE POKOLENIE „DEBIUT 1930”?

Tym, co ukonstytuowało i zdeterminowało pokoleniowy, a zarazem estetycznomuzyczny charakter grupy młodych polskich kompozytorów była relacja do muzyki francuskiej i neoklasycyzmu. Spojrzenie na tych twórców – jako generację – przez pryzmat rzeczywistych uwarunkowań kształtujących ich indywidualne postawy i – w rezultacie – prowadzących do wykrystalizowania się świadomej, ideowej perspektywy pokoleniowej i wspólnoty poglądów estetycznych, wynika z przekonania o nadrzędności tychże uwarunkowań w stosunku do czynnika metrykalnego, który wymaga tu zawieszenia (prowadzi to do przeorientowania hierarchii elementów konstytuujących pokolenie). Staje się on mało przydatny nie tylko z racji znacznego zróżnicowania owych metryk (brak charakteru grupy rówieśniczej), ale przede wszystkim z uwagi na wynikające stąd zróżnicowanie indywidualnych doświadczeń: w rzeczywistości w wielu przypadkach – w okresie życia zwykle formującym pokoleniowość – przestają one mieć charakter „pokoleniowy” (ich „naturalny” przebieg burzył zwłaszcza okres wojny: jej przeżycie w różnym wieku, odmienny tryb edukacji, opóźnienie bądź przyspieszenie startu w dorosłość itd.). W konsekwencji „spotkanie” – dorosłych, ale zróżnicowanych metrykalnie i pod względem doświadczeń – przyszłych kompozytorów przypadło na lata 20. Tu *de facto* miała miejsce ich muzyczna inicjacja jako rodzaj „pokoleniowego” doświadczenia i zarazem podstawa przyszłej wspólnoty ideowej. Przypomnijmy elementy owego doświadczenia: studia kompozytorskie w Warszawie, w atmosferze kształtowanej przez liczne polemiki estetycznomuzyczne i znaczną dynamikę w dziedzinie kultury muzycznej (zarówno w zakresie twórczości, jak i refleksji o muzyce), wpływ i inspirująca postawa Szymanowskiego oraz kontynuacja studiów muzycznych w Paryżu.

Konsekwencją przebycia tej drogi było zbliżenie się i pokoleniowa akceptacja stylistyki neoklasycyznej<sup>116</sup>. Dla młodych kompozytorów była ona miejscem

<sup>115</sup> Autor zarazem opowiada się za metrykalnym sytuowaniem twórców („zamiast trudów związanych z ustalaniem dla każdego pisarza początków jego twórczości [...], należy raczej wziąć za podstawę datę jego urodzin jako jedyną naprawdą obiektywną wskazówkę”) i pokoleń, twierdząc, iż bez względu na to, w jakim wieku odkryto danego twórcę, należy on do określonego pokolenia. H. Peyre, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 10. Rozpatrywana tu sytuacja młodych kompozytorów prowadzić może do twierdzenia wręcz odwrotnego, iż bez względu na datę urodzenia przynależą oni do jednego pokolenia.

<sup>116</sup> Por. Z. Helman, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 25–26; Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 50–51; V. Kostka, *Drugie pokolenie...*, op. cit., s. 265. „Tak więc kompozytorzy obu tych fal znaleźli się



spotkania, płaszczyzną ich zbiorowego porozumienia. Ukonstytuowana w ten sposób pokoleniowość zyskała potwierdzenie zarówno w charakterze twórczości, jak i w deklaracjach wyrażanych na gruncie krytycznomuzycznym. Pokolenie to nie było dane w sensie biologiczno-metrykalnym, a ukształtowało się w sensie ideowo-historycznym (występując z określoną aktywnością artystyczną w danym momencie dziejowym). Tym, co nadało grupie twórców mogących należeć do różnych metrykalnie pokoleń charakter wspólnoty, było skupienie się wokół wspólnej dlań idei, która stała się pokoleniowym kluczem – ośrodkiem tworzenia pokolenia i budowania jego pokoleniowej tożsamości<sup>117</sup>.

Orientacja francuska skojarzona z recepcją stylistyki neoklasycznej były czynnikami wyznaczającymi zarówno wspólną płaszczyznę estetyczną młodych kompozytorów, jak i określającymi relacje wobec innych stylistyk czy kierunków (romantyzmu, impresjonizmu, dodekafonii)<sup>118</sup>. Z perspektywy historycznej zaś można także stwierdzić, iż nadawały one pokoleniu właściwy mu rys tożsamości odmienny od generacji z nim sąsiadujących<sup>119</sup>.

Relacja do współczesnej muzyki francuskiej i neoklasycyzmu nie była dla młodych twórców jedyną, jednakże dla ukonstytuowania się pokolenia była z pewnością relacją najważniejszą, fundamentalną<sup>120</sup>. Pośrednio

w strefie oddziaływania zarówno Szymanowskiego, jak i neoklasycyzmu” – pisał Stefan Jarociński w *75 lat muzyki...*, op. cit.

