

Kontradykcyjne wektory oddziaływania impresjonizmu rezonującego w muzyce francuskiej połowy XX wieku – postimpresjonistyczna „estetyka labiryntu” Portrety kompozytorskie Charles’a Koechlina i Florenta Schmitta

Idiom francuskiego impresjonizmu tak dalece zdeterminował obraz muzyki francuskiej pierwszej połowy XX wieku, iż nieczęsto w naszej rodzimej muzykologii pojawia się refleksja na temat kontynuacji tego prądu, swoistego syndromu kulturowego, wypływającego tak z galijskiej mentalności, dorobku antenatów, jak i z metamorfoz idei francuskiej kultury osadzonej w konkretnych realiach społecznych. Również w zbiorze muzycznych opisów powstających nad Sekwaną niewiele poświęca się im uważnego opisu. Stąd moja próba przybliżenia polskim czytelnikom tych sylwetek, ich niestereotypowego dorobku twórczego, różniącego się między sobą i wykazującego ponadto odmienności w zbiorze całego niejednorodnego kompleksu ich utworów. Powszechnie znane postaci koryfeuszy „sonoryzmu” II połowy XX wieku przyćmiewają ten właśnie dorobek „drugiego planu”, który także przyczynił się do wygenerowania dzieła Oliviera Messiaena, swoistego *opus summum* wielkiej francuskiej tradycji, opus wieńczącego wszystkie te tendencje.

Oparty w całości na dokumentacji francuskiej tekst ten jest rezultatem wieloletnich badań tej kultury i muzyki, badań, które w miarę ich ewolucji odkrywają coraz to nowe karty. I tak jest w przypadku owych dwóch wspomnianych kompozytorów, którzy dopełnili i rozwinęli dorobek Debussy’ego, skierowali go momentami na inne tory, ulegali tym samym i innym wpływom, tworząc nieco tajemnicze kreacje, fascynujące swym brzmieniem i estetycznym przekazem. Sednem tej prezentacji jest doprecyzowanie genezy dwóch przeciwstawnych światów twórczych symptomatycznych dla francuskiego postimpresjonizmu – Florenta Schmitta i Charles’a Koechlina wraz z zarysowaniem opozycji dwóch linii prowadzących do tych obrazów, (odpowiednio) linii zakreślonej w postaci ekspresjonizującego i zabarwionego na sposób germański impresjonizmu oraz tej klasycyzującej, typowo galijskiej,

nacechowanej modalnie i, paradoksalnie, kontrapunktycznie; elementem wspólnym dla obu tych kręgów estetycznych jest uwrażliwienie na infiltracje orientalne.

1. Metamorfozy artystyczne po zmierzchu impresjonizmu widać się krętymi ścieżkami, nie ma wśród nich jednego dominującego kierunku, powstają efemeryczne grupy twórców, złączone na chwilę programem, a większość spośród nich porusza się własnymi drogami; mnogość nazwisk budzi zadumę, a niewielu artystów zdołało się wyeksponować z tych utajonych kręgów. Innowacyjność francuskiego eksperymentalnego, wywiedzionego z aury Debussy'ego i odważnego koncepcyjnie późniejszego „sonoryzmu” spod znaku Pierre'a Bouleza, Oliviera Messaïena i Iannisa Xenakisa, usunęła w cień zarówno klasycyzujący i bazujący na tradycyjnym, częściowo odnawianym spojrzeniu warsztat muzyków, którzy nie poddali się owemu „terrorowi awangardy”, jak w drugim przypadku nawet więcej, dorobek tych, którzy kontynuowali niekiedy sensoryjne i dalekosiężne w skutkach ekspresyjne zespolenie idiomów kultury francuskiej i germańskiej, jakie miało miejsce u progu XIX wieku, potem w czasach „panowania” Wagnera i jeszcze w dwie dekady po nim, do wybuchu I wojny światowej.

Można tych artystów o niejednokrotnie bogatych biografiami uznać z jednej strony za prolongację, acz wielokrotnie modyfikowaną, sześciorga eklektyzujących sztukmistrzów z *Grupy Sześciu*¹, w czym konstruktywny okazał się wpływ nauczania i estetyki słynnej Nadii Boulanger, a także wieloletniej i emanującej obecności na estradach Igora Strawińskiego. Wyłania się tutaj ponownie i niezmiennie tak charakterystyczna galijska mentalność, skłonność do *clarté* przekazu, precyzji, układów ostinatowych opartych na diatonice, racjonalności i powściągliwości przesłania, swobody wyboru kształtu architektonicznego, a ponadto fascynacja egzotyką, wrażliwość na struktury brzmieniowe w ich funkcji kolorystycznej i konstruktywnej, preferencja procedur wariacyjnych, melodyjności i odwiecznie skorelowanej z tym obszarem kulturowym pastelowej, impresyjnej malowniczości. Z drugiej strony nie straciło na znaczeniu inspirowanie się niemiecką przetworzeniowością czy dramatyzmem wzmocnionej faktury, a wszystko to na bazie swoistości za każdym razem pojmowanego impresjonizmu.

Protoimpresjonizm Faure'go, Chabrier'a czy Chaussona na fundamencie fascynacji manifestów Wagnera w okresie sprzed I wojny światowej, rozległy impresjonizm wreszcie, także w swej wersji angielskiej i polskiej, skierowany niekiedy nostalgicznie w stronę czasów dawnej świetności, pojmowany osobliwie jako kontynuacja romantyzmu² i niepozabawiony infiltracji wielkiego niemieckiego „maga”³ – doprowadziły w kolejnych latach do odmiennych przemian

¹ E. Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris 1988.

² M. Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Paris 1996.

³ R. Holloway, *Debussy and Wagner*, London 1979; też: M. Dietschy, *A Portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. W. Ashbrook and M.G. Cobb, Oxford 1990; zob. też: D. Pistone, *Wagnerian Images in French Correspondance from the Second Half of the 19th Century*, RILM Abstracts 2001.

estetycznych, czyli do wyklarowania się opcji antyniemieckich, do krytyki samego impresjonizmu także z innych pozycji, klimatu Grupy Sześciu⁴ (z ich „guru” Erikiem Satie) zrodzonych na podłożu asymilacji „ducha” Strawińskiego.

W owej – różnorodnie zabarwionej – panoramie kierunków postimpresjonistycznych ważne są postaci romantyzującego symfonisty Florenta Schmitta (1870-1958), i zarazem paradoksalnie, przyjaciela Erika Satiego, a także klasycyzującego Charles’a Koechlina (1867-1950), opierającego się w swym przesłaniu na politonalności kontrapunktycznej i procedurach modalnych, dalekiego od germańskiej ekspresji. Skojarzona została w ich przekazie germańska w genezie ekspresja Schmitta, przywiązanego do techniki przetworzeniowej w swoistym wydaniu, kontynuującego dziedzictwo Césara Francka⁵, i z drugiej strony wzorzec Milhauda z klasycystyczną estetyką Koechlina i jego preferencjami sztuki abstrakcyjnego kontrapunktu. Odrębny świat zachowuje zaś w tym tyglu koncepcji podobnie neoromantyczny Paul Dukas (1865-1935)⁶, wierny germańskiej, Wagnerowskiej tradycji, acz niezwracający się do dorobku Debussy’ego.

Dodać należy ponadto oddziałujących w tym czasie artystów: Maurice’a Emanuela (1862-1938)⁷, Rogera Ducasse’a (1873-1954)⁸, (1873-1954), Paula Ladmiraulta (1877-1944) i Maurice’a Delage (1879-1961)⁹; Paul Pittion wyróżnia ponadto jeszcze kompozytorów tzw. inspiracji mistycznej (m.in. André Caplet¹⁰, Raphaël Fumet, Gabriel Pierné¹¹)¹².

Erik Satie zainicjował krótkotrwałą antygermańską *l’Ecole d’Arcueil*, wyrosłą z jego założeń estetycznych i nazwaną od miejsca jego pobytu (Roger Desormière,

⁴ J.F. Fulcher, *The Composer As Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford 2008, s. 84-85.

⁵ J. Roy, *Présences contemporaines. Musique française*, Paris 1962, s. 101.

⁶ Uczeń Th. Dubois i E. Guiraud, jego uczniowie to m.in.: Jehan Alain, Tony Aubin, Maurice Duruflé i najbardziej znany Olivier Messiaen; Symfonia w C (1896), słynny poemat *Uczeń czarnoksiężnika* (1897), wielka *Sonata fortepianowa* w es-moll, *Wariacje na temat Rameau*, dramat liryczny *Ariane et Barbe-Bleu*.

⁷ 1862-1938, kompozytor i muzykograf, zainteresowania muzyką antyczną od dziadka archeologa – doktorat o muzyce greckiej w 1895 r., uczeń Th. Dubois, L. Delibesa, Bourgault-Ducoudray, wykładał historię muzyki w Collège de France, potem w konserwatorium paryskim, w 1911 r. – *Histoire de la langue musicale*, 2 symfonie, opery *Prométhée enchaîné* i *Salamine*, utwory kameralne; zob. E. Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Paris 1973, s. 506-508; P. Landormy, *La musique française après Debussy*, Paris 1943, s. 205-209.

⁸ Poemat symfoniczny *Au jardin de Marguerite*, mimodrama liryczna *Orfeusz* (1914), muzyka symfoniczna, chóralna.

⁹ Wzorem A. Roussela zajmował się muzyką orientalną wskutek podróży do Indii (*Poèmes hindous* z orkiestrą, 1913), postimpresjonista; P. Landormy, dz. cyt., s. 261-264.

¹⁰ P. Landormy, dz. cyt., s. 264-271.

¹¹ Tamże, s. 209-214.

¹² P. Pittion, *La musique et son histoire. De Beethoven’a nos jours*, t. 2, Paris 1961, s. 439-450.

Maxime Jacob¹³, Henri Cliquet-Pleyel, Henri Sauguet¹⁴)¹⁵. W 1923 roku powstała grupa *Triton* (Pierre Octave-Ferroud¹⁶, Henri Barraud, 1900-1997)¹⁷, ponownie sprzyjająca germańskim infiltracjom, w 1936 roku pojawiła się konserwatywna grupa *Spirale* (O. Messiaen, Daniel Lesur, A. Jolivet, G. Migot, Paul Le Flem), zakorzeniona w estetyce d'Indy'ego¹⁸.

