

RAFAŁ CIESIELSKI
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0001-7420-9649

RECENZJA KSIĄŻKI RENATY SUCHOWIEJKO *MUZYCZNY
PARYŻ À LA POLONAISE W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM.
ARTYŚCI – WYDARZENIA – KONTEKSTY,*
KSIĘGARNIA AKADEMICKA, KRAKÓW 2020, 530 S.

Przynajmniej od czasów Wielkiej Emigracji Paryż stał się azylem dla wielu Polaków. Byli wśród nich liczni artyści reprezentujący rozmaite dziedziny sztuki, którzy odnajdywali w Paryżu swe miejsce nauki, pracy, aktywności i kariery. W ciągu XIX stulecia rosło znaczenie środowiska francuskiego jako przestrzeni działania tych twórców. W dwudziestoleciu międzywojennym obszar wzajemnych kontaktów na gruncie artystycznym nabrał jeszcze bardziej dynamicznych i wyrazistych rysów, poszerzał się także o pozaartystyczne związki Polski z Francją, np. w obszarze zbieżności polityki zagranicznej obu państw.

W zakres polsko-francuskich relacji artystycznych wpisywała się polska twórczość muzyczna. Dla jej kondycji po Wielkiej Wojnie, tworzenia w warunkach odrodzonego państwa polskiego i budowania nowej formuły polskiej kultury ważna okazała się sugestia Karola Szymanowskiego przekonanego, iż zbliżenie się muzyki polskiej do francuskiej pozostaje jednym z warunków jej rozwoju i w tym duchu kierującego do Francji młodych polskich kompozytorów. Z perspektywy dziejowej zasadnicza i brzemienne była ówczesna zmiana ogólnej orientacji estetycznej muzyki polskiej z niemieckiej na francuską, zaś geograficznie: z Berlina na Paryż. Po roku 1918 do Paryża zaczęli licznie przyjeżdżać polscy kompozytorzy. Miasto to stało się miejscem zdobywania artystycznych kompetencji, miejscem debiutów i prowadzenia działalności artystycznej, źródłem twórczych inspiracji, przestrzenią nawiązywania kontaktów i realizacji marzeń, szansą zaistnienia w kulturze europejskiej. Polscy twórcy podejmowali mniej lub bardziej sformalizowane studia u francuskich pedagogów, zwłaszcza u Nadii Boulanger, będącej najważniejszym w zakresie kompozycji autorytetem pedagogicznym swego czasu. W roku 1926 powstało Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków, które stało się organizacją promocyjną dla twórców, ośrodkiem aktywności całego pokolenia polskich kompozytorów. Orientacja na kulturę francuską stawała się dla nich coraz bardziej wyrazista i istotna. W tym kontekście rósł także status francuskiej stolicy.

Bez ryzyka przesady można więc mówić – co tylko pozornie brzmi paradoksalnie – o miejscu Paryża w polskiej kulturze muzycznej dwudziestolecia międzywojennego. Taki status miasta nad Sekwaną potwierdza już ogólne spojrzenie na skalę i charakter relacji polsko-francuskich, zaś wniknięcie w ich istotę i znaczenie oddziaływania na kulturę polską jeszcze owo przekonanie umacnia i utrwała. To wystarczające, inspirujące i w istocie przesądzające przesłanki, by ustanowić Paryż zasadniczym przedmiotem uwagi i dać badawcze ujęcie tego miejsca, czasu i działających tam twórców¹.

Dotychczasowe prace dotyczące muzyki polskiej i polskiej kultury muzycznej okresu dwudziestolecia międzywojennego w sposób oczywisty wskazywały na Paryż i tamtejsze ścieżki wielu polskich twórców. Były to jednakże mniej lub bardziej rozbudowane wzmianki (często z sugestią samorozumiejącej się konwencji: „ach, ten Paryż”), stanowiące zagadnienie peryferyjne wobec podejmowanych jako wiodące kwestii twórczości kompozytorskiej czy aktywności koncertowej poszczególnych wykonawców. Wydaje się więc, iż w naturalny sposób rysowała się tu możliwość zmiany perspektywy i zarazem potrzeba powstania opracowania w założeniu zorientowanego na Paryż. W tym kontekście niezwykle cenna jest niniejsza inicjatywa.