<sup>117</sup> Za podziałem pokoleń Wyki, V. Kostka słusznie określa to pokolenie jako „pokolenie pełne”. Łączy ono inne formy pokoleń: grupy przyjacielskie, grupy programowe i odmiany wewnątrz pokoleń. Ma charakter „wielkiego ośrodka duchowego, którego zadaniem jest zastaną sytuację ideową przetworzyć, wysnuć z niej nowe konsekwencje, nieprzezwyciężone [...] w poprzedniej generacji”. K. Wyka, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 78.

<sup>118</sup> Por. credo artystyczne A. Tansmana; A. Tansman, *O mej twórczości muzycznej*, „Muzyka” 1925 nr 2, s. 106–107.

<sup>119</sup> Byłaby to odpowiedź na refleksję–postulat A. Chłopeckiego: „Pokolenie. Słowo to, gdy oznaczać ma jedynie grupę artystów, których łączy mniej więcej ten sam czas urodzin lub wejścia w życie twórcze oraz przestrzeń, gdzie się owa inicjacja odbywa, wyjaśnia niewiele. Istnienie takiej grupy prowokuje do stawiania pytań o to, co ich łączy i co odróżnia od pokoleń sąsiednich. Czy stworzyli w muzyce polskiej nową jakość?”. A. Chłopecki, *Kiedy myślę: młode pokolenie. O potrzebie legendy*, „Ruch Muzyczny” 1989 nr 26.

<sup>120</sup> Muzyka francuska i neoklasycyzm pełniłyby tu w pewnym sensie rolę „tradycji kluczowej” (pojęcie J. Sławińskiego) jako wspólnego układu odniesienia dla gromadzonych doświadczeń, a także dla innych tradycji, rolę płaszczyzny integracji rozmaitych działań i źródeł kryteriów porządkowania całej przestrzeni tradycji; por. J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*,

obejmowała ona także tradycje i idiom muzyki francuskiej, a właściwie liczne doń odniesienia: recepcyjne, dydaktyczne, estetyczne, warsztatowe, ideowe, a nawet personalne, zaś w dalszym wymiarze kierowała ku uniwersalnym elementom zachodniej kultury<sup>121</sup>. Świat romańskiej kultury muzycznej nadał generacji polskich kompozytorów swoiste *signum*, w zasadniczym stopniu formując ich młodzieńcze poczynania twórcze i w znacznej mierze wpływając na kształtowanie się ich późniejszych postaw kompozytorskich.

Określony przez wspólną orientację estetyczną fundament nie miał przy tym charakteru ograniczonego. Przeciwnie: wydaje się, iż pewna ogólność estetycznych założeń i znaczna pozycja pierwiastków uniwersalnych (np. autonomicznego postrzegania muzyki, akcentowania kompozytorskiego rzemiosła, formy i brzmienia, stosunku do tradycji), a także siła osobowości poszczególnych twórców umożliwiały tu zarówno rozwiązania indywidualne, jak i – wobec europejskiego zasięgu neoklasycyzmu – nacechowanie narodowe. Konwencja neoklasyczna była bazą, z której twórcy z czasem wyszli ku własnym ujęciom. Fakt kształtowania się owych indywidualnych postaw i ich ewolucyjny charakter uznać można nawet za istotne i charakterystyczne cechy tej grupy<sup>122</sup>, co jednak – wobec nieformalnego wymiaru pokoleniowości i otwartości estetyki neoklasycznej<sup>123</sup> – nie podważa jej pokoleniowego charakteru<sup>124</sup>. Można powiedzieć, iż

[w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, wyboru dokonał H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 293–294.

<sup>121</sup> Zdaniem Z. Helmana, neoklasycyzm w muzyce polskiej „zawsze wykazywał silną łączność z muzyką europejską i niejako wyrażał z wspólnej europejskiej tradycji kulturowej”. Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 52.

<sup>122</sup> Co wpisywałyoby się w pewną tendencję dostrzeżoną przez A. Chłopeckiego, iż „kolejne pokolenia w muzyce polskiej realizowały się zazwyczaj bardziej w indywidualnym rozróżnieniu i sile odśrodkowej niż sile dośrodkowej skupiającej jednostki w kolektyw wierny wspólnej sprawie”. A. Chłopecki, *Kiedy myślę: młode pokolenie...*, op. cit. W rozpatrywanej tu sytuacji owa odśrodkowa siła miała niekiedy znamiona cząstkowej opozycji, wyrażając się np. w narodowo zorientowanym przekonaniu podzielanym m.in. przez J. Maklakiewicza i T. Szeligowskiego, a wyrażonym słowami przez S. Wiechowicza, iż „muzyka twórczości międzynarodowej jest ideą bez ziemi”.

<sup>123</sup> Neoklasycyzm postrzegany jest niekiedy nie jako jednolity styl, a jedynie jako skierowana ku technikom kompozytorskim i estetyce przeszłości tendencja, mniej lub bardziej czytelna w zróżnicowanych postawach kompozytorskich; por. V. Scherliss, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel 1998.

<sup>124</sup> Utrudnia to syntetyczne ujmowanie; por. J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, op. cit., s. 114. Zastosowanie mogą tu mieć słowa Peyre’a dotyczące pisarzy francu-

o ile neoklasycyzm stanowił pokoleniowe spoiwo, to już jego zindywidualizowane traktowanie było (z czasem coraz bardziej) czynnikiem ową pokoleniowość polaryzującym<sup>125</sup>.

