

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

---

Rafał Ciesielski

*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.*

Karol Szymanowski (1925)

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

Michał Bristiger (2007)

(ze słowa wstępnego do Programu konferencji)

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 ich sąsiedztwa 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 jednak, 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. Dwie zwłaszcza 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 – wyodrębnianie poszczególnych nurtów w oparciu o akcentowanie kryteriów estetyczno-stylistycznych, w diachronicznym zaś – przywołanie kategorii pokolenia kulturowego.<sup>1</sup> Żadne z tych ujęć nie eliminuje przy tym – bo nie może – dopełniającej je opcji: wskazana opozycyjność podejść ujawnia 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), jednakże 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 jej mechanicznego stosowania. 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>2</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 wersji 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 trwałe

<sup>1</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 utraconego ładu. Pokolenie Stalowej Woli*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*, Kraków 1986.

<sup>2</sup> Wagę następstw pokoleń w procesie historycznomuzycznym akcentuje Ernst 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.

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 Francaixa, wreszcie *Les Six* pod ideowym przywództwem Satie i Cocteau. Rezultatem tych zasadniczych przemian było przejęcie przez Paryż roli wiodącego i promieniującego na cały kontynent ośrodka muzycznego Europy. Sprzyjała temu stabilizacja neoklasycyzmu (i jego odmian) jako najbardziej ówczesnie rozpowszechnionego w muzyce kierunku.

W takiej sytuacji w swój nowy rozdział, określony przez jednoczesność cesur: zakończenia I wojny światowej i powstania II Rzeczypospolitej, wchodziła muzyka polska. Kontekst tej sytuacji konstituowały dwa wątki: zasadnicze przeorientowanie estetyczne 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, Joteyko, 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>3</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 uderzały swą aktualnością. Z Młodej Polski aktywni zawodowo 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.

---

<sup>3</sup> Symptomatyczna może tu być opinia P. Rytla 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” (Rytel 1922).

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” (Szymanowski 1922). 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” (Szymanowski 1925 a). 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>4</sup>

#### 1. Ku pokoleniowości: gest pierwszy – artystyczny (orientacja francuska w twórczości)

Tym, co w publicznej przestrzeni muzycznej w pierwszym rzędzie 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 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 dwudziestych (m.in. u Kondrackiego, Perkowskiego, Woytowicza, Kasserna), zaś ugruntowanie się stylistyki neoklasycznej w muzyce polskiej przypadło na początek lat trzydziestych. 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

---

<sup>4</sup> M. Piotrowska uważa, iż celem Szymanowskiego, wysyłającego młodych twórców do Paryża, było osiągnięcie przez nich obowiązującego wówczas warsztatu kompozytorskiego oraz uchronienie ich przed zbędnym już rozliczaniem się z muzyką niemiecką (Piotrowska 1982, s. 56-57). Według Z. Helman, mimo iż Szymanowski w odniesieniu do neoklasycyzmu nie dał jego wizji we własnej twórczości, „wskazał kierunek poszukiwań, stawiając za przykład muzykę francuską” (Helman 1999, s. 32).

wpływy, wreszcie, wyznaczają jedynie ogólne cechy danego języka kompozytorskiego, których korzenie łatwo jednakże odnaleźć w stylistyce neoklasycyzmu.

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 1926-27 cechowało go „przyjęcie uproszczonej estetyki neoklasycyzmu muzycznego (o bardziej romańskim niż niemieckim zabarwieniu)” (Gołąb 1997, s. 132);<sup>5</sup> o Kondrackim, iż „nie został (...) naśladowcą szkoły francuskiej, której zawdzięczał opanowanie współczesnej techniki kompozytorskiej” (Mrygoń 1997 a, s. 158); o Kassernie, iż „w początkowym okresie pozostawał pod wpływem Szymanowskiego i francuskich impresjonistów”, a przezwyciężając te wpływy skierował się w stronę neoklasycyzmu (Mrygoń 1997 b, s. 45); 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 (Jasińska 1997, s. 92); 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 osiągnana oszczędnymi środkami muzycznymi” (Mrygoń 2004, s. 54); o Laksie, iż jego twórczość „rozwickła się w kręgu oddziaływań francuskiego neoklasycyzmu” (Helman 1997, s. 272), 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” (Wacholc 2000, s. 39); 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” (Widłak 2000, s. 9); o Mycielskim, u którego na „kształtowanie techniki kompozytorskiej i wyrafinowany smak estetyczny istotny wpływ wywarły lata paryskich doświadczeń” (Stęszewski 2000, s. 464); o Palestrze, którego utwory cechowała „znacząca sprawność warsztatu kompozytorskiego i świeżość inwencji (...), klarowność i przejrzystość formy (...), nowoczesna harmonika i wartka rytmika (...), barwna instrumentacja (...), linearność faktury, dysonansowa harmonika” (Helman 2002, s. 286); o Bacewiczównie, iż „w pierwszym okresie swojej twórczości pozostawała (...) pod wpływem muzyki Szymanowskiego (...), a następnie pod wpływem konstruktywistycznego neoklasycyzmu francuskiego” (Stawowy 1979, s. 107); o Szałowskim, którego twórczość „należy do neoklasycyzmu wywiedzionego ze szkoły N.Boulanger” (Szczurko 2007, s. 228); o Tansmanie, którego utwory, „zwłaszcza powstałe po 1924 r., wykazują cechy charakterystyczne dla francuskiego neoklasycyzmu tamtych lat: dążenie do kameralizacji brzmienia, czystość linii, predylekcję do polifonii, jasność i przejrzystość konstrukcji formalnej (...), bitonalność, dysonansową harmonikę, nowe pomysły metryczne, niekiedy też elementy jazzu i muzyki popularnej” (Helman 1985, s. 54), o Szabelskim, u którego do roku 1958 zaznacza się „operowanie środkami typowymi dla neoklasycyzmu” (Paja-Stach

<sup>5</sup> Por. także Helman 1978, s. 32.

2007, s. 217); o Jerzym Fitelbergu, iż „przyłączył się w latach 20-ych (...) do neoklasycyzmu” (Wachowicz 1987, s. 114); o Spisaku, iż „kształcił się pod kierunkiem N. Boulanger (...). [i] Zainspirowały go wówczas idee neoklasycyzmu, wyznaczając kierunek stylistyczny jego twórczości” (Jasińska 2007, s. 48); 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” (Paja-Stach 1997, s. 452-453).