Jako motywację wyboru przez autorkę tematu i zakresu pracy uznać można artykułowane przez nią pytania, m.in.: jak byli postrzegani i oceniani polscy twórcy na tle paryskiego życia muzycznego, czy coś ich wyróżniało, czy byli rozpoznawani jako formacja pokoleniowa, co w ich muzyce szczególnie zwracało uwagę paryskiej krytyki muzycznej, jak ich aktywność wpływała na ogólną orientację w muzyce i kulturze polskiej? (s. 14–15). W przekonaniu autorki pytania te służą jako punkty odniesienia wyznaczające ramy poczynił badawczych.

Odpowiedzi na te pytania wymagały przebadania niezwykle obszernego materiału i szeroko zakrojonych kwerend. Podstawą źródłową pracy stały się dokumenty z epoki: materiały prasy francuskiej, świadectwa życia muzycznego i zasoby archiwalne. Pierwszy z tych obszarów obejmuje pozycje różne gatunkowo: od pism muzycznych (autorka przeprowadziła kompletną kwerendę – z lat 1919–1939 – periodyków: „Le Menestrel”, „La Revue musicale”, „Le Monde musical” i „Le Courrier musical”), przez periodyki o profilu kulturalno-artystycznym, po – niekiedy niesłusznie bagatelizowaną – prasę codzienną (m.in. „Le Figaro”, „Le Temps”, „La Liberté”, „Le Matin”). Stanowią one przede wszystkim źródło do badań z zakresu wykonawstwa i recepcji.

Świadectwa życia muzycznego to przede wszystkim programy i afisze koncertowe. Dają one wgląd w szczegóły wydarzeń (czas, miejsce, wykonawcy,

¹ Okres ten jest przedmiotem zainteresowania badaczy różnych dziedzin. Por. m.in. A. Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyborem tekstów*, cz. II: lata 1922–1929, Warszawa 2015; cz. III: lata 1930–1939, Warszawa 2016; eadem, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009.

repertuar) i tym samym pozwalają na względnie kompletną orientację w formule aktywności polskich twórców.

Z kolei na materiały archiwalne składają się w pierwszym rzędzie dokumenty dwóch organizacji: Associations française d'action artistique (przechowywane w Bibliotheque nationale de France) oraz Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków (przechowywane w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego). Ich – w pewnym sensie komplementarna – działalność obejmuje ważny obszar organizacyjno-promocyjny życia muzycznego, stąd dokumenty te są cennym źródłem odnośnych danych, także w wymiarze porównawczym. Uzpełnieniem są tu pozyskane w spuściznach kompozytorskich (Szymona Laksa, Michała Spisaka) i dokumentach osobistych twórców materiały epistolograficzne i wspomnienia.

Ten obszerny, mający znamiona kompletności, bogaty i zróżnicowany korpus źródeł (s. 473–491) stanowi satysfakcjonujący badawczo zasób pozwalający poznać stan i dynamikę polskiego udziału w paryskim życiu koncertowym (w zakresie faktografii, repertuaru, wykonawstwa, recepcji, działań organizacyjnych i promocyjnych itd.), dać wszechstronne, wielokierunkowe i wnikliwe spojrzenie na rozmaite aspekty badanego przedmiotu – Paryża *à la polonaise*.

Wykorzystane źródła w takim zakresie i w tak kompleksowo podjętej analizie nie były dotąd przedmiotem badawczych poczynań muzykologicznych. Materiały te są obecne w pracy nie tylko jako podstawa ustaleń badawczych, są też fragmentarycznie cytowane bądź przytaczane w całości. Zestaw wykorzystanych źródeł jest imponujący, obejmuje mnogość materiałów, często trudno dostępnych i wymagających kwerend w zagranicznych bibliotekach i archiwach. Autorka podąża za źródłami, za niesioną przez nie problematyką, za odzwierciedlającym się w nich obrazem ówczesnej rzeczywistości, za sprawami mniej lub bardziej istotnymi. Poddaje się im, zachowując jednak w pełni badawczy dystans i krytyczną ostrożność, co w tego rodzaju pracach, gdy autorzy mają za sobą dziesiątki tysięcy stron zwykle bardzo sugestywnej, zatem przekonującej i „wciągającej” lektury, warte jest zaakcentowania. Podnosi to bowiem wiarygodność ustaleń badawczych.