W odniesieniu do estetyki układu: „muzyka francuska–neoklasycyzm”, specyfikę (a niekiedy swego rodzaju oboczność) jego polskiej wersji jako całości określały zwłaszcza: brak odwołań (w typie Strawińskiego) do przeszłości muzyki polskiej, krytyczny stosunek do estetyki romantycznej, ale zarazem uwzględnienie pewnych jej pierwiastków (liryzmu, subiektywizmu, emocjonalności) i środków wyrazowych jako cech charakterystycznych dla muzyki polskiej<sup>126</sup>, uwzględnienie materiału ludowego w melodyce i rytmice czy brak odniesień do estetyki Grupy Sześciu i przywoływania muzyki popularnej<sup>127</sup>. Mimo iż – jak twierdzi Maria Piotrowska – neoklasycyzm w Polsce był zjawiskiem wtórnym<sup>128</sup>, posiadał on swój odrębny kształt i charakter: w uniwersalnym języku muzycznym mówił o sprawach polskich, odwołując się zarazem do licznych indywidualnych dialektów.

Pokoleniowy charakter ujawniał się nie tylko we wspólnej postawie ideowej danej w twórczości, ale także w jej deklarowaniu: o „młodej grupie kompozytorskiej” pisał Kondracki, o artystach polskich przyjeżdżających do Paryża „grupowo” Mycielski, o początkach aktywności Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków („zaczęliśmy w roku 1931”)

skich: „U każdego z nich kształtujący wpływ pokolenia oddziaływała silnie tylko na samym początku. Następnie zmiesza się z [...] innymi wpływami i stanowić będzie już tylko jeden z elementów – choć zawsze znaczny [...]”. H. Peyre, *Pokolenia literackie...*, op. cit., s. 34.

<sup>125</sup> Nie bez znaczenia były tu również indywidualne, często dramatyczne, drogi kompozytorów po cezurach 1939 i 1945 roku, prowadzące w wielu przypadkach do rzeczywistej „atomizacji” pokoleniowego losu.

<sup>126</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 64–65; R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, s. 498–508.

<sup>127</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 63.

<sup>128</sup> „Polski neoklasycyzm [...] jest wobec muzyki światowej zjawiskiem wtórnym [...]. Samodzielnej wymowy nabiera natomiast analizowany w kontekście muzyki polskiej [...]. Być może idea taka nie leżała w ogóle w ich naturze: poddanie się jej było dla muzyków polskich wyłącznie sprawą akceptacji określonego warsztatu, nie zaś sprawą własnej, oryginalnej estetyki [...]. Neoklasycyzm polski nie powołuje się na żadną tradycję polską. Jest obiektywnym i [w przeciwieństwie do francuskiego i niemieckiego] bezosobistym kultem formy i techniki muzycznej”. M. Piotrowska, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 7.

Perkowski. Towarzyszyło temu także zewnętrzne postrzeganie młodych twórców<sup>129</sup>.

Zróznicowanie wieku metrykalnego kompozytorów i stąd jego nieprzydatność dla wyznaczenia tożsamości pokoleniowej tradycyjnie w oparciu o datę urodzin z jednej strony, z drugiej zaś ukonstytuowanie się tegoż pokolenia w oparciu o w pełni świadome akty i poczynania twórcze prowadzą do rozpatrzenia określenia owej tożsamości w kontekście ujawnienia się jej w kulturze muzycznej, czyli pokoleniowego debiutu. Wobec braku takowego w ścisłym znaczeniu (jako „punktu” na osi czasu: wspólnego koncertu, publikacji manifestu artystycznego itp.), pozostaje próba określenia umownej daty będącej punktem orientacyjnym, wokół którego skupiła się aktywność młodych twórców i który może być uznany za ich gest inicjalny.

Pierwsze przesłanki istnienia takiego momentu tkwią w ujęciach syntetycznych. Maria Piotrowska twierdzi, iż początki neoklasycyzmu w muzyce polskiej przypadły na koniec lat dwudziestych<sup>130</sup>, zaś „dominował on w [...] [niej] od schyłku lat dwudziestych [...] aż po późne lata pięćdziesiąte”<sup>131</sup>. Zofia Helman pisze zaś, iż „o pojawieniu się neoklasycyzmu w muzyce polskiej można mówić około połowy lat dwudziestych, ale w pierwszej fazie było to raczej kształtowanie się charakterystycznej dla tego kierunku postawy i założeń artystycznych niż ich realizacja w twórczości. Na szerszą skalę zaczął ten kierunek rozwijać się dopiero w latach trzydziestych”<sup>132</sup>, i dalej: „trudno byłoby uznać neoklasycyzm w latach dwudziestych za kierunek powszechnie ugruntowany w muzyce polskiej”<sup>133</sup>. Ostatecznie to „w latach trzydziestych neoklasycyzm w muzyce polskiej przeżywa więc swą pierwszą fazę

<sup>129</sup> Pokolenie realne (a więc oparte na stałej obecności twórczości w życiu muzycznym, wypowiedaniu się w prasie, osobistej obecności, kontaktach personalnych itd. w ramach „rzeczywistej” przynależności do polskiej kultury) zostało w pewnym momencie zawieszona. W wyniku emigracji jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, a zwłaszcza po roku 1945, w odniesieniu do znacznej części kompozytorów mówić można jedynie o związku pokoleniowym w trybie ideowym. W tym kontekście jeszcze większego znaczenia nabiera moc ogólnych – wspólnych pokoleniu – założeń estetycznych jako podstawy jego trwałości.