Ważne dla kultury muzycznej Francji doby międzywojennej było stowarzyszenie *Jeune France* ze względu na restaurację estetyki romantyzującej, skojarzeń pozamuzycznych i wyraźne skłonności mistycyzujące (1936-1939 – *modus vivendi* grupy i autor jej manifestu¹⁹ to autodydakta Yves Baudrier, oprócz niego – André Jolivet²⁰, Daniel Lesur, Olivier Messiaen).

W manifestie grupy zaakcentowane były wartości humanistyczne, odniesienia filozoficzne i duchowe²¹. Istotne było także skierowanie krytyki w stronę tak Grupy Sześciu, jak i wobec abstrakcji Schönberga z przywołaniem wyrazowości Berlioza²²; pojawiło się wręcz sformułowanie o „tendencjach neogotyckich”²³.

¹³ Organista u benedyktynów.

¹⁴ Najważniejszy z grupy, o tradycyjnej stylistyce umiarkowanie ekspresywnej, w linii klawesynistów francuskich oraz Debussy'ego i Fauré'go, bogatej inwencji melodycznej, wpływy E. Satiego, uczeń J. Canteloube'a i Ch. Koechlina, jego wzorem był A. Honegger, najważniejsze jego dzieło to opera *La Chartreuse de Parme* (1927-1936, premiera 1939, 4 akty), ponadto *Koncert fortepianowy*, oratorium radiofoniczne *Les saisons* (*Pory roku*); w ostatnim okresie wpływy Strawińskiego (balety *Les foraines*, *La rencontre d'Œdipe et du Sphinx*), też pieśni *Chant d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke*; C. Rostand, *La musique française contemporaine*, Paris 1957, s. 47-50; Paul Landormy porównuje aurę jego dzieł do Haydna, P. Landormy, dz. cyt., s. 330-334 (333).

¹⁵ C. Rostand, dz. cyt., s. 45-51; N. Dufourcq, *La musique française*, Paris 1970, s. 386.

¹⁶ Zginął w wypadku samochodowym cztery lata później.

¹⁷ P. Landormy, dz. cyt., s. 327-329.

¹⁸ J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 292.

¹⁹ 1906-1947, prawnik i filozof, literat i teoretyk muzyki, potem uczeń Vincenta d'Indy'ego, irlandzkie pochodzenie, poemat symfoniczny *Le musicien dans la cité nocturne*, *Le Grand Voilier*, relikty impresjonizmu, styl „muzyki naiwnej”, preferencje ilustracyjności muzyki (tematyka morska – poemat symfoniczny *Raz de Sein*).

²⁰ 1905-1974, początkowo malarz, uczeń Edgara Varèse'a, a przedtem Paula Le Flema (1927-1932), warsztat „sonorystyczny”, orientalizujący i sakralizujący styl awangardy, zwrot do kultury antyku, traktowanie muzyki jako sztuki symbolicznej i ezoterycznej, oparcie się na systemach modalnych, uniwersalny system muzyki zespalający kulturę wschodnią i zachodnią, innowacje rytmiczne i brzmieniowe, wyzwolenie od dawnej tonalności, główne elementy to rytm i dynamika, wykorzystywał nowy instrument Fale Martenota – *Danse incantatoire* na orkiestrę i Fale Martenota (1947, *Koncert na Fale Martenota i orkiestrę*), styl daleki od postromantyzmu, „muzyki magicznej”, elementy muzyki prymitywizującej, *Danses rituelles* na fortepian z orkiestrą (1939), egzotyzyujący *Koncert fortepianowy* (1950) z reminiscencjami *Święta wiosny*, *Mana*, 6 utworów na fortepian, orkiestrowa *Kosmogonia*, *Koncert na trąbkę i orkiestrę*.

²¹ J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 291-293.

²² Ch. Doumet, C. Pincet, *Les musiciens français*, Rennes 1982, s. 387.

²³ F. Goldbeck, *Des compositeurs au XXe siècle. France, Italie, Espagne*, traduit par G. Brunshwig, Paris 1988, s. 145.

Wyróżnić wśród nich można myślącego modalnie i horyzontalnie twórcę muzyki liturgicznej przywracającego ideały Francka Daniela Lesur²⁴, zaś kameralista Yves Baudrier²⁵ kontynuował charakterystyczne dla kultury galijskiej związki muzyki z obrazem morza (za ukazaniem poniżej Albertem Rousselem), eksponując zarazem swą ekspresję, ową „vitalité lyrique”²⁶, zróżnicowaną wobec początkowych „sonorystycznych” zainteresowań Oliviera Messiaena i André Joliveta.

W 1947 roku objawiła się efemeryczna grupa *Groupe du Zodiaque*, stworzona przez Maurice’a Ohanę razem ze Stanisławem Skrowaczewskim, Sergio de Castro (potem malarzem), Pierre’em de la Forest i Alainem Bermat, najbliższym estetycznie Maurice’owi Ohanie²⁷; kontestując tak neoromantyzm *Jeune France*, jak dodekafonię; grupa ta podobnie deklarowała wierność humanistycznym ideałom zachodniej kultury, co nie dziwi w czasach tuż powojennych. Znamienna jest w tym kręgu postimpresjonistów postać jedyne go ucznia Claude’a Debussy’ego, André Capleta (1879-1925)²⁸, jego przyjaciela, który w swojej konynuacji impresjonizmu rozwinął odmienną stylistykę, religijną²⁹, mistycyzującą na drodze intensyfikacji modalizmów i archaizmów. Trzeba tu zaakcentować, że burzliwy i wieloletni proces wykuwania na nowo ideałów artystycznych i akceptacji nowych prądów dokonywał się na łamach słynnego tytułu „La Revue Musicale”³⁰.

Zwieńczeniem tych wszystkich orientacji, także „wielkiej” szkoły organowej spod znaku Charles’a-Marii Widora (1844-1937), Charles’a Tournemire’a (1870-1939), Louisa Vierne’a (1870-1937), Marcela Dupré (1886-1971) czy Jehana Alaina (1911-1940), naznaczonych rodzimą specyfiką panteizmu i sensualizmem brzmienia, jest wielkie dzieło Oliviera Messiaena. W tle natomiast na fali odrodzenia religijnego i tendencji restauracji rodzimych zabytków w „duchu” neogotyckim stoi sylwetka znakomitego budowniczego organów Aristide’a Cavaillé-Colla, podążającego za ideałami restauracji gotyku słynnego architekta Eugène Viollet-le-Duca³¹.

²⁴ 1908-2002, organista, uczeń Ch. Tournemire’a, profesor Schola Cantorum, nauczyciel kompozytorów z grupy *Zodiaque*, twórczość modalizująca bez akcentowania dwunastodźwiękowości z powrotami do muzyki dawnej (*Suite médiévale* na flet, harfę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę), romantyzująca, z elementami impresjonizmu, jego najbardziej znana opera *Andrea del Sarto* (1969) w stylu *Pelleasa*, dyskretnie wagneryzującym, ponadto erotyzującym *Cantique des Cantiques* (1952), ewolucja od stylu klasycyzującego w l. 20. (*Passacaglia na fortepian z orkiestrą*), w ostatnim okresie dzieła dramatyczne, muzyka organowa.

²⁵ P. Landormy, dz. cyt., s. 347-348.

²⁶ C. Doumet, C. Pincet, dz. cyt., s. 388.

²⁷ J. Roy, dz. cyt., s. 387.

²⁸ P. Landormy, dz. cyt., s. 264-271.

²⁹ *Msza 3-głosowa* (1919), poemat na chór żeński, orkiestrę smyczkową i 2 harfy *Le Miroir de Jésus*, koncert wiolonczelowy *Epiphanie*.

³⁰ J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 278-281.

³¹ P. Johnson, *Twórcy. Od Chaucera i Dürera do Picassa i Disneya*, z angielskiego przeł. A. i J. Mażarscy, Warszawa 2008.

Wyróżniający się spośród grona spadkobierców tak impresjonizmu, jak i przeciwstawnie zorientowanej Schola Cantorum swego mistrza Vincenta d'Indy'ego jest przedstawiciel pierwszej wyróżnianej stylistycznie, nie chronologicznie generacji postimpresjonistów, Albert Charles Roussel (1869-1937)³², przyjaciel Maurice'a Ravela i pokrewny mu także w poglądach lewicujących³³, zintensyfikowanych po wojnie³⁴. Jest on w takim samym sensie nietypowym galijskim kompozytorem jak Cesar Franck, Paul Dukas, Arthur Honegger czy wspomniany Vincent d'Indy³⁵, w swej kontaminacji rodzimych i germańskich infiltracji, kultywujący sztukę kontrapunktu, fugi i gęstej faktury na fundamencie transformowanego impresjonizmu. W tym kręgu znajdujemy jeszcze jeden punkt styczny do warsztatu i estetyki Florenta Schmitta, ale i także dla postaci Koehlina w innym wymiarze.

Podobnie oryginalna jest droga życiowa Roussela, tego muzycznego autodakty³⁶, linia obejmująca służbę morską, co zaowocowało wpływami egzotycznymi (1910-1911 r. balet *Padmavati*, 1918). Rozbieżne o nim opinie rodzimych muzykografów, zaliczających go do neoklasycyzmu (Joseph Machlis, Lucien Rebatet³⁷, Paul Landormy³⁸) czy postimpresjonizmu, co zostało uznane przez historię (Gerald Abraham³⁹), są uzasadnione. W tym miejscu pojawiają się ponadto

³² P.R. Follet, *Albert Roussel. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press 1988, http://books.google.pl/books/about/Albert_Roussel_a_bio_bibliography.html?id=IBwKAQAAMAAJ&redir_esc=y [data dostępu 12.01.2013].