Szeroko rozumiany „kierunek francuski” – dający się w praktyce sprowadzić do neoklasycyzmu<sup>6</sup> – był dla młodych kompozytorów wspólnym mianownikiem poszukiwań i zarazem obszarem odnajdywań. 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>7</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>8</sup> Zakresy tych kategorii nie są w pełni rozłączne, istota każdej z nich daje się jednak – w trybie potocznego pojmowania –

<sup>6</sup> Rozumianego tu – za Z. Helman – 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. Helman 1985, s. 16; por. też 1978, s. 26).

<sup>7</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 (Helman 1978, s. 29).



ujmować względnie czytelnie.<sup>9</sup> Wszystkie wymienione kategorie – choć w różnym stopniu – stanowią pole odniesień i źródło uwarunkowań dla podjętego zagadnienia. Zasadnicza pozostaje kwestia: co ostatecznie – która 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 zakres – w różnym wymiarze – obejmuje także obszary znaczeniowe pozostałych kategorii).<sup>10</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 neoklasyczne – 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>11</sup> Z takiej różnorodności i dynamiki realiów wynikają w pewnym sensie trudności jednoznacznego i „jednokierunkowego” uściślenia terminologicznego rozpatrywanej tu kwestii. Stąd – mając świadomość złożoności zjawiska – za zadowalające przyjąć można jego ogólne odniesienia genetyczne, które wskazują na elementy zasadnicze: „rozwój kierunku neoklasycznego w Polsce uwarunkowany był bezpośrednio kontaktami z paryskim środowiskiem muzycznym i wpływami pedagogów, zwłaszcza Nadii Boulanger” (Helman 1978, s. 27)<sup>12</sup>, neoklasycyzm stanowił „przeszczepienie na nasz grunt francuskiej estetyki i francuskiego *métier* kompozytorskiego” (Helman tamże, s. 26), „wywodził się bądź z bezpośrednich związków z twórczością Strawińskiego i muzyką francuską (...), bądź ze szkoły Nadii Boulanger” (Helman 1985, s. 63), wynikał głównie z „silnego oddziaływania osobowości Strawińskiego i kompozytorów francuskich” (Piotrowska 1982, s.7).<sup>13</sup>

<sup>8</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 Nadii Boulanger, Ravela, jak i Strawińskiego.

<sup>9</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.

<sup>10</sup> Por. stwierdzenie Zofii Helman 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 Nadii Boulanger zdobywali muzyczną erudycję historyczną i stamtąd też wynosili ideały antyromantyczne, niechęć do patosu, sentymentalizmu, wyrażania muzyką uczuć i opisywania literackich programów” (Helman 1985, s. 55).

<sup>11</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 neoklasycyzującego” (Helman 1972, s. 93).

<sup>12</sup> Autorka wskazywała także na głębsze, choć w istocie wpisane już w neoklasyczną estetykę, źródła: na traktowanie muzyki jako sztuki autonomicznej – mówiąc słowami przywoływanego przez autorkę S.Kisielewskiego – jako „muzyki wyzwolonej i wywyższonej” oraz na motyw uniwersalistyczny (ponadhistoryczny i ponadnarodowy) (Helman 1978, s. 27).

Również z „wewnętrznej” perspektywy młodych kompozytorów wyróżnione kategorie nie były rozdzielne: ich opinie wykazują tu znaczną płynność. W przekonaniu Konstantego Regameya muzyka francuska zaczynała ulegać wpływom Strawińskiego lub Schönberga (Regamey 1935 a), 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 I.Strawińskiego” (Kondracki 1935).<sup>14</sup> Pozostaje zatem – w istocie zgodne z rzeczywistością – kojarzenie genyzy wspólnej estetyki i pokoleniowego charakteru młodych kompozytorów przede wszystkim z oddziaływaniem czynników wyrastających z tradycji i współczesności muzyki francuskiej, z jej uniwersalnych rysów<sup>15</sup> oraz z elementów współczesnej, ponadnarodowej orientacji neoklasycyzmu.

## 2. Ku pokoleniowości: gest drugi – publicystyczny (orientacja francuska w krytyce muzycznej)

Istotnym elementem 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>16</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 neoklasycyzmu. Z uwagi na uwarunkowania pisarstwa krytycznomuzycznego (preferowane odnoszenie się do bieżącego życia muzycznego i repertuaru koncertowego), wątek francusko-neoklasycystyczny 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”),

<sup>13</sup> 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 formule.

<sup>14</sup> 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. Kisielewski 1984, s. 9-10; Piotrowska 1982, s. 58). Jakości te w znacznym stopniu zbieżne były przy tym z cechami orientacji neoklasycyzmu. Sugestie Szymanowskiego były wyrazem wiary w trwałość idiomu muzyki francuskiej i nadziei na przełamanie przez niewątpliwie utalentowanych jej twórców owej bieżącej mody.

<sup>15</sup> Zorientowanie wokół uniwersalnych wartości muzyki (*metiér*, autonomia muzyki, forma itd.) obecnych 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 „klasycznych” i „romantycznych”, rozszerzyć krąg kompozytorów (np. o Lutosławskiego).

<sup>16</sup> O znaczeniu publicystyki dla kształtowania się świadomości pokoleniowej por. Wyka 1977, s. 20-21.



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 dwudziestych, spór między grupą młodych kompozytorów polskich a starszymi twórcami o orientacji konserwatywnej, nazwany przez Zofię Helman „konfliktem pokoleń” (Helman 1985, s. 56). 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” (Helman 1985, s. 56-57). Mimo, iż nie ujawnił się tu zwrot ku tradycjom przedromantycznym (klasycyzującym) (Helman 1985, s. 57), 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 przypadło na lata trzydzieste. Spektakularnie nastąpiło to m.in. w połowie lat trzydziestych, 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>17</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 utilitaryzm. 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” (Helman 1985, s. 60). Te ostatnie rozumiane były w nowym duchu. Optyka neoklasyczna generowała, a zarazem była gwarantem przekonania, 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>18</sup>

<sup>17</sup> Na poziomie gatunkowym i techniczno-kompozytorskim nie było jednak między obiema tendencjami silniejszych sprzeczności (por. Helman 1985, s. 61).

<sup>18</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

Paralelnie lokował się stosunek do muzyki francuskiej. Status formacji o wymiarze epokowo-stylistycznym, a nie jedynie opozycji wobec muzyki niemieckiej, wyznaczał jej Konstanty Regamey, uważając ją za „etap ogólnego rozwoju muzycznego” (Regamey 1935 a). 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” (Regamey tamże). 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 przesłanek 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 wyróżniała krytyka 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 puszczonego luzem patosem, natchnieniem i bezkrytycznym samouwiebieniem. Z rozmyślań nad formą, nad planem harmonicznym dzieła, nad kolejnością linii melodyjnych, nad wagą dźwięku poszczególnych instrumentów, wyrastają jego najlepsze strony” (Mycielski 1938). Dla autora Ravel, zwracając się ku konwencji „klasycznej”, nie był tym, „co zamyka impresjonistyczne czasy, ale tym, który otwiera nowe drogi” (Mycielski tamże).