<sup>130</sup> M. Piotrowska, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 55.

<sup>131</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>132</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 50.

<sup>133</sup> Ibidem, s. 55.

rozwoju<sup>134</sup>. Ustalenia te kierują ku przyjęciu roku 1930 za moment pokoleniowego wystąpienia i ujawnienia pokoleniowej tożsamości. Przyjęcie tego założenia potwierdzają dalsze przesłanki.

Wokół tej daty skupiały się neoklasycyście zorientowane indywidualne debiuty młodych twórców, mimo iż nie zawsze pozwalają się one jednoznacznie umiejscić w czasie (choćby z uwagi na stopniowe ujawnianie się w twórczości stylistyki neoklasycyzmu). Zwraca tu jednakże uwagę fakt, iż zarówno debiuty kompozytorskie, jak i publicystyczne młodych twórców są bardziej skoncentrowane w czasie niż ich daty urodzin. W obu rodzajach aktywności koncentracja ta oscyluje wokół roku 1930, co pozwala uznać go za realny i zarazem nominalny wyznacznik pokoleniowy.

Formalnym usankcjonowaniem skupienia wokół „kierunku francuskiego” było powstanie Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu (1926). Jego działalność artystyczna, organizacyjna, popularyzacyjna i publicystyczna nasiliła się około roku 1930<sup>135</sup>, tak w miejscu swego powstania<sup>136</sup>, jak i w kraju<sup>137</sup>. Rezultatem był m.in. – rejestrowany przez badaczy – przełom w zainteresowaniach francuskiej krytyki muzyką polską. Po okresie wyłącznego niemal komentowania dokonań Szymanowskiego, w latach 1930–1933 prasa zaczęła dostrzegać i uznawać młodych kompozytorów: Tansmana, Perkowskiego, Szeligowskiego, Woytowicza, Szałowskiego, Kasserna

<sup>134</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>135</sup> „Począwszy od roku 1931 Stowarzyszenie wchodzi w nowy okres, który można by nazwać okresem stabilizacji” i „Rok 1931 można by nazwać rokiem «eskalacji» – w najlepszym sensie tego słowa” – pisał T. Kaczyński, *Stowarzyszenie Młodych Muzyków...*, op. cit., s. 9–10.

<sup>136</sup> Między innymi wydana została *Broszura Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu* (1930). Aktywność Stowarzyszenia stymulowało środowisko. Jak pisała Z. Helman, atmosfera Paryża „nie pozwala [...] ani na chwilę gnuśnieć w szablonie [...], zmusza do stałego wyścigu pomysłowości [...] [korzystnego] dla młodego twórczego umysłu [...], poszukującego wciąż nowych form, nowego wyrazu, świeżych wrażeń muzycznych”. Z. Helman, *Muzycy i muzyka polska...*, op. cit., s. 81–82; por. R. Werner, *Muzycy polscy w Paryżu*, „Kultura” 20 XII 1931.

<sup>137</sup> W Polsce Stowarzyszenie propagowało m.in. muzykę francuską. Po jednym z takich koncertów w Filharmonii Warszawskiej pisał F. Szopski: „mamy nadzieję, że to zbliżenie naszych młodych do francuskiej kultury muzycznej wyrobi w nich umiejętne opanowanie techniki, tak u francuskich kompozytorów znakomitej i naprowadzi ich na tory inicjatyw twórczej, nie przytłoczonej indywidualnością obcą, ale idącej w kierunku rozwijania własnych cech, rdzennie polskich”; F. Szopski, *Koncert muzyki francuskiej*, „Kurier Warszawski” 1928 nr 91.

i innych<sup>138</sup>, „krytycy i recenzenci francuscy częściej regularnie na organizowane w Paryżu polskie imprezy [...], a] stosunek francuskiej krytyki do muzyki polskiej był zdecydowanie pozytywny<sup>139</sup>. Wyłania się stąd obraz wyraźnej ewolucji w postrzeganiu muzyki polskiej przez francuską krytykę muzyczną: od zainteresowania, odkrywania kompozytorów, zachęty (1930), stwierdzenia kontaktu muzyki polskiej ze szkołą francuską (1932), aż po uznanie – określenie jako „dzieło niemal genialne” (F. Schmitt: *oeuvre quasi genial*) *Uwertury Szałowskiego* (1937)<sup>140</sup>.

Zatem konsekwencją uwzględnienia nadrzędności wspólnej stylistyki oraz momentu inicjacji w życie muzyczne ponad czynnikiem metrykalnym, a zarazem uznania powyższych przesłanek, byłoby przyjęcie za temporalny wyróżnik – „znak pokoleniowości” – roku 1930 jako umownego momentu pokoleniowego debiutu, a za tym – uznając jego prymarność – określenie grupy młodych kompozytorów jako pokolenia „debiut 1930”.