³³ W 1914 r. kompozytor był członkiem komitetu Société Nationale de Musique, za: M. Duchesneau, *La musique française pendant la Guerre 1914-1918: autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Independante*, „Revue de Musicologie”, Tome 82, 1996, no 1, s. 123-154 (135).

³⁴ J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 66-67, 214-216, 221-222.

³⁵ M. Carner, *Music in the Mainland of Europe: 1918-1939*, [w:] *New Oxford History of Music*, vol. X *The Modern Age 1890-1960*, ed. by M. Cooper, London 1974, s. 232-234; M. Pincherle, *Albert Roussel*, Genève 1957, s. 48, 63. Witold Lutosławski określił jako „francuskiego Brahmsa XX wieku”, w: Ch.B. Rae, *The Music of Lutoslawski*, London 1994, s. 28; tłum. polskie S. Krupowicz, pt. *Muzyka Lutosławskiego*, Warszawa 1996, s. 251, 263; polski twórca szczególnie lubił *III Symfonię* Roussela, pod wpływem Roussela komponowana była *I Symfonia* (forma).

³⁶ Decyzja o poświęceniu się muzyce (1894) po odejściu ze służby morskiej, 4-letnie lekcje u Eugène'a Gigout, ucznia Camille'a Saint-Saënsa, przedtem nauka muzyki u organisty i dyrektora Konserwatorium w Roubaix Josepha Koszula, potem studia w Schola Cantorum u Vincenta D'Indy do 1908 r., tam wykładał kontrapunkt od 1902 do 1914 r., jego uczniami byli m.in. Erik Satie, Bohuslav Martinu, Roland Manuel, Paul Le Flem i Edgar Varèse; ochotnik w I wojnie na polu bitwy (artyleria w 1915 r., oficer transportu do 1918 r.) i przedtem w Czerwonym Krzyżu.

³⁷ L. Rebatet, *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*, Paris 1969, s. 665.

³⁸ P. Landormy, dz. cyt., s. 79; J. van Ackère, *L'âge d'or de la musique française*, Bruxelles 1966, s. 50: umiejscawia twórcę w gronie trzech niezależnych – obok Ernesta Chaussona i Emmanuela Chabrier; Siegfried Borris plasuje estetykę Alberta Roussela w pierwszej fazie witalizmu: S. Borris, *Der Schlüssel zur Musik von Heute*, Düsseldorf – Wien 1967, s. 117-118.

³⁹ G. Abraham, *The Reaction against Romanticism 1890-1914*, [w:] *New Oxford History of Music. The Modern Age 1890-1960*, ed. M. Cooper, Oxford – New York – Toronto 1974, s. 80-144 (105-126, *The Wider Influence of Debussy*: A. Roussel: s. 110-112).

filiacje Roussela z linią Francka i Schmitta właśnie⁴⁰. Dla biografą kompozytora, Marca Pincherle'a, jego usytuowanie bliskie jest „duchowi” Ravela⁴¹. Siegając bliżej opisów francuskich, można podsumować jego obraz jako kontaminację intelektu i malowniczości⁴².

Owe hybrydyczne wpływy i procedury Roussela potwierdza jego ewolucja twórcza, falująca od początkowego okresu impresjonizującego postromantyzmu⁴³, tzn. wzorowania się na modelach przyjętych w drodze edukacji i pracy⁴⁴ w słynnej Schola Cantorum, przez późniejszy okres impresjonizujący (panteistyczna *I Symfonia Le Poème de la Forêt* d-moll w rodzaju reprezentatywnego dla Francuzów muzycznego malarstwa czterech pór roku i w klimacie „le sentiment pastoral”⁴⁵ z lat 1904-1906)⁴⁶, do okresu przejściowego lat poprzedzających I wojnę światową⁴⁷, aż po czysto neoklasyczny etap tworzenia lat trzydziestych⁴⁸.

Roussel wpisuje się zatem w konstruktywny dla rodzimej kultury prąd lat dwudziestych *le retour* a Bach, negujący melancholię impresjonizmu; funkcja klasycznego warsztatu⁴⁹ i powrót faktury kontrapunktycznej korelują z typowymi od stuleci francuskimi cechami muzyki (preferencja instrumentów drewnianych, prymat barwy dźwięku i melodii, struktury modalne, pozatonalne⁵⁰, taneczne⁵¹, swoboda układów formalnych, scherzowe klimaty z elementami humoru). Ten fascynujący i barwny świat zespalaający fundamenty impresjonizmu, elementy warsztatu Strawińskiego (technika centrowa), linearności, technik prze-

⁴⁰ N. Dufourcq, *La musique française*, Paris 1970, s. 345-350.

⁴¹ M. Pincherle, *Albert Roussel*, [w:] *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. II: *Du XVIIIe siècle à nos jours*, sous la direction de R. Manuel, Paris 1963, s. 949-963.

⁴² N. Dufourcq, dz. cyt., s. 350.

⁴³ *Wczesna Suita fortepianowa* in fis (1910) o gęstej fakturze i harmonice (*Prélude, Sicilienne, Bourrée, Rondo*).

⁴⁴ D. Ewen, *The Complete Book of 20th Century Music*, New and Revised Edition, New York 1960, s. 53.

⁴⁵ M. Pincherle, *Albert Roussel*, Genève..., s. 107.

⁴⁶ Na lata 1912-1913 datuje biograf kompozytora koniec pierwszego okresu tworzenia, a jako pożegnalny z impresjonizmem utwór z lat 1910-1911 *Evocations*: M. Pincherle, *Albert Roussel*, Genève..., s. 76; tenże, *Albert Roussel*, [w:] *Encyclopédie...*, s. 950.

⁴⁷ Impresjonizująco-klasycyzująca *Uczta pająka*, 1912-1913. Na rok 1926, czyli moment stworzenia znanej i witalnej *Suity en Fa*, wskazuje autor historii muzyki jako na początek III etapu twórczości lat 30.: M. Pincherle, *Albert Roussel*, Genève..., s. 76; tenże, *Albert Roussel*, [w:] *Encyclopédie...*, s. 950.

⁴⁸ Najdojrzalsze jego dzieła: balet *Bachus i Ariadna*, III z 1930 r. i IV z 1934 r. Symfonie, *Sinfonietta* z 1934 r., *Koncert fortepianowy* z 1927 r., balet *Aeneas* z 1935 r. jako symfonia dramatyczna.

⁴⁹ M. Pincherle wskazuje na rok 1925 jako datę akcesu do prądu „*retour* a Bach” (*Albert Roussel*, Genève..., s. 110).

⁵⁰ P. Collaer mówi o bitonalności kontrapunktycznej: P. Collaer, *La musique moderne*, Bruxelles 1963, s. 119, o oryginalnym pojmowaniu politonalności (jako kontrapunktu do tonalności: M. Pincherle, *Albert Roussel*, Genève..., s. 142).

⁵¹ Rytm morski: P. Collaer, dz. cyt., s. 126; Marc Pincherle mówi o charakterystycznym układzie dwóch ósemek i półnuty (*Albert Roussel*, Genève..., s. 147).

tworzeniowych i kontrapunktu proveniencji germańskiej, co ciekawe – bez przejmowania estetyki Wagnerowskiej śladem swego mentora d’Indy’ego, stanowi jeszcze jedną odsłonę wielobarwnego postimpresjonizmu, zadziwiającego mnogością odniesień. Dla Frédérica Goldbecka owo generowanie elementów warsztatu Roussela wynika z ostatniego etapu tworzenia Debussy’ego, tego etapu przekraczania już idiomów impresjonizmu w kierunku wektorów klasycyzujących⁵². Ów portret podsumować należy w zakończeniu słynną i celną pointą Paula Landormy’ego: Roussel jest jak Debussy uformowany w szkole kontrapunktu⁵³.

Śladem linii klasycyzującego impresjonizmu Ravela zrodziła się natomiast odmienna odsłona tegoż postimpresjonizmu, o charakterze syntetyzującym, *clarté*, sięgająca momentami w strefy muzycznej egzotyki czy do szeroko pojętej tradycji formalno-gatunkowej. W tym gronie tzw. klasycyzujących „niezależnych”, pozostających w rozmaicie pojmowanej wersji zespolenia ideałów „wiecznego francuskiego klasycyzmu” z elementami różnie odczytywanego impresjonizmu wskazać można na takich twórców, jak m.in.: Alfred Bruneau (1857-1934), badacz kultur starożytnych, orędownik renesansu dawnej modalności i polifonii, ponadto Gabriel Pierné (1863-1937)⁵⁴, Guy Ropartz (1864-1955), Déodat de Séverac (1873-1921), Henri Rabaud (1873-1949)⁵⁵, Henri Büsser (1872-1973) jako organista i uczeń l’Ecole Niedermeyer, Max d’Ollone (1875-1959), autor muzyki dramatycznej⁵⁶, kontynuujący klimat Gabriela Fauré’go, potem związany ze Schola Cantorum czy takie postacie, jak Claude Delvincourt (1888-1954)⁵⁷, Georges Migot (1891-1976)⁵⁸, Roland Manuel (1891-1966)⁵⁹ czy Marcel Delannoy (1892-1962)⁶⁰.

W tym kręgu estetycznym, podobnie jak w poprzednim, warte wspomnienia są kolejne dwie wyróżniające się sylwetki drugiego planu, zdumiewające swą konsekwencją wyborów klasycznego fundamentu, pozostające z daleka tak wobec eksperymentującej awangardy, jak i oddalone od kontemplacyjnego impresjonizmu, czyli obrazy dźwiękowe Jeana Françaix i Jacques’a Iberta.

⁵² F. Goldbeck, dz. cyt., s. 74-79.

⁵³ P. Landormy, dz. cyt., s. 78-90 (79-80).

⁵⁴ Też dyrygent, napisał m.in.: poemat symfoniczny *L’An mil* (1897), oratorium *Franciszek z Assyżu*.

⁵⁵ Klasycyzujący, oratorium *Job*, opera *Márouf* (1914), postwagnerysta.

⁵⁶ „Estetyka naiwna”, uczeń J. Masseneta i A. Gedalge’a, opera *Arlequin* (1924).