Autorka ma pełną świadomość obszerności i złożoności badanego obszaru, wielości zawierających się w nim potencjalnych problemów i wątków badawczych oraz konieczności dokonania spośród nich wyboru. Stąd celem swej pracy czyni „naszkicowanie ogólnej panoramy zjawisk i szczegółową analizę wybranych zagadnień” (s. 15) oraz „wydobycie polskiego pierwiastka z paryskiego tygla muzycznego i przyjrzenie mu się z bliska, rzucenie nowego światła na niektóre zjawiska i postaci” (s. 17).

Pracę tworzą cztery rozdziały poprzedzone *Preludium* i domknięte *Postludium*, Aneksy, Bibliografia (z podziałem na źródła: czasopiśmiennicze i archiwalne oraz literaturę przedmiotu), Spis ilustracji, Summary i Resume oraz Indeks nazwisk.

Preludium jest właściwym wprowadzeniem do lektury. Już w pierwszym zdaniu autorka określa status Paryża, a zarazem status przedmiotu swej pracy, pisząc

o stolicy Francji jako o „drugiej, muzycznej stolicy Polski” i o „mieście Paryża” (s. 9). Tu także przedstawia założenia, cele i podstawy źródłowe pracy.

Cztery rozdziały (numerowane cyframi rzymskimi, w opisie zaś określane przez autorkę jako „pola tematyczne” lub „kręgi zagadnień”) orientowane są na kolejne kierunki badawcze, w trybie komplementarnym wypełniające obraz paryskiego życia muzycznego.

Rozdział I. *Polscy artyści w paryskim życiu koncertowym* w kolejnych podrozdziałach ukazuje sylwetki i koncertowe działania polskich twórców dane w komentarzach prasowych: Ignacego Jana Paderewskiego, Karola Szymanowskiego, Marii Modrakowskiej i Wandy Landowskiej.

Dwaj pierwsi przedstawieni są w zasadniczej dla nich optyce: wykonawczej (Paderewski) i kompozytorskiej (Szymanowski). W ujęciu postaci Marii Modrakowskiej dominuje tryb biograficzny kreślony głosami krytyki muzycznej. Wanda Landowska ukazana jest w szerokim spektrum jej aktywności: jako klawesynistka, ale także jako promotorka muzyki dawnej, pedagog, organizatorka koncertów i badaczka.

W ostatnim podrozdziale przedstawione zostały działania całej plejady polskich wykonawców tej epoki, włączywszy tych najbardziej aktywnych i uznanych, jak: Artur Rubinstein, Zbigniew Drzewiecki, Leopold Godowski, Bronisław Huberman, Eugenia Umińska czy Irena Dubiska. Niezwykle cenne są dane dotyczące paryskich działań artystów niemal zupełnie nieznanymi, pianistów: Erwina Brynickiego i Ryszarda Byka, pianistek: Louty Nounenberg i Heleny Krzyżanowskiej, śpiewaczek: Ganny Walskiej i Toni (Antoniny) Pavel-Kleczkowskiej (s. 101–118).

Pewną niekonsekwencją wobec przyjętego sposobu tytułowania podrozdziałów w tym rozdziale jest zatytułowanie tego podrozdziału: *Z sal koncertowych – przegląd prasy*, co sugerować może, iż przegląd ten dotyczy postaci przywołanych już w poprzednich podrozdziałach. Zarazem nie jest to jedynie „przegląd prasy”, gdyż zamieszczono tu wiele informacji spoza tego obszaru, na temat biografii czy aktywności pozakoncertowej omawianych wykonawców. W tym panoramicznym przeglądzie cenne byłoby przedstawienie szerszego, syntetycznego spojrzenia na charakter, skalę i znaczenie udziału tej licznej grupy polskich twórców w paryskim życiu koncertowym.

Rozdział II. *Muzyczna Polska z perspektywy Paryża* to obraz muzyki polskiej, jaki w prasie paryskiej wyłania się w kontekście postaci Chopina oraz dużych przedsięwzięć: festiwali muzyki polskiej, występów podczas wystawy światowej czy obchodów stulecia przybycia do Francji Chopina. Tu m.in. ujawnia się sylwetka Edouarda Ganche – najważniejszej bodaj postaci zaangażowanej w promocję muzyki polskiej, w tym zwłaszcza Chopina – jako krytyka muzycznego, ale także aktywnego działacza i organizatora życia muzycznego.