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” (Regamey 1938 b). 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 „odcien klasycznego chłodu i spokoju”, a ostatecznie „hasłem staje się ‘*metier*’, mistrzostwo techniczno-formalne. I w tym tkwi główne nowatorstwo Ravela” (Regamey tamże).<sup>19</sup> Był Ravel dla autora „(...) bezsprzecznie największym i najbardziej ‘francuskim’ z muzyków współczesnej Francji”, „symbolem stylu francuskiego” (Regamey 1938 c). Odnosząc się do przywołanych wyżej kategorii stwierdzić można, iż twórczość Ravela sytuowała „nawiązanie do beznamiętności 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’, ‘*metier*’, który propagowali Ravel i jego następcy” (Regamey 1938 a).

<sup>19</sup> Korzenie stanowiska Regameya w postawie Szymanowskiego wobec Ravela są tu czytelne (por. Szymanowski 1925 b).

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” 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 najczystszej genjuszu, który jest uosobieniem samym muzyki w szerokim tego słowa znaczeniu” (Kondracki 1930).<sup>20</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 genjuszu”), „zupełne panowanie nad formą”, znaczenie rytmiki i dynamiki (Kondracki 1930), wskrzeszanie „ideałów dawnych mistrzów i ich form” klasyczo-kontrapunktycznych (Kondracki 1931 a), doskonałość i uniwersalność języka muzycznego („wykwintne europejskie metier”) (Kondracki 1931 b). Powtarzał ten zestaw Regamey, dodając ponadto rys romantyczny, „ale o romantyzmie mającym klimat XVII-go, a nie XIX-go wieku” (Regamey 1938 d), „dowcip, nieraz bardzo świeży i zabawny, oparty bądź na efektach kolorystycznych (...) albo też na swoistych tawestacjach stylistycznych” i „właściwą Strawińskiemu wirtuozerię i pomysłowość” (Regamey 1938 e).

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” (Kondracki 1930)<sup>21</sup>, zaś za nie w pełni twórczy uznawał neoklasyczny zwrot w ewolucji Strawińskiego Regamey („trochę szkoda, że podejmuje się tak niepoważnej roboty”), choć jednocześnie dostrzegał tu wiele wartościowych elementów.<sup>22</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 znać 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” (Palester 1932). 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

<sup>20</sup> Jest to wyraźna reminiscencja poglądów Szymanowskiego (por. Szymanowski 1922; tenże 1924).

<sup>21</sup> 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>22</sup> Pisał np. o *Pulcinelli*: „czarująca, pełna wspaniałych wynalazków dźwiękowych” (Regamey 1937 a); „Genialność tego opracowania polega na tym, że (...) jest stworzeniem nowego stylu organicznie łączącego w sobie muzykę Pergolesego z nową fakturą” (Regamey 1937 b).

internacionalne” (Maklakiewicz 1936). 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.) (Maklakiewicz 1933). 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 znać w sposobie komentowania twórczości Grupy Sześciu. Postrzegano ją jako stan pewnego regresu w muzyce francuskiej. Regamey stwierdzał, iż „młodzi ci kompozytorzy (...) zamiast wytwornej ironii Ravela posługują się często trywialną parodią” (Regamey 1936). Krytyka dostrzegała znamiona odejścia od romańskiego świata Debussy’ego i Ravela, a zarazem pewnego „rozmywania się” idiomu muzyki francuskiej. Twierdził K.Regamey, iż nowa edycja stylistyczna (Poulenc, Francaix) jest tak „spłycona”, że nie zasługuje na nazwę kontynuacji (Regamey 1938 b). 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 przejawskrawiona” (Regamey 1935 b).<sup>23</sup>

W piśmiennictwie krytycznomuzycznym pojawiał 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 (Kisielewski 1937), Michał Kondracki traktował instrumentację, harmonię, kontrapunkt i formę jako obszary składające się na wątek technologiczny współczesnej muzyki (Kondracki 1932), zaś dla Konstantego Regameya *‘metier’* stanowiło „wielką zaletę muzyki francuskiej” (Regamey 1938 b). 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”, Kondracki 1932) i dodekafonii („coraz bardziej antymuzyczne eksperymenty”, Palester 1932; „gmatwanina”, Kondracki 1930; nurt, który „nie wnosi do naszej kultury pozytywnych wartości”, Maklakiewicz 1931).

Muzyka francuska nie stanowiła dla pokolenia młodych polskich kompozytorów jednej z kilku tradycji narodowych w muzyce współczesnej, wobec których ze względów „formalnych” (w ramach

<sup>23</sup> Pisał M.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” (Kondracki 1937). Wtórował mu K.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, Milhauda i innych niedobitków ‘szóstki’” (Regamey 1938 f).

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.

### 3. 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; por. Helman 1972, 1978, 1985; Kaczyński 1972, 1977, 1978; Piotrowska 1982, Chomiński 1996) traktowanie ich jako pewnej wspólnoty jest silnie zakorzenione.