⁵⁷ Uczeń L. Boëllmanna, H. Büssera, także nagrodzony Prix de Rome (1913) ex aequo z Lily Boulanger, misterium *Lucifer* (3 epizody wg *Kaina* G. Byrona).

⁵⁸ Uczeń A. Gédalge’a, L. Vierne’a, L. Guilmanta i C.M. Widora, też malarz, pieśni według Tristana Klingsora *Poèmes du Brugnion*, P. Landormy, dz. cyt., s. 291-293; E. Vuillermoz, dz. cyt., s. 503-525.

⁵⁹ Uczeń A. Roussela w Schola Cantorum, potem M. Ravela, też krytyk, przyjaźni z muzykami *Grupy Sześciu*, aura bliska utworów Fauré’go i Ravela, nie Strawińskiego, klasyczna estetyka dystansu, powściągliwości, gry struktur dźwiękowych i intelektu w muzyce, ważna dla niego była forma dzieła, archaizacje znajdujemy w *Koncertie fortepianowym* (1939), poemat liryczny z chórem *Joanna d’Arc* (1937), P. Landormy, dz. cyt., s. 293-297.

⁶⁰ Autor kwartetu smyczkowego, dwóch symfonii, *Concerto de mai* na fortepian z orkiestrą, baletu *Les Noces fantastiques*, baletu-kantaty *Le Fou de la dame* i opery komicznej *Ginevra*.

Dzieło Jacques'a Iberta (1890-1962)⁶¹, urodzonego i zmarłego w Paryżu, zakotwiczone jest w początkach swej twórczości w impresjonizmie, potem jawi się on jako zdeklarowany neoklasyk; skrzypek i pianista, studiował w paryskim Konserwatorium (1910-1914) u nauczyciela o konserwatywnych poglądach, sławnego ze swojego podręcznika kontrapunktu, André Gédalge'a (od 1914 r. u Paula Vidala).

Długie są jego związki z Rzymem (od 1919 do 1960 r. z przerwami), gdzie powstało jego najbardziej znane dzieło, suita orkiestrowa *Escapes*. Opisuje się go jako zbliżonego do *Grupy Sześciu*⁶², wymieniany jest obok Georges'a Migot w grupie twórców niezależnych przełomu XIX i XX wieku, tych łączących neoklasycyzm z tradycją⁶³; jego estetyka i warsztat pozostają tradycyjne⁶⁴, a „estetyka divertimento” z francuska obiektywizująca. Wyróżnia go pogoda wyrazu, elegancja, wyraźnie celowo stosowane środki muzycznego żartu, zauważalne są wpływy warsztatu Strawińskiego, zwraca uwagę często wykorzystywana politonalność obok podstawy diatonicznej; typowa ponownie jest preferencja instrumentów dętych⁶⁵, zwłaszcza fletu⁶⁶ obok skłonności ku barwie harfy⁶⁷, a znamion oryginalności dodają mu płaszczyzny kontaminacji jazzu w połączeniu z impresjonizmem, muzyki włoskiej i hiszpańskiej wraz z naturalną w tym kręgu prowokującą imaginacją, sugerowaną muzycznymi środkami. Dla Gisèle Brelet reprezentuje on „myślenie muzyczne”⁶⁸.

Ilustracją tych klimatów może być stylizujący⁶⁹ *Cello Concerto* z towarzyszeniem instrumentów dętych (*Pastorale, Romance, Gigue*, 1925) obok trzyczęściowego radosnego, w stylu brillant z momentami ilustracyjnymi, bardzo „francuskiego” w sielankowym klimacie i w aurze Grupy Sześciu *Concerto pour flûte et orchestre* (1934). Niemniej jednak można przywołać także inne jego strony – późniejsza *Symphonie concertante* na obój i orkiestrę smyczkową (1951); dedykowana Paulowi Sacherowi, zbliża się w klimacie do germańskiego modelu neoklasycyzmu.

⁶¹ G. Michel, *Jacques Ibert*, Paris 1968; C. Rostand, dz. cyt., s. 75-76; P. Landormy, dz. cyt., s. 287-289.

⁶² J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 158.

⁶³ C. Rostand, dz. cyt.

⁶⁴ J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 235.

⁶⁵ *Deux Mouvements pour quartet'a vent* na dwa flety, klarnet i fagot (1921), humorystyczne *Trois pièces brèves pour quintette'a vent* (1930), *Cinq pièces en trio* (1935) na obój, klarnet i fagot.

⁶⁶ *Jeux*, sonatina na flet i fortepian (1923), *Pièce pour solo flûte* (1936).

⁶⁷ *Six pièces pour harpe'a pedals* (1916/1917), *Trio pour violon, cello et harpe* (1944) napisane dla córki Jacqueline, harfistki.

⁶⁸ G. Brelet, *Musique contemporaine en France*, [w:] *Encyclopédie de la Pleïade. Histoire de la musique*, t. II, s. 1230-1234 (1232).

⁶⁹ Stylizujące *Historie* na saksofon z fortepianem (1939), 8 ilustracyjnych miniatur z tytułami zamieszczonymi na końcu, wzorem Debussy'ego (np. humorystyczna toccata w stylu Prokofiewa w nr. II *Le petit âne blanc* (*Mały biały osiołek*); zbliżona jest do stylu Debussy'ego technika akordów paralelnych w nr. VIII *La marchande d'eau fraîche* (*Sprzedawczyni czystej wody*).

Domeną jego twórczości jest muzyka symfoniczna, pisał także utwory wokally-instrumentalne⁷⁰ (balety⁷¹, opery – *Persée et Andromède*, 1921, opera buffa – *Angélique*, 1926-1927) oraz miniatury gitarowe dla Andresa Segovii. Najbardziej znane jego utwory to: wspomniane *Escales* na orkiestrę (1922-1923)⁷², *Concertino da camera* na saksofon i orkiestrę (1935)⁷³, dynamiczny *Kwartet smyczkowy* (1937-1942)⁷⁴. Podobnie jak wielu przed nim XX-wiecznych kompozytorów, kierujących się nostalgią za świetnością epoki rodzimego rokoka⁷⁵, przywołał XVIII-wieczną aurę w *Deux Interludes* (flet, skrzypce, klawesyn, 1946, pierwsze w stylizacji sarabandy).

Ibert kontynuował także „wodne” preferencje impresjonistów⁷⁶ i Alberta Roussela⁷⁷, w utworach fortepianowych z 1918 roku (też w wersji na harfę: *Matin sur l'eau*, *Scherzetto*, *Ballade*, *En barque le soir*, *Fantaisie*, *Reflets dans l'eau*). Do tej ulubionej przez Francuzów aury powrócił kompozytor jeszcze raz w *Symphonie marine* (1931)⁷⁸. Interesującym utworem dla nas jest *Etude-Caprice pour un tombeau de Chopin* na wiolonczelę solo (1949) o reprzyzowym układzie, z długą partią w typie recitativo na początku, z modelem mazurka, poloneza i nokturna w środkowej części.

Drugi z owych „wiecznych klasyków”, Jean Françaix (1912-1997), zaliczany do niezależnych⁷⁹, urodził się w Le Mans, zmarł w Paryżu, a kształcił się u sławnej Nadii Boulanger. Jego wybory stylistyczne można uplasować w kręgu wyrazowości Francisca Poulenca, Maurice’a Ravela i Igora Strawieńskiego. Tworzył w owym „czystym” stylu neoklasycznym utwory we wszystkich gatunkach muzycznych, także wokally-instrumentalnych⁸⁰, a w historii muzyki pozostał jako

⁷⁰ 7 oper, w tym dwie we współpracy z A. Honeggerem, choreodrama *Le Chevalier errant* (1935) z bohaterem Don Kichotem według Cervantesa.

⁷¹ Balet ze śpiewem *Diane de Poitiers*, 1933-1934, balet-epopeja choreograficzna na orkiestrę, chór i dwóch recytatorów *Le Chevalier errant* (1935) z bohaterem Don Kichotem według Cervantesa dla Idy Rubinstein, wykonany po raz pierwszy w Paryżu (1950) w choreografii Serge Lifara (1935). Postać Don Quichota pojawia się jeszcze w 4 pieśniach do sł. P. Ronsarda *Chansons de Don Quichotte et Chanson de Sancho*.

⁷² *Rome-Palermo, Tunis – Nefta*.

⁷³ Też *Koncert wiolonczelowy* z orkiestrą dętą (1925).

⁷⁴ Prawykonanie sekretne w Paryżu w 1943 r.

⁷⁵ M. Faure, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris 1985.

⁷⁶ J. Szulakowska-Kulawik, *Refleksy muzyki na wodzie – „akwaticzność” ujęć Maurice’a Ravela repons na protoimpresjonistyczne późne obrazy Ferencza Liszta*, http://www.europeana.eu/portal/record/09404/id_oai_www_sbc_org_pl_34481.html.

⁷⁷ Temu twórcy poświęcona jest fortepianowa *Toccata sur le nom d'Albert Roussel* (1929).

⁷⁸ D. Cox, *Jacques Ibert*, [w:] *The New Grove Dictionary*, t. 9, ed. by S. Sadie, London 2001, s. 1-3.

⁷⁹ C. Rostand, dz. cyt., s. 101-102; P. Landormy, dz. cyt., s. 368-369; L. Rebatet, dz. cyt., s. 772; C. Doumet, C. Pincet, dz. cyt., s. 386.

⁸⁰ Opery, np. *La main de la gloire*, 1950 – opera fantastyczna według Gerarda de Nerval, oratorium *L'apocalypse selon St-Jean*, 1939-1942, też balety (*Le Roi nu*, 1936 dla Sergiusza Lifara, *Pierrot ou Les secrets de la nuit*, 1980 – fantazja baletowa, poezja starofrancuska, z kotami).

twórca dzieł instrumentalnych, w tym *Koncertu na dwa fortepiany* (1964)⁸¹. Jego opus jest kolejnym *exemplum* w muzyce, naznaczonym rzadkim w ogóle poczuciem muzycznego żartu, humoru, co ponownie sytuuje go, obok Jacques'a Iberty, w pobliżu klimatów *Grupy Sześciu*.