W Rozdziale III. *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu* przedstawiono podstawową dla funkcjonowania środowiska polskich twórców we Francji organizację, jej założenia i formy działalności. Autorka prezentuje Stowarzyszenie jako promotora muzyki polskiej i animatora polskiej obecności

w paryskim życiu muzycznym. Ukazuje kulisy i mechanizmy jego działania. Pokazuje szereg problemów i zmagających – z jednej strony – z pewnego rodzaju konfrontacji bardzo wszak zindywidualizowanego środowiska, jakim byli kompozytorzy, z taką formą wspólnego działania, jaką było stowarzyszenie, z drugiej – z faktu prowadzenia działalności w tak wymagającym i konkurencyjnym miejscu, jakim był Paryż. Na to nakładały się ciągle niedomagania finansowe, konieczność osobistego angażowania się kompozytorów we wszelkie działania organizacyjno-promocyjne itd. Ostatecznie jednak SMMP pełniło ważną funkcję, udzielając wsparcia i umożliwiając młodym kompozytorom pobyt w muzycznej stolicy świata. Obraz Stowarzyszenia dopełniają tu wybrane wspomnienia jego członków. Drobną niedogodnością w lekturze jest niekonsekwencja przywołanych kategorii przedsięwzięć SMMP przyjętych w jego sprawozdaniach z podjętym w pracy ich przedstawieniem i opisem (s. 218–229).

Rozdział IV, o bardzo pojemnie, choć zarazem enigmatycznie i ogólnikowo brzmiącym tytule: *Muzyczne interakcje, transfery i filiacje*, z jednej strony daje obraz Paryża jako ośrodka edukacji kompozytorskiej o międzynarodowym zasięgu i znaczeniu, z zaznaczonym udziałem w niej polskich twórców, z drugiej – w szerszej perspektywie „transferów i filiacji” – podejmuje kwestie francusko-polskich relacji międzykulturowych. W odniesieniu do obu obszarów przedstawione zostały wybitne postacie paryskiego środowiska muzycznego, których związki z muzyką polską, polską kulturą muzyczną i polskimi kompozytorami były szczególnie istotne.

W tym kontekście zaprezentowana została sylwetka i działalność Nadii Boulanger – z perspektywy polskiego środowiska młodych kompozytorów tej epoki swoistej „instytucji” szeroko pojmowanej pedagogiki muzycznej. Tu przywołano także dane o studiujących u niej Polakach. W kolejnej odsłonie narysowana jest postać Roberta Brussela – krytyka muzycznego, organizatora życia muzycznego, rzecznika, inicjatora i animatora międzynarodowej wymiany kulturalnej, aktywnego w zakresie muzycznej współpracy polsko-francuskiej: wsparcia i współpracy z tworzonym w Polsce w celu promocji polskiej kultury za granicą (w pewnym sensie „siostrzanym” wobec założonej i prowadzonej przez Brussela Association française d’action artistique) Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO), wzajemnej wymiany artystów i depozytów partytur, obecności polskiego repertuaru we francuskim życiu koncertowym.

W obszernych *Aneksach* (s. 321–471) zostały zawarte tłumaczenia tekstów publikowanych w prasie paryskiej: wypowiedzi dotyczące postaci i działalności koncertowej Ignacego Jana Paderewskiego, artykuły Aleksandra Tansmana o muzyce polskiej oraz krytyczno-muzyczne teksty związane z prapremierą w roku 1936 *Harnasiów* Karola Szymanowskiego. Ponadto znajdujemy tu materiały z Archiwum SMMP oraz programy i afisze koncertowe.