Myślenie pokoleniowe o kompozytorach polskich przełomu XIX i XX wieku cechowało dokonaną krótko po roku 1930 refleksję Zdzisława Jachimeckiego. Posługując się wymiennie i swobodnie, ale konsekwentnie pojęciami: generacja, pokolenie i grupa, stworzył autor obraz przemian, za którym stoi mniej lub bardziej dlań istotna 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” (Jachimecki 1932, s. 934). 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” (Jachimecki tamże, s. 935). Tu padały jeszcze nazwiska: Maklakiewicza, Kondrackiego, Łabuńskiego, Perkowskiego 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” (Helman 1972, s. 93; por. też 1978, s. 17, 19, 32), a „w latach międzywojennych po raz pierwszy na arenie międzynarodowej pojawia się grupa [podkr. Autorki] kompozytorów polskich” (Helman 1978, s. 29), którą określa jako „kompozytorów należących do tej samej generacji” (Helman 1985, s. 51). O „dwóch kolejnych falach (...) kompozytorów dopełniających swe studia w Paryżu” (1925-28 i 1931-39) pisze S.Jarociński (Jarociński 1976), o „pierwszej fali polskich kompozytorów” (s. 115), o „nieco starszej generacji” i „młodszej generacji” (odnosząc je do K.Sikorskiego i jego uczniów; s. 117) oraz o „pokoleniu” (s. 119) mówi W.Rudziński (Rudziński 1995). Jako „młode pokolenie” (s. 70) i „pokolenie młodych kompozytorów” (s. 69) traktuje tę grupę twórców L.Erhardt (Erhardt 1974). Z perspektywy historycznej, w odniesieniu do spójności twórczych poczynań młodych neoklasyków<sup>24</sup>, quasi-formalny charakter nadaje im także J.M.Chomiński, mówiąc o „młodszej generacji” oraz twierdząc, iż „powstaje wówczas po raz pierwszy polska szkoła kompozytorska” (Chomiński 1996, s. 111). Jej twórcą mianuje Kazimierza Sikorskiego. Podobnie twierdzi A.Mrygoń (Mrygoń 2007a, s. 263).<sup>25</sup> Violetta Kostka zaś uznaje młodych twórców za „drugie pokolenie kompozytorów polskich XX wieku” (Kostka 1998, s. 264).<sup>26</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’” (Kaczyński 1977). 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 neoklasycy’, ‘pokolenie międzywojenne’ (wskazuje na ich aktywność także po roku 1945), pokolenie ‘rówieśników naszego [XX – przyp. RC] stulecia’ („większość z nich urodziła się około roku 1900”), ‘pokolenie „paryżan”’. Porzucając te propozycje, za najtrafniejsze uznaje autor określenie: pokolenie, „które nie miało szczęścia”, podnosząc fakt osiągnięcia przezeń „wieku męskiego” w momencie wybuchu II wojny światowej.<sup>27</sup> Uznanie młodych

<sup>24</sup> Autor wymienia najważniejszych twórców polskiego neoklasyzmu okresu międzywojennego – por. Tab. 1.

<sup>25</sup> Określenie „polska szkoła kompozytorska”, przydatne wobec ciągłości dydaktyki kompozytorskiej tego pedagoga (aż do roku 1968, etatowo do 1966), a nawet wobec jej ukierunkowania („nacisk na doskonałość rzemiosła i formy”), wydaje się oboczne wobec perspektywy diachronicznej.

<sup>26</sup> Według autorki najwybitniejszym przedstawicielem pierwszego pokolenia był Szymanowski (Kostka 1998, s. 266).

<sup>27</sup> Autor wskazuje na fakt zaniedbania badania tego pokolenia: „Odwróciła się od niego również i krytyka, i muzykologia, a po części także i publiczność” (Kaczyński 1977, s. 3). Twierdzi, iż jedną z przyczyn był konflikt z następnym pokoleniem z II połowy lat pięćdziesiątych. 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



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” (Kaczyński 1977, s. 3).

M.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.Bou langer, F.Schmidt czy A.Roussel (Piotrowska 1982, s. 55). 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” (Piotrowska 1982, s. 57). Ową „grupę kompozytorów” określa ona ponadto jako „formację” (Piotrowska tamże, s. 55), 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 wyżynami, na które wzniosła się polska twórczość muzyczna w ostatnim trzydziestoleciu” (Piotrowska tamże, s. 55-56).

Można zatem uznać, iż traktowanie młodych polskich kompozytorów jako pokolenia, a przynajmniej jako grupy (formacji), jest trwałym rysem refleksji badawczej.<sup>28</sup> Z drugiej jednak strony cecha pokoleniowości jest tu przywoływana „intuicyjnie”, bez przekonywującej 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>29</sup> Jako jego poboczną przesłankę przywołuje

(por. Tarnawska-Kaczorowska 1989, s. 12).

<sup>28</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” (Demska-Trębacz 2003, s. 234). Mimo danego przez autorkę zastrzeżenia, iż wobec opisywanego okresu „zastosowanie pokoleniowej linii demarkacyjnej (...) tylko częściowo odzwierciedla stan muzyki w Polsce” (Demska-Trębacz tamże), 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, Kamieński). 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 trzydzieste” (reprezentującą neoklasycyzm i nurt folklorystyczno-narodowy). Odrębne miejsce przypadłoby Szymanowskiemu oraz – wyodrębnionym przez autorkę określeniem: „własny dukt” – Rogowskiemu, Tansmanowi i Kofflerowi.

<sup>29</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

fakt aktywności „kompozytorów należących do tej samej generacji” (Helman 1985, s. 51). Za kryterium pokoleniowości uznaje czynnik metrykalny: urodzenie między 1895 a 1914 rokiem).<sup>30</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 N.Boulangera, do której docierają już uczniowie jej uczniów (tychże Sikorskiego i Szeligowskiego).

Rozumienie pokoleniowości idące za określeniem K.Wyki proponuje Violetta Kostka. Autorka pisze o „pokoleniu kompozytorów polskich, które zaczęło brać aktywny udział w kulturze po odzyskaniu niepodległości państwowej w 1918 r. i zamknęło swą działalność w latach 90.” (Kostka 1998, s. 265).<sup>31</sup> Przywołanie roku 1918 może być mylące: poza Tansmanem i Sikorskim, kompozytorzy zaczęli bowiem debiutować dopiero około połowy lat dwudziestych. 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>32</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” (Kostka 1998, s. 265) stanowić może podstawę budowania jego tożsamości.

---

sam zespół form i gatunków, ten sam typ postawy artystycznej cechującej twórców” (Helman 1985, s. 50).

<sup>30</sup> Kompozytorzy umieszczeni przez autorkę w tak wyznaczonej generacji – por. Tab. 1.

<sup>31</sup> Autorka przytacza listę drugiego pokolenia kompozytorów, będącą swoistym *resume* wcześniejszych ustaleń – por. Tab. 1.

<sup>32</sup> Nawet u Sikorskiego inaczej układały się te relacje: debiut kompozytorski w roku 1919, działalność dydaktyczna od roku 1927, pierwsi absolwenci w roku 1931.

Tab. 1. Personalny kształt pokolenia „debiut 1930”

Kompozytor	Helman (1985)	Chomiński (1990)	Rudziński (1995) <sup>33</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 neoklasycy- zmu przed II wojną i w	„i inni”

<sup>33</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).

				czasie okupacji”	
--	--	--	--	---------------------	--

## 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 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”. (Ortega y Gasset 1993, s. 31).<sup>34</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 postacie (postać) reprezentatywne dla danego okresu, zaś do pokolenia tego należą wszyscy ci, którzy owe trzydzieści lat ukończyli 7 lat wcześniej i 8 lat później. Pokolenia układają się zatem w następstwie okresów piętnastoletnich (Ortega y Gasset tamże, s. 33-45).<sup>35</sup>

Przywiązanie do roli metryki w pojmowaniu pokoleniowości pozostaje trwałym elementem w rozmaitych ujęciach. Nawet jeśli jest ono jedynie czynnikiem „inicjalnym” wobec dostrzegania znaczenia innych czynników w kształtowaniu pokolenia, to ma ono charakter niewzruszonego fundamentu rozważań (powielanie definiowania pokolenia jako grupy rówieśniczej).<sup>36</sup> W przypadku rozpatrywanej tu sytuacji młodych twórców owo uwikłanie w metrykę powinno ulec zawieszeniu, gdyż nie jest ono

<sup>34</sup> Pierwszy lokowany jest we wspólnocie czasu historycznego, drugi – we wspólnocie przestrzeni (Ortega y Gasset 1993, s. 31). Oba fundują „wspólnotę zasadniczego losu”.