W latach trzydziestych tendencje te uległy ewolucji w kierunku łagodnego przesłania romantyzującego, na co wskazuje bogatsza faktura i natężenie chromatyki⁸². Podobnie takie wektory warsztatowe, jak przejrzysta instrumentacja, predylekcja do instrumentów dętych, klasycznej formy, właściwej dla Francuzów techniki wariacyjnej, cykliczności tematycznej (*Koncert fortepianowy*⁸³, *Koncert klarnetowy*) oraz diatoniki z niechęcią do niemieckiej przetworzeniowości czynią go pokrewną postacią do innych wspomnianych klasycyzujących kompozytorów tego czasu (też: Marcela Delannoy, Jeana Riviera). Można w tym momencie wysnuć analogie do ówczesnego polskiego neoklasycyzmu „paryskiego” (Tadeusz Zygfryd Kassern, Antoni Szałowski, Aleksander Tansman) oraz do stylu Dariusza Milhauda i Francisca Poulenca.

Zadziwiająco odmiennym dziełem Jeana Françaix jest *Apokalypsis według św. Jana*, utwór zakorzeniony w *Requiem* Gabriela Fauré'go, w klimacie mistycyzującej modlitwy; mocne wrażenie ekspresyjne wywiera sugestywny ilustracyjnie obraz piekła w drugiej orkiestrze (z saksofonami, akordeonem, mandoliną i gitarą) – *Deux cents millions de cavaliers*; moim zdaniem można potraktować ten utwór jako przejściowy między wspomnianym *Requiem* a dziełem Oliviera Messiaena.

Ów typowo francuski neoklasycyzm w wydaniu Jacques'a Iberty czy Jeana Françaix nie jest tak znany i poważany, jak modele Sergiusza Prokofiewa czy Igora Strawińskiego, lecz budzi szacunek z powodu konsekwencji pozostawania przy swoim wyborze estetycznym niezależnie od panujących mód, wykazuje ponadto, moim zdaniem, drogę prekursorską w stosunku do postmodernizmu; zarazem syndrom ten potwierdza rodzime preferencje estetyczne i warsztatowe. I jeżeli skojarzymy wzorce taneczne z impresjami na temat przyrody, podstawy diatoniczne z humorem, niechęć do rygorów i dramatyzmu sonaty z nieustannym swobodnym falowaniem ograniczonej liczby tematów, naturalność przesłania z odrzuceniem egzaltacji, elegancję, wierność regułom klarownej konstrukcji

⁸¹ Twórca głównie muzyki orkiestrowej (koncerty na fortepian, 1937, flet, 1967, kontrabas, 1974, skrzypce, 1979, gitarę, 1983, *Symfonia na smyczki*, 1949) i kameralnej (m.in.: *Kwartet smyczkowy*, 1934, *Kwintet na flet, harfę i trio smyczkowe*, 1934, *Tema con variazioni na klarnet i orkiestrę smyczkową*, 1978, *Kwintet na klarnet i kwartet smyczkowy*, 1978).

⁸² Późniejsza *Fantaisie pour violoncelle et orchestre* (1934), podobnie *Concerto pour clarinette et orchestre* (*Allegro, Scherzando, Andantino, Allegrissimo*, 1968) w A-dur, romantyzujące.

⁸³ (1932) in G (*Prélude, Lento, Menuet, Finale*), dedykowane Nadii Boulanger, *Symphonie d'archets pour orchestre à cordes* (*Andantino misterioso, Allegro assai, Andantino molto, Scherzo, Allegretto assai*, 1948).

i nostalgię za „dawnymi, dobrymi czasami” – mamy do czynienia ze zmiennym, acz w szerokich ramach stałym paradygmatem francuskiej sztuki, sztuki wykształconej na oświeceniowej logice i retoryce, sztuki jednocześnie stale te kanony twórczo przekraczającej – imaginacja, niuanse emocji i nieodłączne „malarskie” impresje muzyczne idą w parze z intelektualną ich kontrolą, manifest ze swoją kontradycją, a prymarna jest troska, by nigdy dogmat nie stał się akademizmem, by zawsze można było go kreacyjnie przeistoczyć.

Kolejne generacje pojmowały sztukę w oparciu o fundamenty humanistyczne, emanując powściągliwością wyrazu, obiektywizmem i niezmienną dbałością o konstrukcję, aczkolwiek ta specyficzna aura melancholii też w późnym XX wieku nie opuszczała galijskich twórców. Mowa tu o takich kompozytorach, jak np.: Maurice Ohana (1914-1992), który od 1950 roku kontynuował melange swojego mistrza Manuela de Falli⁸⁴ oraz o Henri Dutilleux (1916-2013), plasującym się w linii splotu tak Debussy’ego, jak i Roussela, w – można to ująć – modernistycznej wersji klasycyzującej.

Argumentem tych procesów jest też twórczość omawianych poniżej kompozytorów, wiernych tradycji i zarazem tę tradycję dopełniających, kwestionujących i zespalających z dalekimi odniesieniami – Charles’a Koechlina i Florenta Schmitta.

Dokonując powyższego oglądu, otrzymujemy w ten sposób genetyczny zarys zakorzenienia obu estetyk, Koechlina i Schmitta, wywiedzione tak generalnie z impresjonizmu, jak i z zawirowań XX-wiecznych ideałów – z owocującego nadal i istniejącego dawniej w załączkowej postaci zbliżenia do sztuki sąsiada, w tym Wagnera, zwrotu skorelowanego z *constans* sztuki galijskiej i ze spojrzenia klasycyzującego, obiektywizującego, pochodzącego, jak zawsze, z fascynacji kolorem różnie komponowanych brzmień i, jak od wieków, powiązanego z rozmaicie pojmowanym światem przyrody.

2. Owa incytacyjna artystyczna i estetyczna dychotomia nie jest osobliwa – wszak panujące współobecnie i od starożytności *coincidentio oppositorum* ujawnia się od początku naszej kultury orientalno-śródziemnomorskiej i judeochrześcijańsko-barbarzyńskiej⁸⁵ poprzez chociażby wzajemnie się dopełniające i objawiające sinusoidalnie hasła klasycyzmu i romantyzmu, *ars antiqua* i *ars nova*, *sacrum* i *profanum*, *mythos* i *logos* czy opozycji słowa i muzyki, modalności i tonalności, kultury fugi i sonaty. Eksplanację tego fundamentalnego faktu rysuje Richard Tarnas, który argumentuje, jak z podłoża renesansu wyrosły dwa zachodnie nurty kultury – empiryczny oświeceniowy i jego przeciwstawne dopełnienie, tak samo zakorzenione w kulturze grecko-rzymskiej i wyrażające uczucia, tłumione w tej epoce racjonalizmu, a obydwie dialektycznie ustanawiają rodzaj wrażliwości Zachodu, obydwie

⁸⁴ L. Rebatet, dz. cyt., s. 775; J. Roy, dz. cyt., s. 385-398.

⁸⁵ K. Modzelewski, *Barbarzyńska Europa*, Warszawa 2004.

wreszcie... są prometejskie⁸⁶. Nasuwa nam się natychmiast aksjomat Nietzschego o dwóch splatających się jednocześnie i sukcesywnie źródłach naszej kontynentalnej kultury, apollinijskiej i dionizyjskiej; obu stanowiących od początku aż po dzień dzisiejszy siłę napędową filozofii, kultury, estetyki, sztuki wreszcie.

Owe znamienne i owocne procesy interpretacji naprzemiennie i symultatywnie ujawniającej się rzeczywistości w dziele sztuki Mario Praz tłumaczy poprzez symultaniczne występowanie dwóch prądów, z których jeden jest dominujący, a w epoce następnej staje się tendencją drugorzędną, co ulega odmianie w kolejnych etapach kulturowych⁸⁷. Obserwacja owych ujawniających się dialektycznie nacechowanych paradygmatów w historii muzyki jest niezwykle zajmująca, zatem nie można zauważyć, iż wszechpanującej, popieranej i lepiej zachowanej muzyce religijnej towarzyszą tańce „kuglarzy”, obraz baroku nie byłby pełny, gdyby nie dwóch wielkich różniących się od siebie „magów”, Johann Sebastian Bach i Georg Friedrich Haendel, a romantyzm dopiero w swej późniejszej wersji staje się zrozumiąłą całością, kiedy dziełu Wagnera zaprzecza Brahms.

Ma to swoje odzwierciedlenie także w nieogarnionej panoramie XX wieku, w czasie panowania praw „psychologii energii i pędu”⁸⁸ w epoce wybuchu modernizmu z jednoczesnym wystąpieniem neoklasycyzmu, z prądem niemieckiego ekspresjonizmu i dominacji galijskiego impresjonizmu, współoddziaływaniem materializmu i wzmożonej religijności, historyzmu i intensyfikacji lewicowych haseł; w tym czasie generuje się klasycyzującą, logicznie zorganizowaną materia brzmieniowa jako pokłosie niedawnego kubizmu, parnasizmu⁸⁹, lirycznego, estetyzującego i wysublimowanego orfizmu, skupionego na zasadach wszechgarniającej harmonii (Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Francis Picabia)⁹⁰ czy klasycyzującego, orientalizującego i antykizującego stylu dekoracyjnego piękna i harmonii *Art Déco* lat dwudziestych, fascynującego swymi prostymi formami, bujną kolorystyką i wijącymi się motywami roślinnymi⁹¹. Czasy poprzednich jednolitych stylistycznie ortodoksji się skończyły, a może raczej środkowe średniowiecze było tylko wyjątkiem...

⁸⁶ R. Tarnas, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przeł. M. Filipczuk, J. Ruskowski, Poznań 1991, s. 432-433.

⁸⁷ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 38-39.

⁸⁸ N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2003, s. 809; zob. też: M. Eksteins, *Kultura*, [w:] *Dwudziesty wiek 1900-1945*, seria: *Zarys historii Europy*, red. J. Jackson, przeł. M. Urbański, Warszawa 2011, s. 219-248.

⁸⁹ H. Beyre, *Co to jest romantyzm?*, przeł. i posłowiem opatrzyl M. Żurowski, Warszawa 1987, s. 272-279.