Jak zawsze w takich przypadkach bezpośredni wgląd w świadectwa z epoki pozwala zaznajomić się z kompletnymi wypowiedziami, a zatem ze sposobem

myślenia, z ujawnianymi preferencjami estetycznymi oraz trybem argumentowania i formułowania opinii przez autorów. W jakimś stopniu oddaje to także atmosferę danego czasu – pozwala niemal poczuć się uczestnikiem ówczesnych wydarzeń. Sama autorka traktuje te aneksy jako „zaproszenie do dalszej podróży w czasie”. Doceniając gest przytoczenia *in extenso* tych źródeł, trzeba zaznaczyć, iż w odniesieniu do przedstawionych tekstów i dokumentów pożądana byłaby informacja dotycząca ich reprezentatywności oraz kryteriów ich wyboru.

Konstrukcja pracy jest adekwatna do przyjętych celów i priorytetów badawczych: danie rysu ogólnego paryskiej aktywności polskich twórców z wyróżnionymi zagadnieniami szczegółowymi. W odniesieniu do podjętych w poszczególnych rozdziałach zagadnień układ pracy ma charakter heterogeniczny. Obejmuje bowiem zróżnicowane co do swej natury przedmioty (postrzeganie indywidualnych sylwetek artystów, opinie o muzyce polskiej na podstawie ważnych polskich premier i przedsięwzięć, działalność polskiej organizacji muzycznej, paryskie tropy edukacji polskich kompozytorów, sylwetki osób z paryskiego środowiska muzycznego zaangażowanych w sprawy polskie). Ten zestaw zagadnień w pewnym sensie łączy materia źródłowa, która stanowi wspólną bazę danych dla badania poszczególnych przedmiotów.

Tak heterogenicznie zaprojektowana konfiguracja daje w rezultacie wiarygodny, wielowątkowy, spójny i przejrzysty obraz muzycznego Paryża lat międzywojennych. Różnorodne wątki splatają się, pojawiają się jako widziane z różnych perspektyw, wzajemnie się dopełniają. Obraz ten nie ma, bo mieć nie może – czego autorka w pełni jest świadoma – charakteru wyczerpującego podjęte kwestie, ale w przedstawionej postaci jest bardzo rzetelnym i dobrze udokumentowanym ujęciem.

Większej przejrzystości i orientacji w usytuowaniu przedstawianych w pracy spraw i wydarzeń nadałoby ulokowanie w odrębnym miejscu zagadnień, które składają się na funkcjonowanie Paryża jako centrum muzycznego i stanowią niejako atrybuty paryskiego (i każdego) środowiska muzycznego: chodzi o instytucje i organizacje muzyczne, sale koncertowe, zespoły orkiestrowe, organizację sezonu artystycznego, publiczność, rynek prasy muzycznej i niemuzycznej, krytyków muzycznych i publicystów, a także istniejące w tym środowisku relacje i hierarchie. Na takich fundamentach opiera się życie muzyczne, w takiej przestrzeni poruszali się polscy twórcy. Zagadnienia te zostają podjęte, co wskazuje na ich wagę i przydatność dla omawianej problematyki, są jednak rozproszone i wplatanie w inne treściowo fragmenty, np. wzmianki o paryskich sezonach koncertowych, organizacjach, czasopismach i krytykach w podrozdziale dotyczącym Szymanowskiego (s. 42–47) czy dane o organizacjach w podrozdziale ukazującym postać Edouarda Ganche (s. 133–135). Taką rolę, dania ogólnego i syntetycznego wglądu, znakomicie spełnia zaś ujęte w ramy podrozdziału IV.13. *Paryż – „światowy uniwersytet muzyczny”* (s. 255–273), świetnie przedstawione, przejrzyste wprowadzenie w realia ofert (akademickiej) edukacji muzycznej w Paryżu (struktura, szkoły, rekrutacja, system kształcenia).

Pewien niedosyt przynosi brak podsumowań poszczególnych zagadnień (podrozdziałów). Elementy tych podsumowań wynikają poniekąd z narracji, jednakże cenne byłoby ich wyodrębnione ujęcie syntetyczne, wskazujące na przykład, które elementy w kompozycjach bądź wykonawstwie polskich artystów były dla paryskiej krytyki wiodące, które tworzyły w jej pojęciu zasadnicze rysy indywidualnych stylistyk, czy i jak postrzegano specyfikę (idiom) muzyki polskiej itd. Takie spojrzenie znajdujemy natomiast w przypadku przedstawienia opinii krytyki muzycznej po paryskich występach Baletu Polskiego. Zarazem – wobec przyjętych celów pracy („naszkicowanie ogólnej panoramy zjawisk i szczegółowa analiza wybranych zagadnień”) – niedosyt ten może być usprawiedliwiony także przedwczesnością dokonywania takich podsumowań wobec wszystkich podjętych zagadnień.