Wystąpienie młodych kompozytorów ma także znaczenie w perspektywie historycznej jako moment inicjacji stylistyki neoklasycyzmu w muzyce polskiej<sup>141</sup>. Stylistyka ta wykazała swą trwałość i uniwersalność na przestrzeni kilku dziesięcioleci<sup>142</sup>, a jej elementy nadal są obecne we współczesnej praktyce kompozytorskiej. Owa trwałość tyczy zarówno poszczególnych kompozytorów rozpatrywanego pokolenia, jak i obecności tej stylistyki i jej elementów w muzyce polskiej: swoją kulminację artystyczną – powstanie najbardziej reprezentatywnych dlań dzieł – opcja ta osiągnęła w pierwszym dziesięcioleciu po roku 1945, a w pojedynczych przypadkach nawet później<sup>143</sup>, zaś jeszcze po 1956 roku, gdy pojawiły się symptomy

<sup>138</sup> Z. Helman, *Muzycy i muzyka polska...*, op. cit., s. 88–93.

<sup>139</sup> T. Kaczyński, *Młodzi kompozytorzy polscy w Paryżu...*, op. cit., s. 118.

<sup>140</sup> Konkluzją tego zjawiska może być stwierdzenie Z. Helman: „Głosy prasy francuskiej [...] świadczą nie tylko o pogłębiającej się znajomości muzyki polskiej we Francji, ale także o jej wysokiej ocenie, o jej prestiżu w wielkim, międzynarodowym ruchu muzycznym Paryża”. Z. Helman, *Muzycy i muzyka polska...*, op. cit., s. 92.

<sup>141</sup> „Pokolenie to [...] przeszczepia na grunt polskiej muzyki [...] prąd neoklasycyzmu”. L. Erhardt, *Muzyka w Polsce*, op. cit., s. 70–71.

<sup>142</sup> „Większość kompozytorów drugiego pokolenia pozostała jednak wierna ideałom lat młodości. Kompozytorzy nie tylko nie porzucili estetyki neoklasycyzmu, ale wciąż widzieli w niej źródło interesujących problemów warsztatowych, formalnych i ekspresyjnych” – twierdzi V. Kostka. V. Kostka, *Drugie pokolenie...*, op. cit., s. 269.

<sup>143</sup> Por. Z. Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 50.

przewyciężenia neoklasycyzmu, nie oznaczało to jego zmięczenia<sup>144</sup>.

Mimo iż kierunek neoklasycystyczny nie wyczerpywał obszaru zainteresowań muzyki polskiej dwudziestolecia międzywojennego, był jednakże kierunkiem najbardziej rozpowszechnionym<sup>145</sup>, „ruchem masowym”, skupiającym „najzdolniejsze jednostki twórcze”<sup>146</sup>, i w latach 30. stanowił już w tym obszarze część w najwyższym stopniu kreującą oblicze nowej muzyki polskiej, najbardziej znaczącą i wykazującą największy artystyczny potencjał<sup>147</sup>. Podstawą znaczenia tej generacji i tak zasadniczego jej osadzenia w diachronii muzyki polskiej była jej formuła artystyczna i reprezentatywność dla ówczesnej polskiej twórczości

muzycznej, ranga talentu jej twórców oraz skala oddziaływania na przyszłą polską twórczość i kulturę muzyczną, wreszcie fakt określenia się i aktualności w perspektywie europejskiej<sup>148</sup>. Stąd wynika uzasadnienie dla potencjalnego uwzględnienia jej generacyjnego miejsca w diachronicznym obrazie muzyki polskiej XX stulecia. Nie idzie tu o sztuczne wyznaczenie jakichś granic, a o nadanie ważnemu zjawisku wspólnego miana i zarazem wspólnej tożsamości: symboliczne potwierdzenie istoty rzeczy. Rok 1930 jawi się jako taka umowna – jednocześnie: pokoleniowa, estetyczna, stylistyczna i historyczna, a w pewnym sensie także aksjologiczna – cezura.

<sup>144</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. II, Kraków 1990, s. 254; J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, op. cit., s. 114. Jako przykład późnego neoklasycyzmu wymieniają autorzy twórczość K. Meyera. Ibidem, s. 255.

<sup>145</sup> J.M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 85.

<sup>146</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, op. cit., s. 253; J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, op. cit., s. 114.

<sup>147</sup> „Rola, jaką studiujący w Paryżu kompozytorzy odegrali w rozwoju muzyki polskiej po I wojnie światowej, polegała na wypracowaniu nieskazitelnego warsztatu, na osiągnięciu europejskiego

poziomu rzemiosła [...], a także – na wyzwoleniu muzyki polskiej spod długotrwałych wpływów «teutonizmu»” – pisała M. Piotrowska. M. Piotrowska, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 56. J. Chomiński twierdził zaś, iż „w okresie międzywojennym neoklasycyzm był w Polsce niemal jedynym kierunkiem reprezentującym muzykę nowoczesną”. J.M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, op. cit., s. 88.

<sup>148</sup> Adekwatne zdaje się tu przywołanie słów J. Ortegi y Gasset: „Istnieją [...] pokolenia, których przeznaczeniem jest zerwanie z izolacją jakiegoś ludu i wytworzenie między nim a innymi duchowej więzi, a zatem włączenie go w jedność dużo szerszą, wyniesienie go z jego historii zaściankowej, jednostkowej i swojskiej, umieszczenie go – by się tak wyrazić – w gigantycznym obszarze historii powszechnej”. J. Ortega y Gasset, *Wokół Galileusza*, op. cit., s. 32.