⁹⁰ F. Poletti, *L'Art au XXe siècle. I. Les avant-gardes*, traduit de l'italien par D. Féault, Paris 2006, s. 48-49.

⁹¹ *Epoki, kierunki w kulturze. Sztuka, literatura, muzyka, teatr i film*, red. B. Kaczorowski, Warszawa 2008, s. 516-519.

Podążając śladem inspirujących wyjaśnień Leonarda B. Meyera⁹², zgodzić się wypada, iż zarysowane powyżej metamorfozy w sferze sztuki mają niewątpliwie źródło w ewolucji zachowań społecznych⁹³ i w zachodzących w tle procesach gospodarczych. Opisywane w niniejszym tekście wydarzenia, mające swoje zakorzenienie w wielkiej wojnie 1870 roku, zostały zintensyfikowane przez konflikt „sprawy Dreyfusa” (1894-1906), symbolicznie pełniącej rolę kumulacji wszelkich konfliktów politycznych i gospodarczych narosłych po przegranej wojnie z Prusami. Rezultatem było zaistnienie i rywalizowanie przez dłuższy okres bardzo ostrych społecznych podziałów, czyli prorepublikańskiego antyklerykalizmu i antyrepublikańskiego konserwatyzmu naznaczonego antysemityzmem, czyli walki o świeckie życie publiczne; konflikty te ucichły dopiero w przededniu I wojny⁹⁴.

W tym miejscu nie można pominąć teorii Norberta Eliasa, który, mówiąc o „kulturze” niemieckiej i francuskiej „cywilizacji”, różnic dopatruje się w awansującej i mobilnej klasowo aktywności inteligencji galijskiej rodem z dworskich kanonów, w jej specyficznym dążeniu do transformacji układów społecznych, co stoi w sprzeczności z nierealną nostalgią burżuazji germańskiej, zdeterminowaną stagnacją klasowej warstwowości niemieckiej⁹⁵. Skutkiem pierwszego był wielki przewrót i rozpowszechniona wierność zarazem dla oświeceniowych dworskich ideałów, a drugiego – romantyzm i późniejsze kierunki ze wzmoczoną ekspresją, podkreślane w muzyce tak dramatyzmem tonalności, jak gęstą fakturą. Głębokiej analizy rozwarstwień francuskiej i niemieckiej sztuki epoki początkowego modernizmu dokonuje także Christopher Butler⁹⁶, podstawowym zaś i fascynującym portretem tych neurotycznych czasów w zakresie owej dychotomii kulturowej jest słynne *Święto wiosny* Modrisa Eksteinsa⁹⁷.

Jedynie sygnałnie potraktować należy niewątpliwie podobnie zdyferencjonowane podłoże ideowo-polityczne owych artystycznych przemian, owe szalone lata powojennego paroksyzmu francuskiego surrealizmu i niemieckiego modernizmu⁹⁸, kosmopolityczne, przeradzające się w końcowej fazie lat trzydziestych w politycznie zaangażowany egzystencjalizm⁹⁹. Z przeciwnej strony intelektual-

⁹² L.B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago – London 1996.

⁹³ H. Kaelble, *Spoleczna historia Europy. Od 1945 do współczesności*, przeł. J. Antkowiak, wstęp do wydania polskiego W. Burszta, Warszawa 2010, s. 99-119.

⁹⁴ J. Prokop, *Francja po rewolucji*, [w:] J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 367-622 (444-446).

⁹⁵ N. Elias, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. T. Zabłudowski i K. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 108-111.

⁹⁶ C. Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford 1994.

⁹⁷ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1989

⁹⁸ M. Eksteins, *Kultura*, [w:] *Dwudziesty wiek 1900-1945*, s. 219-248.

⁹⁹ J. Prokop, dz. cyt., s. 477-490.

nego egzystencjalizmu intensyfikowały się neokonserwatywne orientacje teocentrycznie i neotomistycznie humanizującego katolicyzmu z charyzmatycznym Jacques'em Maritainem (1882-1973)¹⁰⁰ obok chrześcijańskiego antropologizującego ewolucjonisty Pierre'a Teilharda de Chardin (1881-1955)¹⁰¹ i lewicującego personalizmu Emmanuela Mouniera (1905-1950).

Ważny dla nas w tym momencie, dla ówczesnej francuskiej formacji intelektualnej i dla humanistycznych idei europejskich jest zrodzony w powojennej Francji innowatorski tzw. „paradygmat *Annales*”, zainicjowany przez Luciena Febvre'a i Ernsta Blocha (od 1929 r.), czyli po nowemu, uniwersalnie humanistycznie pojmowanej historii, interdyscyplinarnej, syntetycznej i komparatystycznie konstruowanej, powiązanej dogłębnie z naukami społecznymi, a także na sfery irracjonalne umysłowości człowieka¹⁰².

Klimat tej pełnej napięcia epoki uzmysłowić można sobie, przypominając, jak burzliwe i także kontradycyjne były XX-wieczne przemiany kierunków literackich¹⁰³, od „wulkanicznego” modernizmu, Bergsonowskiego symbolizmu¹⁰⁴ końca wieku przez szczególnie ważny dla orientacji w sztuce humanizm z jego manifestem Fernanda Greggha (1902) czy szczyty nadrealistycznej powieści Louisa Aragona i takiej poezji awangardowej wyrosłej, paradoksalnie, ze świata Wagnera¹⁰⁵ aż po wygenerowany jako rezultat wojennych przeżyć nowy humanizm¹⁰⁶, po prozę Antoine'a Saint-Exupéry'ego i etykę heroizmu André Malraux, po frenetyczną modernę paryską zakotwiczoną w stylistyce Montmartre'u i Montparnasse'u¹⁰⁷ obok powieści katolickiej pozostającego początkowo pod wpływem Wagnera Paula Claudela, a potem dzieł François Mauriaca i Georges'a Bernanosa. Oczywiście i konstruktywnym podłożem dla tych emanaacji z pierwszej połowie XX wieku są wielkie epepeje z arcydziełem Marcela Prousta na czele (Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Anatol France)¹⁰⁸.

¹⁰⁰ C. Głombik, *Jacques Maritain wobec świata kultury*, [w:] Z. Kuderowicz (red.), *Filozofia współczesna*, t. 1, Warszawa 1990, s. 344-378.

¹⁰¹ T. Płużański, *Pierre Teilhard de Chardin – chrześcijański ewolucjonista*, [w:] *Filozofia współczesna*, s. 404-414.

¹⁰² D.R. Kelley, *Granice historii. Badanie przeszłości w XX wieku*, przeł. B. Hlebowicz, Warszawa 2009, zwłaszcza s. 130-138.

¹⁰³ J. Heistein, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 1997, s. 446-489.

¹⁰⁴ T. Sucharski, *Henri Bergson*, [w:] M. Kuziak, S. Rzepczyński, D. Sikorski, T. Sucharski, T. Tomasiak, *Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s. 330-345.

¹⁰⁵ Łączący nurty symbolizmu i nadrealizmu Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, dekadenccki i klasycyzujący Paul Valéry, ekscentryk Jean Cocteau, Paul Eluard, André Breton, Robert Desnos, Henri Michaux.

¹⁰⁶ J. Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 405-416.

¹⁰⁷ J.P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900-1910*, przeł. M. Bibrowski, Warszawa 1987; tenże, *Montparnasse w latach 1905-1930*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.

¹⁰⁸ J. Heistein, dz. cyt., s. 489-576.

Przechodząc na teren sztuki tych tętniących ideami czasów, przypomnieć trzeba dominującą w życiu paryskim pierwszej połowy XX wieku kosmpolityczną, wielokierunkową *L'Ecole de Paris*, gromadzącą grupującą sławnych artystów przybyłych do stolicy z różnych krajów¹⁰⁹; ujawniły się także orientacje bardziej umiarkowane, tzw. *le mouvement moderne*, racjonalny i funkcjonalny¹¹⁰. Pozostaje jeszcze przybliżyć francuski postimpresjonizm malarski z jego główną techniką pointyilizmu, wykazującą filiacje z procedurami dźwiękowymi, z istotną rolą intelektualnej prekoncepcji i konstrukcji obrazu¹¹¹.

Modernistyczne burzenie XIX-wiecznych, wiktoriańskich, mieszczańskich konwencji obyczajowych i artystycznych, stanowisko Soboru Watykańskiego I w 1870 roku przeciwne rodzącej się nowoczesności, wydarzenia wojny francusko-pruskiej, potem I i II wojny, zawirowania ideologiczne i zdeterminowane nimi sinusoidy przekonań estetycznych – spowodowały ciągle zmienne, mocno deklarowane i pełne buntu postawy estetyczne z każdej strony areny. Nowy powojenny układ polityczny z silnymi Niemcami, owym „spóźnionym imperium”¹¹², biorącym rewanż za francuską i angielską dominację w Europie¹¹³ stał u genezy restauracji nowego humanizmu francuskiego, tak innowacyjnego, lewicującego, jak i klasycyzujące-go, konserwatywnego, ale relacje antygermańskie nie zostały całkowicie wyeliminowane.

3. Estetyczne inklinacje obu omawianych kompozytorów, niezwykle frapujące w swych szerokich odniesieniach, odzwierciedlają „pomieszanie materii” swoich czasów, a w sferze muzycznej są kreatywną prolongacją tak impresjonizmu, jak i niemieckich, odmiennie realizowanych, wpływów, struktur zarówno modalnych i politonalnych, rozszerzonej tonalności na bazie orientacji klasycyzujących i romantyzujących.

Romantyzująca klasyka Gabriela Fauré’go i Jules’a Masseneta stoi u genezy obu kompozytorów, odróżnia ich linia bardziej ekspresyjnych proveniencji u Florenta Schmitta (1870-1958)¹¹⁴ i – ze strony Charles’a Koechlina (1867-

¹⁰⁹ Np.: Igor Markevitch, Bohuslav Martinu, Aleksander Tansman, m.in. Georges Braque, Marc Chagall, Juan Miro, Henri Matisse, Amadeo Modigliani, Piet Mondrian, Georges Rouault z Pablo Picasso na czele, F. Poletti, dz. cyt., s. 104-107.