Wielką zaletą pracy jest przedstawianie sylwetek twórców, krytyków muzycznych i wydarzeń w kompleksowym, uwzględniającym wiele relacji trybie oraz wobec ich muzycznych, organizacyjnych, ale też towarzyskich i niekiedy zupełnie nieformalnych kontekstów, jak np. przytoczenie spisu gości i menu (jako pierwsza pozycja: Crème Isabelle...) uroczystej kolacji, jaka miała miejsce 25 listopada 1931 r. w Palais d’Orsay z okazji obchodów rocznicy przybycia do Francji Fryderyka Chopina (s. 158–160).

W pracy zawarte są ponadto treści, które – na ogół znane muzykologom – mogą się przydać specjalistom innych dziedzin bądź zainteresowanym czytelnikom. Treści te mają charakter drobnych zwykle inkrustacji, jakby nieformalnych „przypisów” umieszczanych w toku narracji. Niekiedy wiążą się one z główną tematyką wywodu, jak np. opis lwowskiej mowy Ignacego Jana Paderewskiego (s. 23), wzmianka o jego nagraniach i stosunku do rejestracji dźwięku (s. 35) czy organizacji koncertów Wandy Landowskiej (s. 82–84) i wówczas zawartych w poświęconych tym postaciom częściach pracy, niekiedy jednak funkcjonują poza głównym tokiem, jak wpisanie w podrozdział o Marii Modrakowskiej informacji o *Pelesie* Debussy’ego (s. 68), *Huit chansons polonaises* Poulenca (s. 72–73) i działalności Nadii Boulanger (s. 75–77). Charakter kontekstowy, w różny sposób związany z zasadniczym nurtem narracji, mają też wzmianki na temat stosunku paryskiej krytyki do polskiej muzyki dawnej (s. 84–85) czy eseju o muzyce polskiej Henryka Opieńskiego (s. 90–93).

Patrząc z perspektywy potencjalnie szerokiego kręgu czytelników – bo dla muzykologów to rzeczy oczywiste – szkoda, że zabrakło (choćby w formie owych inkrustacji z odwołaniami do odnośnej, bogatej już literatury²) przywołania istoty uwarunkowań i zarazem rezultatu paryskich wojaży młodych polskich kompozytorów w postaci zamiaru opanowania nowoczesnego warsztatu twórczego (*metier*) i dokonywanych w twórczości – najczęściej pod znakiem neoklasycyzmu – wyborów estetyczno-muzycznych.

² Wychodząc choćby od pracy Zofii Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku* (Kraków 1984) i licznych już prac zbiorowych i monografii poszczególnych kompozytorów.

Książka jest owocem wieloletniej pracy autorki nad źródłami do polsko-francuskich kontaktów muzycznych w okresie międzywojennym i zwieńczeniem jej licznych publikacji związanych z paryskimi losami polskich twórców i obecnością muzyki polskiej we Francji (por. *Literatura przedmiotu*, s. 496–497). Wpisuje się ona w szeroki nurt poczynań badawczych, dzięki którym obraz dwudziestolecia międzywojennego – okresu niegdyś przez wiele lat „złe obecnego” w badaniach i w naszej zbiorowej świadomości – wypełnia się ważnymi ustaleniami dotyczącymi obecności polskich muzyków i polskiej muzyki w środowisku paryskim. Obejmują one poszerzenie, rozstrzygnięcie wątpliwości, a niekiedy wprowadzenie korekt w dotychczasowym, powszechnym postrzeganiu pewnych zjawisk czy wydarzeń (m.in. obecności utworów Szymanowskiego w paryskim życiu koncertowym, opinii na temat Reprezentacyjnego Baletu Polskiego czy charakteru działalności Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków).