<sup>35</sup> H. Peyre przyjmuje rozpiętość pokoleń od ośmiu do dwudziestu lat (Peyre 1976, s. 16), przeciętnie w praktyce – lat piętnaście (tamże, s. 32).

<sup>36</sup> Kazimierz Wyka przyjmuje, za Diltheyem, definicję pokolenia jako 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 (Wyka 1977, s. 31).

wyznacznikiem pokoleniowości.<sup>37</sup> Przeciwnie – uwzględniając wiek metrykalny kompozytorów należałoby niektórych z nich uznać za reprezentantów innego pokolenia.<sup>38</sup>

Po drugie – wynikające z metrykalnej rozpiętości odmienne doświadczenia (nie pokoleniowe), brak tego, co J.Petersen nazwał „przeżyciami pokoleniowymi” jako wspólnymi doświadczeniami 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>39</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 pierwszy krok ku pokoleniowemu wystąpieniu). Tu nastąpiło także, określane przez K.Mannheima jako „nowy dostęp do dóbr kultury”, swoiste „nowe rozdzianie”: zetknięcie się utrwalonego zasobu kultury „z młodością, nie obarczoną odpowiedzialnością za ów zasób i skłoną przeto do śmiałej redukcji doświadczeń poprzedników” (Wyka 1977, s. 49). Jak twierdził F.Mentre, pokolenie wpisuje się w zastane warunki, które w znacznej mierze określają jego charakter i tryb działania.<sup>40</sup> Istotne jest bowiem to, co zastaje dane pokolenie, co ono przekształca, gdyż to zarazem kształtuje je samo.<sup>41</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>42</sup> Jeśli przyjąć, iż jej wyznacznikiem jest formułowanie na początku

<sup>37</sup> Konieczne jest tu przyjęcie perspektywy biegunowo różnej od biologicznego ujmowania pokolenia przez W.Pindara.

<sup>38</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. Wyka 1977, 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>39</sup> I wojna światowa nie tylko polaryzowała jednostkowe przeżycia, ale burzyła także życiorysy: tok dorastania, formalną edukację, podjęcie studiów itd.

<sup>40</sup> F.Mentre, *Les generations sociales*, 1920; por. Wyka 1977, s. 36-39.

<sup>41</sup> Tę wzajemną zależność tak charakteryzował K.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” (Wyka 1977, s. 39).

<sup>42</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, wspólny (krytyczny) stosunek do przeszłości muzyki polskiej.

działalności programów czy manifestów<sup>43</sup>, 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 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. Stanowić 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 uniezależnienia 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>44</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.

#### 4. 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

<sup>43</sup> Por. Wyka 1977, s. 105-107.

<sup>44</sup> Choć 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 naprawdę obiektywną wskazówkę”) i pokoleń, twierdząc, iż bez względu na to, w jakim wieku odkryto danego twórcę, należy on do określonego pokolenia (Peyre 1976, s. 10). Rozpatrywana tu sytuacja młodych kompozytorów prowadzić może do twierdzenia wręcz odwrotnego, iż bez względu na datę urodzenia przynależą oni do jednego pokolenia.



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 dwudzieste. Tu *de facto* miała miejsce ich muzyczna inicjacja jako rodzaj „pokoleniowego” doświadczenia i zarazem podstawa przyszłej wspólnoty ideowej. Elementy owego doświadczenia łatwo dziś wskazać: studia kompozytorskie w Warszawie, w atmosferze kształtowanej przez liczne polemiki estetyczno-muzyczne 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 neoklasycznej (por. Helman 1978, s. 25-26; taż 1985, s. 50-51; Kostka 1998, s. 265).<sup>45</sup> Dla młodych kompozytorów była ona miejscem 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 ośrodkiem tworzenia pokolenia i budowania jego pokoleniowej tożsamości - pokoleniowym kluczem.<sup>46</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>47</sup> Z perspektywy historycznej zaś można także stwierdzić, iż nadawały one pokoleniu właściwy mu rys tożsamości odmienny od generacji z nim sąsiadujących.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> „Tak więc kompozytorzy obu tych fal znaleźli się w strefie oddziaływania zarówno Szymanowskiego, jak i neoklasycyzmu” pisał S.Jarociński (Jarociński 1976).

<sup>46</sup> Za podziałem pokoleń K.Wyki, Violetta 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, nie przeczuwane (...) w poprzedniej generacji” (Wyka 1977, s. 78).

<sup>47</sup> Por. credo artystyczne A.Tansmana (Tansman 1925, s. 106-107).

<sup>48</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,

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>49</sup> Pośrednio 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>50</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, stosunek do tradycji), a także siła osobowości poszczególnych twórców umożliwiły 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>51</sup>, co jednak – wobec nieformalnego wymiaru pokoleniowości i otwartości estetyki neoklasycznej<sup>52</sup> – nie podważa jej pokoleniowego charakteru (choć utrudnia syntetyczne ujmowanie; por. Chomiński 1996, s. 114).<sup>53</sup> Można powiedzieć, iż o ile neoklasycyzm stanowił pokoleniowe spoiwo, to już jego zindywidualizowane traktowanie było (z czasem coraz bardziej) czynnikiem ową pokoleniowość polaryzującym.<sup>54</sup>

---

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?” (Chłopecki 1989).

<sup>49</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 źródła kryteriów porządkowania całej przestrzeni tradycji (por. Sławiński 1987, s. 293-294).

<sup>50</sup> Zdaniem Z. Helmana neoklasycyzm w muzyce polskiej „zawsze wykazywał silną łączność z muzyką europejską i niejako wyrastał z wspólnej europejskiej tradycji kulturowej” (Helman 1985, s. 52).