¹¹⁰ F. Poletti, dz. cyt., s. 101-103.

¹¹¹ P. Bonnard, G. Seurat, P. Signac, [w:] *Epoki i kierunki...*, s. 448-451.

¹¹² C. Clark, *The Sleepwalkers. How Europe went to War in 1914*, London 2012, zwłaszcza s. 141-151.

¹¹³ M. Eksteins, *Kultura*, s. 227.

¹¹⁴ Uczeń G. Fauré’go i J. Masseneta, nagrodzony Prix de Rome w 1900 r., także krytyk muzyczny, członek Instytutu Francuskiego od 1936 r., najbardziej znany jego *Psalm XLVII* (1904), *Symfonia koncertująca* na fortepian z orkiestrą (1928-1931), *Kwintet fortepianowy* (1902-1908), *Kwartet smyczkowy* (1949), trzy *Rapsodie* orkiestrowe (francuska, polska z przypomnieniem F. Chopina i wiedeńska w stylu walców J. Straussa), poemat symfoniczny *Tragédie de Salome* (1907-1910), dramat niemy w dwóch aktach, poemat symfoniczny *Dionysiaques* (1913-1914), dwie suity *Antoniusz i Kleopatra* (1920), 6 momentów symfonicznych *Salammbô* według G. Flauberta (1925), tryptyk symfoniczny z Falmi Martenota, chórem i solistami *Fête de la lumière* (1937), *Sympho-*

-1950)¹¹⁵ – preferencja kontrapunktu André Gédalge’a¹¹⁶; zspala tych artystów twórcze przeobrażenie impresjonizmu, przejęte od Faure’go¹¹⁷ oraz „wędrowki” w strefy egzotyczne, co było ideowym wyznacznikiem sztuk po II wojnie światowej.

Znamienne w akcentowaniu owych paradoksów jest określenie Frédérica Goldbecka w cytowanej monografii: „Florent Schmitt, l’alternative n’est pas le diable, mais quelque hybride de Debussy et Franck, de Fauré et Liszt, ou de Wagner et Rimski-Korsakov”¹¹⁸, a w odniesieniu do formacji estetycznej Koechlina autor mówi zarówno o „temperamencie średniowiecznym”, jak i zdumiewającej w tym kontekście niemieckiej mistyczności¹¹⁹; podsumowaniem niejako warsztatu orkiestrowego impresjonizmu jest wspomniany jego traktat o orkiestracji.

Wynika z powyższego, iż germańskie infiltracje czy relikty romantyzujące nie zostały zarzucone, a przetworzone i pozbawione związanej z nimi wojennej ideologii; wyabstrahowano z tych zbiorów poszczególne detale, pasujące do linii artystycznej każdego twórcy, jak np. admiracja dla dzieła Bacha ze strony Koechlina¹²⁰, a dla Berlioz’a i Verdiego u Schmitta¹²¹. Podążając dalej tymi wskazanymi powyżej tropami, nietrudno będzie odróżniać także obu artystów pod względem politycznym: lewicującego Koechlina i prawicowego Schmitta¹²². Autorka, omawiając szerzej sylwetkę Charles’a Koechlina i jego działalność w muzycznych

nie d’hymnes (1936), ostatnie utwory w stylu bardziej klasycyzującym (*Trio smyczkowe* z 1945 r., *Sonata na flet, klarnet i klawesyn*), współzałożyciel Société Musicale Independante w opozycji do kontrolowanego przez V. d’Indy’go Société Nationale, działał jako krytyk, popierał muzykę jazzową, P. Collaer, dz. cyt., s. 119-120; J. Roy, dz. cyt., s. 101-121; N. Dufourcq, dz. cyt., s. 351-356; F. Robert, *La musique française au XXe siècle*, Paris 1963, s. 99-102; F. Goldbeck, dz. cyt., s. 71-73.

¹¹⁵ Uczeń G. Fauré’go, J. Masseneta i A. Gédalge’a, studiował także muzykę modalną u sławnego badacza Bourgault-Ducoudray, student politechniki, nauczyciel F. Poulenca, G. Aurica, R. Desormière, G. Tailleferre i H. Saugueta, symfoniczne *Paysages et Marines*, najbardziej znane preludium symfoniczne *Księga dżungli* (1899), cykl *Księga dżungli* (1908, 1936, 1939), symfonia choreograficzna *Seven Stars’ Symphony* (1933), będąca portretem znanych amerykańskich gwiazd (Douglas Fairbanks, Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings, i Charlie Chaplin), 16-częściowy cykl fortepianowy *Les heures persanes, II Symfonia 5-częściowa* (1943-1944), pieśni, autor ważnych traktatów o harmonii (1927-1930) i orkiestracji 4 tomy (1954-1959), autor monografii o C. Debussym i G. Fauré’em (1927), poważany w muzycznej kulturze francuskiej jako pedagog i autor podręczników; P. Collaer, dz. cyt., s. 120-125; J. Roy, dz. cyt., s. 57-78; L. Rebatet, dz. cyt., s. 668-669; F. Goldbeck, dz. cyt., s. 60-64.

¹¹⁶ F. Schmitt również studiował fugę u A. Gédalge’a, w paryskim konserwatorium.

¹¹⁷ <http://www.allmusic.com/artist/charles-koechlin-mn0000171050/biography>.

¹¹⁸ F. Goldbeck, dz. cyt., s. 72.

¹¹⁹ Tamże, s. 62, 64.

¹²⁰ J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 170, 216 – wpływ tych idei na F. Poulenca.

¹²¹ T. Baranowski, *Florent Schmitt*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. S-St, Kraków 2007, s. 110-111.

¹²² J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 33.

stowarzyszeniach, w tym współpracę z Maurice'em Ravelem w Société Musicale Independante (SMI), którego był współzałożycielem¹²³, opisuje jego poglądy bliższe *Grupie Sześciu* (w tym organiczny galijski opór wobec dzieła Beethovena¹²⁴) oraz utożsamianie się z programem partii komunistycznej od 1934 roku¹²⁵. Stąd ciągle poczucie przynależności Koechlina do orientacji klasycznej.

Charakterystyka warsztatu Koechlina została przedstawiona w *Encyklopedii muzycznej PWM* pióra Adama Walacińskiego¹²⁶; a obok rozproszonych, także francuskich, danych¹²⁷, istnieje obecnie jedyna pełna biografia kompozytora¹²⁸; dostępna jest także biografia Florenta Schmitta¹²⁹.

Wyłania się z owych danych już przybliżany nam uprzednio obraz Koechlina jako admiratora klasycznego o alzackim temperamentem¹³⁰, artysty nieekspresywnego warsztatu¹³¹, odnoszącego się, co nietypowe w wydaniu francuskim, do Bachowskiego kontrapunktu¹³²; artysty znanego przede wszystkim ze swoich prac teoretycznych i wybitnego talentu orkiestracji, wiernego typowo rodzimej spowolnionej narracji wydarzeń muzycznych. Warsztat ten zawiera układy polifoniczne imitacyjne diatoniczne, modalne i politonalne kontaminowane z bogatą fakturą i ze skrytym emocjonalnym zaangażowaniem, a wypływająca z impresjonizmu „diafoniczna świetlistość”¹³³, kompozycja brzmień i prymat melodii tworzą w rezultacie osobliwe zjawisko artystyczne, pozostające, nawet we własnym kraju, na dalszym planie. W bibliografii mu poświęconej zaznacza się jego wpływ na styl Dariusa Milhauda¹³⁴.

¹²³ Z M. Ravelem, F. Schmittem, A. Capletem i in. (1909).

¹²⁴ J. Mongrédien, *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789-1830*, translated from the French by S. Frémaux, Portland, Oregon 1996, s. 320.

¹²⁵ J.F. Fulcher, dz. cyt., s. 215-220.

¹²⁶ A. Walaciński, hasło: *Koechlin Charles*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, tom kll, Kraków 1997, s. 126-128; autor wyróżnia fazy twórczości (pierwsza do 1910, druga faza utworów kameralnych, w tym *Kwintet fortepianowy* – do 1921, faza ostatnia – cykl *Le livre de la jungle* według R. Kiplinga: wokalne *Trois poèmes* oraz 4 poematy symfoniczne – *La course de printemps*, *La meditation de Purun Bhagat*, *La loi de la jungle* i *Les bandar-log. Scherzo des singes*).

¹²⁷ M.in.: <http://www.allmusic.com/artist/charles-koechlin-mn000171050/biography>; hasło utworzone przez Adama Walacińskiego.

¹²⁸ R. Orledge, *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works (Contemporary Music Studies)*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, ed. by S. Sadie, London – New York 1980.

¹²⁹ Y. Hucher, *Florent Schmitt, l'homme et l'artiste, son époque et son oeuvre*, Paris 1953.

¹³⁰ R. Orledge, *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works (Contemporary Music Studies)*, s. 145-149.

¹³¹ R. Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, Oxford 2010, vol. 4, chapt. 8: *Pathos is Banned*, s. 490.

¹³² *Offrande musicale sur le nom de BACH* na orkiestrę, 1942.

¹³³ R. Orledge, *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works (Contemporary Music Studies)*.

¹³⁴ Tamże.

Osobliwie „cieniowana” aura jego utworów, przebieg zakorzeniony w technikach improwizacyjnych, przekonania panteistyczne, odmalowywanie obrazów przyrody, co charakterystyczne jest zawsze dla stylistyki francuskiej¹³⁵, preferencja dźwięku fletu¹³⁶ czy specjalna troska o koloryt i brzmienie instrumentów w traktacie o orkiestracji (1935-1943, zwłaszcza t. 4)¹³⁷ na fundamencie dominującej pandiatoniki są faktorem tego obrazu, zdeterminowanego kreatywnym, fantazyjnym, baśniowym¹³⁸ wręcz rozwinięciem impresjonizmu i jego swobodnie komponowanym dopełnieniem wypracowanym z elementów o odmiennej genezie (praca kontrapunkcyjna, bogata faktura, tradycyjna konstrukcja melodii, pianistyczna faktura „nokturnowa”) – wszystko to składa się na paletę jego muzyki.