Tabela 2. Pokolenie kompozytorskie „debiut 1930” – szkic do portretu<sup>149</sup>.

Kompozytor (rok urodzenia)	Studia w Polsce, w Niemczech/Austrii <sup>150</sup>	Studia/pobyt w Paryżu	Debiut kompozytorski („neoklasyczny”)	Aktywność publicystyczna
Stanisław Wiechowicz (1893)	Kraków Drezno (Dalcroze)	(d'Indy)	1926 <i>Chmiel</i>	od 1929 („Muzyka Polska”)
Kazimierz Sikorski (1895)	1919 kompozycja (Szopski)	1925–1927 1930 (Boulanger)	po 1939	—
Tadeusz Szeligowski (1896)	teoria muzyki (Niewiadomski) harmonia/kontrapunkt (B.Wallek-Walewski)	1929–1931 (Boulanger, Dukas)	1930 <i>I Kwartet smyczkowy</i> 1931 <i>Partita</i>	od 1934 („Muzyka Polska”, „Muzyka”, „Kurier Poznański”, „Kurier Wileński”)
Józef Koffler (1896)	1923 Wiedeń muzykologia (Adler) 1924 dyrygentura (L. Kaiser)	—	1928 <i>Trio smyczkowe</i> 1930 <i>I Symfonia</i>	od 1926 (m.in.: „Orkiestra”, „Echo”, „Muzyk Wojskowy”, „Kwartalnik Muzyczny”, „Muzyka Współczesna”)
Bolesław Szabelski (1896)	1925 kompozycja (Statkowski) 1929 (Szymanowski)	—	1936 <i>Suita na orkiestrę</i>	—
Aleksander Tansman (1897)	1919 (Rytel)	od 1919	m.in.: <i>II Koncert fortepiano- nowy</i> , <i>Koncert na fortepian i ork.</i> , <i>Symfonia a-moll</i> , <i>III Kwartet smyczkowy</i>	od 1920 (Paryż)
Jan Maklakiewicz (1899)	1925 kompozycja (Statkowski)	1926–1927 (Dukas)	1927 <i>Suita huculska</i> 1929 <i>Wiosna na wsi</i>	od 1930 („Kurier Poranny”, „Muzyka”, „Muzyka Polska”)
Bolesław Woytowicz (1899)	fortepian (A. Michałowski)	(Boulanger)	1931 <i>Mała kantata</i> 1932 <i>I Kwartet smyczkowy</i>	—
Szymon Laks (1901)	1924 kompozycja (Statkowski)	1927–1929 (Vidal)	1928 <i>Blues symphonique</i> 1930 <i>Kwintet na instr. dęte</i>	—
Piotr Perkowski (1901)	1925 kompozycja (Statkowski, prywatnie: Szymanowski)	1926–1928 (Roussel)	1924 <i>Uty japońskie</i> 1932 <i>Sinfonietta</i>	1930
Michał Kondracki (1902)	1927 kompozycja (Statkowski, prywatnie: Szymanowski)	1927–1930 (Dukas, Vidal, Honegger, Boulanger)	1926 <i>Partita</i>	od 1928 (m.in.: „Kwartalnik Muzyczny”, „Muzyka”, „Muzyka Polska”, „Prosto z Mostu”, „Tygodnik Ilustrowany”)
Jerzy Fitelberg (1903)	1926 Berlin kompozycja (F. Schreker)	od 1933	1928 <i>II Kwartet smyczkowy</i>	—
Artur Malawski (1904)	1939 kompozycja (Sikorski)	—	1938 <i>Wariacje</i>	—
Tadeusz Zygfryd Kassern (1904)	1926 kompozycja (Opieński)	1931	1935 <i>Sonatina na fortepian</i> 1936 <i>Koncert na ork. smyczkową</i>	od 1929 („Dziennik Poznański”, „Nowy Kurier” – Poznań)

<sup>149</sup> Niniejsze zestawienie stanowi próbę syntetycznego przedstawienia aktywności pokolenia „debiut 1930”. Z uwagi na trwające wciąż w wielu obszarach badania, obraz ten nie może mieć jeszcze charakteru ostatecznego: pozostaje otwarty na korekty i uzupełnienia.

<sup>150</sup> Daty oznaczają zakończenie okresu studiów.