<sup>51</sup> Co wpisywałoby 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” (Chłopecki 1989). W rozpatrywanej tu sytuacji owa odśrodkowa siła miała niekiedy znamiona częściowej opozycji, wyrażając się np. w narodowo zorientowanym przekonaniu podzielanym m.in. przez Jana Maklakiewicza i Tadeusza Szeligowskiego, a wyrażonym słowami przez Stanisława Wiechowicza, iż „muzyka twórczości międzynarodowej jest ideą bez ziemi.”

<sup>52</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>53</sup> Zastosowanie mogą tu mieć słowa H. Peyre’a dotyczące pisarzy francuskich: „U każdego z nich kształtujący wpływ pokolenia oddziaływa silnie tylko na samym początku. Następnie zmieszają się z (...) innymi wpływami i stanowiąc będzie już tylko jeden z elementów – choć zawsze znaczny (...)” (Peyre 1976, s. 34).

<sup>54</sup> Nie bez znaczenia były tu również indywidualne, często dramatyczne, drogi kompozytorów po cezurach: 1939 i 1945, prowadzące w wielu przypadkach do rzeczywistej „atomizacji” pokoleniowego losu.

W odniesieniu do estetyki układu: „muzyka francuska-neoklasycyzm”, specyfikę (a niekiedy swego rodzaju obcość) polskiej redakcji 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 (por. Helman 1985, s. 64-65; Ciesielski 2005, s. 498-508), uwzględnienie materiału ludowego w melodyce i rytmice czy brak odniesień do estetyki Grupy Sześciu i przywoływania muzyki popularnej (Helman 1985, s. 63). Mimo, iż – jak twierdzi M.Piotrowska – neoklasycyzm w Polsce był zjawiskiem wtórnym<sup>55</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 w kraju: „zaczęliśmy w roku 1931” Perkowski. Towarzystwo temu także zewnętrzne postrzeganie młodych twórców.<sup>56</sup>

Zróznicowanie wieku metrykalnego kompozytorów i stąd jego nieprzydatność dla wyznaczenia tożsamości pokoleniowej tradycyjnie w oparciu o datę urodzin – z jednej strony, zaś ukonstytuowanie się tegoż pokolenia w oparciu o w pełni świadome akty i poczynania twórcze – z drugiej, prowadzą do rozpatrzenia określenia owej tożsamości w kontekście ujawnienia się w kulturze muzycznej – 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. M.Piotrowska twierdzi, iż początki neoklasycyzmu w muzyce polskiej przypadły na koniec lat dwudziestych (Piotrowska 1982, s. 55), zaś „dominował on w (...) [niej] od schyłku lat dwudziestych (...) aż po późne lata pięćdziesiąte” (tamże, s. 7). Z.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

<sup>55</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” (Piotrowska 1982, s. 7).

<sup>56</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, wobec 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 podstawie jego trwałości.

szerszą skalę zaczął ten kierunek rozwijać się dopiero w latach trzydziestych” (Helman 1985, s. 50) i dalej: „trudno byłoby uznać neoklasycyzm w latach dwudziestych za kierunek powszechnie ugruntowany w muzyce polskiej” (Helman tamże, s. 55). Ostatecznie to „w latach trzydziestych neoklasycyzm w muzyce polskiej przeżywa więc swą pierwszą fazę rozwoju” (Helman tamże, s. 62). 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 neoklasycznie zorientowane indywidualne debiuty młodych twórców, mimo, iż nie zawsze pozwalają się one jednoznacznie umieścić w czasie (choćby z uwagi na stopniowe ujawnianie się w twórczości stylistyki neoklasycznej). Zwraca tu jednakże uwagę fakt, iż zarówno debiut kompozytorski, jak i publicystyczny młodych twórców są bardziej skoncentrowane w czasie niż rozległość ich dat 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 w orbicie roku 1930<sup>57</sup>, tak w miejscu swego powstania<sup>58</sup>, jak i w kraju<sup>59</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 i innych (Helman 1972, s. 88-93), „krytycy i recenzenci francuscy uczęszczali regularnie na organizowane w Paryżu polskie imprezy (...). [a] stosunek francuskiej krytyki do muzyki polskiej był zdecydowanie pozytywny” (Kaczyński 1972, s. 118). 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>60</sup>

<sup>57</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 (Kaczyński 1978, s. 9-10).

<sup>58</sup> M.in. wydanie *Broszury 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” (Helman 1972, s. 81-82). Por. R.Werner, *Muzycy polscy w Paryżu*, Kultura 20 XII 1931.

<sup>59</sup> W Polsce Stowarzyszenie propagowało m.in. muzykę francuską. Po jednym z takich koncertów w Filharmonii Warszawskiej (1928) 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 inicjatywy twórczej, nie przytłoczonej indywidualnością obcą, ale idącej w kierunku rozwijania własnych cech, rdzenie polskich” (Szopski 1928).

<sup>60</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” (Helman 1972, s. 92).

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 neoklasycznej w muzyce polskiej.<sup>61</sup> Stylistyka ta wykazała swą trwałość i uniwersalność na przestrzeni kilku dziesięcioleci,<sup>62</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 (por. Helman 1985, s. 50), zaś jeszcze po 1956 roku, gdy pojawiły się symptomy przezwyciężenia neoklasycyzmu, nie oznaczało to jego zmierzchu (Chomiński 1990, s. 254; tenże 1996, s. 114).<sup>63</sup>

Mimo iż kierunek neoklasyczny nie wyczerpywał obszaru muzyki polskiej dwudziestolecia międzywojennego, był jednakże kierunkiem najbardziej rozpowszechnionym (Chomiński 1968, s. 85), „ruchem masowym”, skupiającym „najzdolniejsze jednostki twórcze” (Chomiński 1990, s. 253; tenże 1996, s. 114) i w latach trzydziestych stanowił już tegoż obszaru część w najwyższym stopniu kreującą oblicze nowej muzyki polskiej, najbardziej znaczącą i wykazującą największy artystyczny potencjał.<sup>64</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>65</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,

<sup>61</sup> „Pokolenie to (...) przeszczepia na grunt polskiej muzyki (...) prąd neoklasyczny” (Erhardt 1974, s. 70-71).

<sup>62</sup> „Większość kompozytorów drugiego pokolenia pozostała jednak wierna ideałom lat młodości. Kompozytorzy nie tylko nie porzucili estetyki neoklasycznej, ale wciąż widzieli w niej źródło interesujących problemów warsztatowych, formalnych i ekspresyjnych” – twierdzi V.Kostka (Kostka, op. cit., s. 269).

<sup>63</sup> Jako przykład późnego neoklasycyzmu wymienia autor twórczość Krzysztofa Meyera (Chomiński tamże, s. 255).