Praca uwzględnia oba kierunki polsko-francuskich relacji muzycznych: ten wynikający z podążania polskich artystów w stronę Paryża oraz ten, którego formy orientowały paryskie środowiska muzyczne na muzykę polską. Wypełniając kolejne pola funkcjonowania paryskiego środowiska muzycznego, autorka prowadzi przez nie czytelnika, wciąga go w tok opowieści (mającej niekiedy znamiona fascynującej – w najlepszym tego słowa sensie – gawędy). Pozwala to stworzyć wszechstronne, uwzględniające jej zróżnicowanie i w istocie panoramiczne przedstawienie nadsekwanskiej stolicy jako przestrzeni wzajemnych spotkań, miejsca zdobywania doświadczeń przez polskich twórców i promocji muzyki polskiej. Muzyka polska okresu międzywojennego bez Paryża istniałaby w zupełnie innej postaci. Paryż, ówczesna muzyczna stolica świata, współkształtowała i sprzyjała wszechstronnemu formowaniu się młodego pokolenia polskich kompozytorów³. Praca ukazuje mechanizmy i konteksty tych procesów, ale też oddaje atmosferę, jaka im towarzyszyła.

Publikacja jest wartościową pozycją z jednej jeszcze perspektywy. Koncentrując się na muzycznym Paryżu okresu międzywojennego jako zasadniczym przedmiocie, stanowi niejako dopełnienie – w jakimś dipolowym układzie – tych badań i publikacji, które zorientowane były na poszczególne postacie ówczesnej muzyki polskiej. Dotyczy to zwłaszcza środowiska kompozytorskiego. Kolejne zrealizowane już rozmaite studia biograficzno-analityczne poświęcone Palestrovi, Kassernowi, Mycielskiemu, Tansmanowi, Maklakiewiczowi, Bacewiczównie, Maciejewskiemu czy Kisielewskiemu mogą znaleźć tu więc kompetentnie i przekrojowo nakreślony kontekst, który z pozycji tych ujęć z oczywistych względów był jedynie sygnalizowany i mógł pozostawiać niedosyt. Dobrze więc się stało, że powstała praca, do której w przypadkach takich kompozytorskich ujęć monograficznych (a wielu twórców tej epoki czeka jeszcze na takie dokonanie) można będzie się odnieść, znajdując tu także cenne, szczegółowe informacje.

³ Por. R. Ciesielski, *Pokolenie kompozytorskie „debiut 1930” (przyczynek do diachronii muzyki polskiej XX wieku)*, „Res Facta Nova” 2017, 18 (27).

Książka ta jest pierwszym zorientowanym na muzyczny Paryż międzywojnia, a zarazem tak szeroko zakreślonym i kompleksowo umocowanym źródłowo ujęciem w polskim piśmiennictwie muzykologicznym. Jest pozycją dopełniającą i w istotny sposób poszerzającą o „kierunek paryski” stan naszej wiedzy w zakresie polskiej kultury muzycznej ważnego, niezwykle dynamicznego i barwnego okresu dwudziestolecia międzywojennego. Przydaje mu wyrazistych rysów i wielu nowych barw, a Paryż w swych licznych artystycznych twarzach i odsłonach staje się jeszcze bliższy i integralnie wpisany w polską kulturę muzyczną międzywojnia.

Na koniec wart szczególnego podkreślenia jest sam fakt podjęcia badań w założonym zakresie, niezbędne tu zaangażowanie i badawczy upór autorki, konsekwencja w realizacji wieloletniego, niezmiernie trudnego, żmudnego i wieloetapowego działania obejmującego poszukiwanie, przegląd, analizę i sprowadzenie do jakiejś formy prezentacji i syntezy ogromnego zasobu źródłowego (o rzeczywistej skali takiej pracy i czekających w niej na badacza zagrożeniach, ale i odkryciach wiedzą jedynie ci, którzy realizowali ją w podobnym zakresie). O stosunku autorki do badanych źródeł znamienne świadczą jej słowa: „Odkrywanie nowych twarzy, penetrowanie nieznanymi miejsc, wsłuchiwanie się w głosy krytyków to jakby podróż w czasie (...). Wiele można wyczytać ze źródeł przy uważnej lekturze. Wnikliwa analiza, doprawiona odrobiną heurystycznej wyobraźni, otwiera nowe przestrzenie do refleksji. Słucham więc uważnie, co do mnie mówią (...)”. Czyż to nie dobra zachęta do lektury (dla jednych) bądź badawczego pójścia dalej tą drogą (dla innych)?