Kompozytor (rok urodzenia)	Studia w Polsce, w Niemczech/Austrii <sup>150</sup>	Studia/pobyt w Paryżu	Debiut kompozytorski („neoklasyczny”)	Aktywność publicystyczna
Roman Palester (1907)	1931 kompozycja (Sikorski)	1936 (epizod – Boulanger)	1931 <i>Muzyka symfoniczna</i>	od 1932 („Kwartalnik Muzyczny”, „Muzyka”, „Muzyka Polska”)
Konstanty Regamey (1907)	1925 teoria (Szopski) kompozycja – autodydakta	1933–1934 (studia filologiczne)	(1932 <i>Etude de Concert</i> ) 1942 <i>Pieśni perskie</i>	od 1932 (m.in.: „Prosto z Mostu”, „Muzyka Polska”, „Zet”, „Kwartalnik Muzyczny”)
Antoni Szałowski (1907)	1930 kompozycja (Sikorski)	1931–1936 (Boulanger)	1935 <i>II Kwartet smyczkowy</i> 1936 <i>Uwertura</i>	—
Zygmunt Mycielski (1907)	—	1928–1936 (Dukas, Boulanger)	1934 <i>Trio fortepianowe</i>	od 1934 („Muzyka Polska”, „Prosto z Mostu”, „Muzyka”, „Muzyka Współczesna”)
Grażyna Bacewicz (1909)	1932 kompozycja (Sikorski)	(Boulanger)	1933 Paryż <i>Kwintet na instrumenty dęte</i>	—
Roman Maciejewski (1910)	1931 kompozycja (Sikorski)	1934 (Boulanger)	1936 <i>Koncert na dwa fortepiany</i>	—
Stefan Kisielewski (1911)	1937 kompozycja (Sikorski)	1938–1939	1937 <i>Uwertura</i>	od 1932 („Zet”, „Muzyka Polska”, „Pion”, „Echo Tygodnia”)
Witold Rudziński (1913)	1937 kompozycja (Szeligowski)	1938–1939 (Boulanger, Koehlin)	1935 <i>I Kwartet smyczkowy</i>	—
Witold Lutosławski (1913)	1937 kompozycja (Maliszewski)	—	1938 <i>Wariacje symfoniczne</i>	—
Florian Dąbrowski (1913)	1948 kompozycja (S.B. Poradowski)	—	utwory fortepianowe, pieśni	—
Andrzej Panufnik (1914)	1936 kompozycja (Sikorski) 1938 dyrygentura – Wiedeń (F. Weingartner)	1938–1939 dyrygentura (Ph. Gaubert)	po 1939	1937 („Muzyka Polska”)
Michał Spisak (1914)	1937 kompozycja (A. Brochocki, prywatnie: Sikorski)	od 1937 (Boulanger)	1937 <i>Koncert na fortepian i ork.</i>	—

## BIBLIOGRAFIA

- Bücken Ernst, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H, Potsdam 1932.
- Chłopecki Andrzej, *Kiedy myślę: młode pokolenie. O potrzebie legendy*, „Ruch Muzyczny” 1989 nr 26.
- Chłopecki Andrzej, *W poszukiwaniu utraconego ładu. Pokolenie Stalowej Woli*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986.
- Chomiński Józef M., *Muzyka Polski Ludowej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1990.
- Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, t. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996.
- Ciesielski Rafał, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005.
- Demska-Trębacz Mieczysława, *O przemianach w polskiej kulturze muzycznej w latach 1918–2000*, [w:] *Ratio Musicae*, red. Stanisław Dąbek, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2003.
- Erhardt Ludwik, *Muzyka w Polsce*, Interpress, Warszawa 1974.
- Gołąb Maciej, *Koffler Józef*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Helman Zofia, *Laks Szymon*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Helman Zofia, *Muzycy i muzyka polska w Paryżu w okresie międzywojennym*, „Muzyka” 1972 nr 2.
- Helman Zofia, *Muzyka polska między dwiema wojnami*, „Muzyka” 1978 nr 3.
- Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.
- Helman Zofia, *Palester Roman*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 7, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2002.
- Helman Zofia, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Musica Iagellonica, Kraków 1999.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka polska od roku 1915 do roku 1930*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3, Nakł. Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1932.
- Jarociński Stefan, *75 lat muzyki polskiej*, [w:] *Program koncertów 5–6 XI 1976 r. w 75-lecie Filharmonii w Warszawie*, Filharmonia Narodowa, Warszawa 1976.
- Jasińska Danuta, *Kisielewski Stefan*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Jasińska Danuta, *Spisak Michał*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 10, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
- Kaczyński Tadeusz, *Młodzi kompozytorzy polscy w Paryżu w latach 1926–1950 a stosunki muzyczne polsko-francuskie*, „Muzyka” 1972 nr 2.
- Kaczyński Tadeusz, *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu*, „Muzyka” 1978 nr 3.
- Kaczyński Tadeusz, *Zgubione pokolenie*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 5.
- Kisielewski Stefan, *Oblicze duchowe muzyki współczesnej*, „Muzyka Polska” 1937 nr 1.
- Kondracki Michał, *Modernizm i modernści*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930 nr 9.
- Kondracki Michał, *Muzyka dawna i dzisiejsza*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931 nr 12–13.
- Kondracki Michał, *Muzyka ludowa jako materiał dla twórczości muzycznej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931 nr 12–13.
- Kondracki Michał, *Recenzje muzyczne*, „Prosto z Mostu” 1935 nr 15.
- Kondracki Michał, *Tegoroczne festiwale muzyczne w Paryżu*, „Muzyka Polska” 1937 nr 7–8.
- Kondracki Michał, *Współczesna technika kompozytorska*, „Muzyka” 1932 nr 1–2.
- Kostka Violetta, *Drugie pokolenie kompozytorów polskich XX wieku*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1998.
- Maklakiewicz Jan, *Koncert kompozytorski Honeggera*, „Kurier Poranny” 1933 nr 29.
- Maklakiewicz Jan, *Polska muzyka winna mieć własne piętno*, „Kurier Poranny” 1936 nr 300.
- Maklakiewicz Jan, *Z zagadnień współczesnej twórczości muzycznej w Polsce*, „Muzyka Polska” 1931 nr 1.
- Mrygoń Adam, *Kassern Tadeusz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Mrygoń Adam, *Kondracki Michał*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Mrygoń Adam, *Perkowski Piotr*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 8, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.