<sup>64</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 (Piotrowska 1982, s. 56), zaś J.Chomiński twierdził, iż „w okresie międzywojennym neoklasycyzm był w Polsce niemal jedynym kierunkiem reprezentującym muzykę nowoczesną” (Chomiński 1968, s. 88).

<sup>65</sup> Aдекватne 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 zasciankowej, jednostkowej i swojskiej, umieszczenie go – by się tak wyrazić – w gigantycznym obszarze historii powszechnej” (Ortega y Gasset 1993, s. 32).



jednocześnie: pokoleniowa, estetyczna, stylistyczna i historyczna, a w pewnym sensie także aksjologiczna, cezura.

Tab. 2. Pokolenie kompozytorskie „debiut 1930” – szkic do portretu<sup>66</sup>

kompozytor (rok urodzenia)	studia w Polsce, w Niemczech/Austrii <sup>67</sup>	studia/pobyt w Paryżu	debiut kompozytorski („neoklasyczny”)	aktywność publicystyczna
Stanisław Wiechowicz (1893)	Kraków Drezno (Dalcroze)	d’Indy	1926 <i>Chmiel</i>	od 1929 ( <i>Muzyka Polska</i> )
Kazimierz Sikorski (1895)	1919 kompozycja (Szopski)	1925-27 1930 (Boulangier)	po 1939	–
Tadeusz Szeligowski (1896)	teoria muzyki (Niewiadomski) harmonia/kontrapunkt (B. Wallek-Walewski)	1929-31 (Boulangier)	1930 <i>I Kwartet smyczkowy</i> 1931 <i>Partita</i>	od 1934 ( <i>Muzyka Polska</i> , <i>Muzyka, Kurier</i> <i>Poznański, Kurier</i> <i>Wileński</i> )
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. <i>Orkiestra</i> , <i>Echo, Muzyk</i> <i>Wojskowy, Kwartalnik</i> <i>Muzyczny, Muzyka</i> <i>Współczesna</i> )
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</i> <i>fortepianowy</i> , <i>Koncert na fortepian i</i> <i>ork.</i> , <i>Symfonia a-moll</i> , <i>III Kwartet smyczkowy</i>	od 1920 (Paryż)
Jan Maklakiewicz (1899)	1925 kompozycja (Statkowski)	1926-27 (Dukas)	1927 <i>Suita huculska</i> 1929 <i>Wiosna na wsi</i>	od 1930 ( <i>Kurier</i> <i>Poranny, Muzyka</i> , <i>Muzyka Polska</i> , <i>Kurier Poranny</i> )
Bolesław Woytowicz (1899)	fortepian (A. Michałowski)	(Boulangier)	1931 <i>Mała kantata</i> 1932 <i>I Kwartet smyczkowy</i>	-
Szymon Laks (1901)	1924 kompozycja (Statkowski)	1927-29 (Vidal)	1928 <i>Blues symphonique</i> 1930 <i>Kwintet na instr. Dęte</i>	-
Piotr Perkowski (1901)	1925 kompozycja (Statkowski, prywatnie: Szymanowski)	1926-28 (Roussel)	1924 <i>Uty japońskie</i> 1932 <i>Sinfonietta</i>	1930
Michał Kondracki	1927	1927-30	1926	od 1928

<sup>66</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>67</sup> Dаты oznaczają zakończenie okresu studiów.



(1902)	kompozycja (Statkowski, prywatnie: Szymanowski)	(Dukas, Vidal, Honegger, Boulangier)	<i>Partita</i>	(m.in. <i>Kwartalnik Muzyczny, Muzyka, Muzyka Polska, Prosto z Mostu, Tygodnik Ilustrowany</i> )
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 Kassern (1904)	1926 kompozycja (Opieński)	1931	1935 <i>Sonatina na fortepian</i> 1936 <i>Koncert na ork. Smyczkową</i>	od 1929 ( <i>Dziennik Poznański, Nowy Kurier – Poznań</i> )
Roman Palester (1907)	1931 kompozycja (Sikorski)	1936 (epizod- Boulangier)	1931 <i>Muzyka symfoniczna</i>	od 1932 ( <i>Kwartalnik Muzyczny, Muzyka, Muzyka Polska</i> )
Konstanty Regamey (1907)	1925 teoria (Szopski) kompozycja-autodydakta	1932 (studia filologiczne)	po 1939	od 1932 (m.in. <i>Prosto z Mostu, Muzyka Polska, Zet, Kwartalnik Muzyczny</i> )
Antoni Szałowski (1907)	1930 kompozycja (Sikorski)	1931-1936 (Boulangier)	1935 <i>II Kwartet smyczkowy</i> 1936 <i>Uwertura</i>	–
Zygmunt Mycielski (1907)	–	1928-1936 (Dukas, Boulangier)	1934 <i>Trio fortepianowe</i>	od 1934 ( <i>Muzyka Polska, Prosto z Mostu, Muzyka, Muzyka Współczesna</i> )
Grażyna Bacewicz (1909)	1932 kompozycja (Sikorski)	(Boulangier)	1933 Paryż <i>Kwintet na instrumenty dęte</i>	–
Roman Maciejewski (1910)	1931 kompozycja (Sikorski)	1934 (Boulangier)	1936 <i>Koncert na dwa fortepiany</i>	–
Stefan Kisielewski (1911)	1937 kompozycja (Sikorski)	1938-39	1937 <i>Uwertura</i>	od 1932 ( <i>Zet, Muzyka Polska, Pion, Echo Tygodnia</i> )
Witold Rudziński (1913)	1937 kompozycja (Szeligowski)	1938-39 (Boulangier, Koechlin)	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 ftp. pieśni	-
Andrzej Panufnik (1914)	1936 kompozycja (Sikorski) 1938 dyrygentura - Wiedeń (F.Weingartner)	1938-1939 dyrygentura (Ph.Gaubert)	po 1939	1937 ( <i>Muzyka Polska</i> )
Michał Spisak (1914)	1937 kompozycja (A.Brochocki, prywatnie: Sikorski)	od 1937 (Boulangier)	1937 <i>Koncert na fortepian i ork.</i>	–

## Źródła cytowane

Kisielewski Stefan

1937 *Oblicze duchowe muzyki współczesnej*, Muzyka Polska, nr 1

Kondracki Michał

1930 *Modernizm i moderniści*, Kwartalnik Muzyczny, nr 9

1932 *Współczesna technika kompozytorska*, Muzyka, nr 1-2

1931 a *Muzyka dawna i dzisiejsza*, Kwartalnik Muzyczny, nr 12-13

1931 b *Muzyka ludowa jako materiał dla twórczości muzycznej*, Kwartalnik Muzyczny, nr 12-13