- Mrygoń Adam, Sikorski Kazimierz, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 9, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
- Mycielski Zygmunt, *Ravel*, „Muzyka Współczesna” 1938 nr 1.
- Ortega y Gasset José, *Wokół Galileusza*, przeł. Ewa Burska, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1993.
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Paja-Stach Jadwiga, *Szabelski Bolesław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 10, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
- Palester Roman, *Kryzys modernizmu muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932 nr 14–15.
- Peyre Henri, *Pokolenia literackie*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. III, *Antologia*, opr. Henryk Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Piotrowska Maria, *Neoklasyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982.
- Regamey Konstanty, *Koncerty piątkowe w Filharmonii*, „Zet” 1935 nr 3.
- Regamey Konstanty, *Maurycy Ravel*, „Muzyka Polska” 1938 nr 1.
- Regamey Konstanty, *Maurycy Ravel*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 9.
- Regamey Konstanty, *Nowy utwór Strawińskiego*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 18–19.
- Regamey Konstanty, *Polskie nowości*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 10.
- Regamey Konstanty, *Recenzje muzyczne*, „Prosto z Mostu” 1936 nr 46.
- Regamey Konstanty, *Tydzień koncertowy*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 14.
- Regamey Konstanty, *Tydzień koncertowy*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 15.
- Regamey Konstanty, *Współczesna muzyka francuska*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1935 nr 2.
- Rudziński Witold, *Muzyka naszego stulecia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.
- Rytel Piotr, *Wieczory muzyczne. P. Karol Szymanowski o „swojskiej” krytyce i „dobrej” muzyce*, „Gazeta Warszawska” 1922 nr 313.
- Scherliss Volker, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Bärenreiter, Kassel 1998.
- Sławiński Janusz, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, wyboru dokonał Henryk Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Stawowy Ludomira, *Bacewicz Grażyna*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 1, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
- Stęszewski Jan, *Mycielski Zygmunt*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 6, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.
- Szczurko Elżbieta, *Szałowski Antoni*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 10, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
- Szopski Felicjan, *Koncert muzyki francuskiej*, „Kurier Warszawski” 1928 nr 91.
- Szymanowski Karol, *Igor Strawiński*, „Warszawianka” 1924 nr 7.
- Szymanowski Karol, *Maurycy Ravel z okazji pięćdziesięciolecia od dnia urodzin*, „Muzyka” 1925 nr 3.
- Szymanowski Karol, *My splendid isolation*, „Kurier Polski” 1922 nr 324.
- Szymanowski Karol, *Odpowiedź P. Adamowi Wieniawskiemu*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, *Pisma muzyczne*, oprac. Kornel Michałowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
- Tansman Aleksander, *O mej twórczości muzycznej*, „Muzyka” 1925 nr 2.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Na rozpoczęcie*, [w:] *Muzyka źle obecna*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, t. I, Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa 1989.
- Wacholc Maria, *Maklakiewicz Jan*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 6, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.
- Wachowicz Zygmunt, *Fitelberg Jerzy*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 3, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Widlak Elżbieta, *Maciejewski Roman*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 6, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.
- Wyka Kazimierz, *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

## SUMMARY

### Rafał Ciesielski

#### Generation of composers “debut 1930” (a contribution to the diachrony of Polish music in the twentieth century)

The stylistic pluralism and the simultaneity of quite a few aesthetic conventions, characteristic of the twentieth century, lead to the con-



clusion that the ordering of historical space needs to take into account methods that are different from the traditional ones.

The article proposes that the category of “generation” should be applied in relation to Polish twentieth-century music. Adopting this category does not mean that it is exclusive, and it does refer to aesthetic, stylistic and technical-compositional criteria. The essence of this proposal consists in the complex claim that: 1. The group of young Polish composers who began their creative careers during the twenty years between the two world wars was a generational formation, defined by the following premises: a) experience of studying composition in Poland (influence of Szymanowski), b) continuing their studies in Paris, c) polemical attitude towards the Romantic tradition and the then existing state of Polish music (excluding Szymanowski), d) adopting neoclassical aesthetic (as interpreted in France and by Stravinsky) as their starting point: this was the source and the main factor constituting the generational nature of this group of composers, e) having their debut around the year 1930; 2. that generation introduced neoclassical aesthetics into Polish music on a permanent basis; 3. the appearance of this aesthetic as a generational mode plays a significant role in a diachronic approach to the history of Polish music in the twentieth century.

Constructing a generational category for the group of composers in question is based on references to their music and their writings, on the perception of this group as a generation in the research tradition, and on adopting the concept of generationality not on the basis of age but on the temporal closeness of the composers’ debuts.

**Keywords**

Polish twentieth-century music, Association of Young Polish Musicians in Paris, generation of composers, generational debut