1935 Prosto z Mostu, nr 15

1937 *Tegoroczne festiwale muzyczne w Paryżu*, Muzyka Polska, nr 7-8

Maklakiewicz Jan

1931 *Z zagadnień współczesnej twórczości muzycznej w Polsce*, Muzyka Polska, nr 1

1933 Kurier Poranny, 29 I

1936 Kurier Poranny, 28 X

Mycielski Zygmunt

1938 *Ravel*, Muzyka Współczesna, nr 1

Palester Roman

1932 *Kryzys modernizmu muzycznego*, Kwartalnik Muzyczny, nr 14-15

Regamey Konstanty

1935 a *Współczesna muzyka francuska*, Miesięcznik Literatury i Sztuki, nr 2

1935 b *Koncerty piątkowe w Filharmonii*, Zet, nr 3

1936 Prosto z Mostu, nr 46

1937 a *Z ruchu muzycznego w Polsce*, Muzyka Polska, nr 2

1937 b *Dyrygent awangardy*, Prosto z Mostu, nr 6

1938 a *Tydzień koncertowy*, Prosto z Mostu, nr 14

1938 b *Maurycy Ravel*, Prosto z Mostu, nr 9

1938 c *Maurycy Ravel*, Muzyka Polska, nr 1

1938 d *Polskie nowości*, Prosto z Mostu, nr 10

1938 e *Nowy utwór Strawińskiego*, Prosto z Mostu, nr 18-19

1938 f *Tydzień koncertowy*, Prosto z Mostu, nr 15

Rytel Piotr

1922 *Wieczory muzyczne. P. Karol Szymanowski o 'swojskiej' krytyce i 'dobrej' muzyce*, Gazeta Warszawska, nr 313

Szopski Felicjan

1928 Kurier Warszawski, nr 91

Szymanowski Karol

1922 *My splendid isolation*, Kurier Polski, nr 324

1924 *Igor Strawiński*, Warszawianka, nr 7

1925 a *Odpowiedź P. Adamowi Wieniawskiemu*, w: tegoż, *Pisma*, T.1, *Pisma muzyczne*, oprac. K.Michałowski, Kraków 1984

1925 b *Maurycy Ravel z okazji pięćdziesięciolecia od dnia urodzin*, Muzyka, nr 3

Tansman Aleksander

1925 *O mej twórczości muzycznej*, Muzyka, nr 2

## Literatura

Cegiella Janusz

1986 *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, Warszawa

Ciesielski Rafał

2005 *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań

Chłopecki Andrzej

1989 *Kiedy myślę: młode pokolenie. O potrzebie legendy*, Ruch Muzyczny, nr 26

Chomiński Józef M.

1968 *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa

Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna

1990 *Historia muzyki*, cz. II, Kraków

1996 *Historia muzyki polskiej*, t. II, Kraków

Demska-Trębacz Mieczysława

2003 *O przemianach w polskiej kulturze muzycznej w latach 1918-2000*, w: *Ratio Musicae*, red. S.Dąbek, Warszawa

Erhardt Ludwik

1974 *Muzyka w Polsce*, Warszawa

Gołąb Maciej

1997 *Koffler Józef*, Encyklopedia Muzyczna PWM, t. 5, red. E.Dziębowska, Kraków

Helman Zofia

1972 *Muzycy i muzyka polska w Paryżu w okresie międzywojennym*, Muzyka, nr 2

1978 *Muzyka polska między dwiema wojnami*, Muzyka, nr 3

- 1985 *Neoklasycyzm w muzyce polskiej*, Kraków
- 1997 *Laks Szymon*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 5.
- 1999 *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków
- 2002 *Palester Roman*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 7.
- Jachimecki Zdzisław
- Muzyka polska od roku 1915 do roku 1930*, w: *Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3,  
Warszawa
- Jarociński Stefan
- 1976 *75 lat muzyki polskiej*, w: *Program koncertów 5-6 XI 1976 r. w 75-lecie  
Filharmonii w Warszawie*, Filharmonia Narodowa, Warszawa
- Jasińska Danuta
- 1997 *Kisielewski Stefan*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 5.
- 2007 *Spisak Michał*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 10.
- Kaczyński Tadeusz
- 1972 *Młodzi kompozytorzy polscy w Paryżu w latach 1926-1950 a stosunki  
muzyczne polsko-francuskie*, Muzyka, nr 2
- 1977 *Zgubione pokolenie*, Ruch Muzyczny, nr 5
- 1978 *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu*, Muzyka, nr 3
- Kisielewski Stefan
- 1984 *Szymanowskiego pisma i wpływy*, w: *K.Szymanowski, Pisma, T.1, Pisma  
muzyczne*, oprac. K.Michałowski, Kraków
- Kostka Violetta
- 1998 *Drugie pokolenie kompozytorów polskich XX wieku*, w: *Dzieło muzyczne  
między inspiracją a refleksją*, Gdańsk
- Mrygoń Adam
- 1997a *Kondracki Michał*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 5.
- 1997b *Kassern Tadeusz Z.*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 5.
- 2004 *Perkowski Piotr*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 8.
- 2007a *Sikorski Kazimierz*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 9.
- 2007b *Szeligowski Tadeusz*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 10.
- Ortega y Gasset Jose
- 1993 *Wokół Galileusza*, tłum. E.Burska, Warszawa
- Paja-Stach Jadwiga
- 1997 *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków
- 2007 *Szabelski Bolesław*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 10.
- Peyre Henri

- 1976 *Pokolenia literackie*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*,  
T. III, Antologia, opr. H.Markiewicz, Kraków
- Piotrowska Maria  
1982 *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa
- Rudziński Witold  
1995 *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa
- Szczurko Elżbieta  
2007 *Szałowski Antoni*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 10.
- Sławiński Janusz  
1987 *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: *Problemy teorii  
literatury*, Seria 2, wyboru dokonał H.Markiewicz, Wrocław
- Stawowy Ludomira  
1979 *Bacewicz Grażyna*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 1.
- Stęszewski Jan  
2000 *Mycielski Zygmunt*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 6.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna  
1989 *Na rozpoczęcie*, w: *Muzyka źle obecna*, t. I, Warszawa
- Wacholc Maria  
2000 *Maklakiewicz Jan*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 6.
- Wachowicz Zygmunt  
1987 *Fitelberg Jerzy*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 3.
- Widlak Elżbieta  
2000 *Maciejewski Roman*, Encyklopedia Muzyczna..., op. cit., t. 6.
- Wyka Kazimierz  
1977 *Pokolenia literackie*, Kraków