Spoglądając na drugi warsztat Florenta Schmitta, odnajdujemy czynniki tak wspólne z Charles’em Koechlinem (geneza impresjonistyczna, używanie układów modalnych i pentatonicznych, bogata faktura i feeryczna postromantyzująca orkiestracja, stylizacje modeli średniowiecznych, predylekcje do barwy fletu¹³⁹), jak i kontradycje (tradycja Francka i Straussa, schromatyzowana fowistyczna¹⁴⁰ harmonika tonalna, posttonalna i częściej panchromatyczna, ostre upostaciowania rytmiczne, liczna twórczość fortepianowa w stylu neoromantycznym, preferencje muzyki religijnej¹⁴¹, kontrasty wyrazowe, pogłębienie obrazu psychicznego postaci, romantyczna egzaltacja i klasyczna architektura¹⁴², zainteresowanie

¹³⁵ Poemat symfoniczny według H. Heinego *En mer, la nuit*, 1904; *Ballad (Scènes de la Forêt) na fortepian i orkiestrę*, op. 50bis 1911; balet *La forêt païenne*, 1911-1916; *Poemes d’automne* na głos i fortepian, 1894; *Kwintet „Primavera”* na flet, trio smyczkowe i harfę, 1936; poematy symfoniczne *Soleil et danses dans la forêt, Vers la plage lointaine, nocturne*, 1898-1909, 1911, 1916.

¹³⁶ Np. *Nocturnes* na róg, flet z fortepianem, 1897; *Pastorale* na flet, klarnet z fortepianem, 1917; *Pièces* na flet z fortepianem, 1936; *Sonata* fletowa z fortepianem, 1913; *Sonatina modalna* na flet z klarnetem 1935; *II Kwintet* na flet, harfę i trio smyczkowe, 1949; stylizujący, pastoralny, radosny *Kwintet „Primavera”* op. 156 na flet, harfę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę w 4 częściach (cz. III Siciliana).

¹³⁷ Traktat omówiony w: R. Taruskin, dz. cyt., s. 195-196.

¹³⁸ Poematy symfoniczne: *En rêve, Au loin* (1896-1900); *Nuit de valpurgis classique (Ronde nocturne)*, poemat symfoniczny według P. Verlaine’a (1907, 1916).

¹³⁹ *Sonatine en trio* op. 85 (1935) na flet, klarnet i klawesyn lub fortepian w stylu neoklasycyzyzm w typie francuskiego clarté, 4-częściowa; 4-częściowy, neoklasycyzyzm impresjonizujący *Quatuor de flûtes* op. 106 (1944-1949); *Chants alizé* op. 125 na kwintet dęty w 4 częściach w stylu neoklasycyzyzmu postimpresjonizmu z niemieckim zabarwieniem, z kontrastującymi motywami.

¹⁴⁰ T. Baranowski, dz. cyt.

¹⁴¹ O wpływie sławnego *Psalmu* na kompozytorów francuskich: <http://florentschmitt.com/2013/02/12/the-big-influence-of-florent-schmitts-psaume-xlvii-on-other-french-composers/> [data dostępu 15.01.2014].

¹⁴² A. Hoérée, *Florent Schmitt*, [w:] *The New Grove...*, t. 16, s. 676-678.

tematyką biblijną¹⁴³). Dutilleux określił twórcę jako tego, który „gave back to the French school certain notions of grandeur”¹⁴⁴.

Pianista-wizjoner Alfred Cortot w swojej monografii rodzimej pianistyki prezentuje utwory pianistyczne Florenta Schmitta¹⁴⁵, podkreślając jego konserwatywizm i niezależność obok współdziałania opozycyjnych cech jego *métier* – tym opus kontrast rządu¹⁴⁶. Dla autora ważne są takie dzieła kompozytora, jak: deskryptywna, z wpływami Fauré’go *Ballade de la Neige* (1896), poetyckie *Musiques intimes* (1890-1904) jako refleks Debussy’ego¹⁴⁷, w stylu wyrafinowanego obiektywizmu *Nuits romanes* (1901), dramatyczne trzy poematy o „dekoratywnej fantazji” *Ombres* (1918)¹⁴⁸, *Mirages* (1921) w „aurze tajemniczych drzeń pianistycznych Ravela”¹⁴⁹. W tym dorobku znamieny jest ślad chopinowski – preludia, nokturny, barkarole, pochodzące z wczesnego okresu twórczości; wspomnieć trzeba ponadto o trzech rapsodiach, francuskiej, polskiej i wiedeńskiej na dwa fortepiany z 1904 roku¹⁵⁰.

Składniki germańskiej mentalności pojawiają się więc u obydwóch artystów, ale w zróżnicowanej wersji warsztatowej i stylistycznej, tworząc wraz z relikdami impresjonizmu intrygujący, z galijska barwny kompleks. Na marginesie powyższych rozważań wypada przytoczyć uwagę Jeana Mongrédiena o wstępnej fazie adaptacji wpływów sąsiednich w muzyce francuskiej, jaka miała miejsce w końcu XVIII wieku (Daniel Steibelt, Ludwig Spohr, Felix Mendelssohn, wyjątkowa popularność dzieła Josepha Haydna w Paryżu obok sławy synów Bacha, koncerty konserwatoryjnej orkiestry François-Antoine’a Habenecka przygotowujące Francuzów na dzieło Beethovena)¹⁵¹. Etap ten przygotował burzliwą i frenetyczną wagnerolatrię z końca XIX wieku, a skutki tego kilkudekadowego procesu sięgają właśnie twórczości Florenta Schmitta.

Celem porównania obu *métier* dokonać można analitycznego i komparatystycznego zarazem oglądu *II Symfonii* op. 137 (1956) Florenta Schmitta i sławnego jego *Kwintetu fortepianowego* op. 51 (1908) wraz z *Kwintetem fortepianowym* Charles’a Koechlina i jego *Partitą* na orkiestrę kameralną¹⁵².

¹⁴³ T. Baranowski, dz. cyt.

¹⁴⁴ Jak zaświadcza sam Strawiński, kompozytor był obecny na słynnej premierze *Święta wiosny* i uspokajał część protestującej publiczności, w: J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A History of Western Music*, New York – London 2010, s. 834.

¹⁴⁵ A. Cortot, *La musique française de piano*, Paris 1981, s. 391-430.

¹⁴⁶ Tamże, s. 429.

¹⁴⁷ Tamże, s. 402.

¹⁴⁸ Tamże, s. 420: *J’entends dans le lointain, Mauresque, Cette Ombre, mon image*.

¹⁴⁹ Tamże, s. 406.

¹⁵⁰ Także w wersji orkiestralnej.

¹⁵¹ Haydn, Beethoven i Schubert nigdy nie odwiedzili Paryża: J. Mongrédien, dz. cyt., s. 315-342.

¹⁵² 1945, 5 części: *Basse donnée, Divertissement, Sarabande en forme de fugue, Calme sur la mer, Final Fugue*.

Trzyczęściowa *Symfonia* (*Assez animé, Lent sans excès, Animé*), dedykowana przyjacielowi kompozytorowi Gustawowi Samazeuilhowi, nasuwa nam porównanie do stylu Honeggera czy Dukasa, pozostając zarazem w wyraźnym związku z impresjonizmem. Jednocześnie pochodzi ona z okresu, kiedy to niemiecki dramatyzm został już przez autora złagodzony, a pojawiły się momenty groteski, wzorem stylu *Grupy Sześciu*. Stosując definicje Zofii Helman w jej monografii polskiego neoklasycyzmu, można przyrównać kompozytora do orientacji romantyzującej, na co wskazują takie czynniki, jak: barwna orkiestracja, sugerowana ilustracyjność, lekki „polor” jazzowy; jest to zarazem model po francusku niechętny pracy przetworzeniowej w beethovenowskim stylu, a opierający się dosadniej na wariacyjności, szeregowaniu i multiplikacji segmentów, nieciągłej narracji, naprzemiennym toku wystąpień tematów, metodzie długiego kształtowania się tematów i ich derywatów czy dialogach barw orkiestrowych.

Predylekcja do diatoniki, ruchu kołyszącego, melancholijnej faktury „nokturnowości”, melodyjności i łagodnej narracji objawia się w części II z zapisanymi znakami przykluczowymi. Ten intymny zaśpiew, ornamentowany partią harfy i rogu, przywołuje odległe skojarzenia z idiomami romantycznymi, a kombinacje pasmami brzmieniowymi odzwierciedlają francuskie upodobania. Podobnie reminiscencją, także w sferze aury, jest część III dzieła, o żartobliwym klimacie scherza, reprzyzowa; zawiera, na zasadzie francuskiej skłonności do układu cyklicznego, wspomnienie odcinka II i – w architektonice łukowej – temat części pierwszej¹⁵³. Kolejny raz można się przekonać o nieprzychylnym stanowisku Francuzów wobec germańskiej formy sonatowej, o ich prymarnej swobodzie kształtowania architektonicznego i tak traktowanej pracy tematycznej; narrację wyznaczają tu barwy, melodia i emocja ucieleśniane przez melodię i „grę” instrumentów.

Również trzyczęściowy *Kwintet fortepianowy* Florenta Schmitta (*Lent e grave. Animé, Lent, Animé*) dedykowany jego mistrzowi Gabrielowi Fauré, zwraca uwagę zadziwiająco bogatą fakturą pianistyczną¹⁵⁴ o niebudzącym wątpliwości rodowodzie romantycznym; wyczuwa się tu aurę jego przewodnika w komponowaniu. Podobnie jest prezentowana koncepcja architektoniczna¹⁵⁵ w zintensyfikowanej technice sumowania wariacji tematów i ich derywatów, bez respektowania podziałów sonatowych; pogłębiona jest jednak w tym utworze emocja w rodzaju dramatycznej, zbliżonej do wyrazowości niemieckiej, co cechowało artystę w jego wcześniejszych etapach – nie byłoby bezzasadne porównanie tego obrazu do syntezy Fauré’ego i Brahmsa, z relikdami sfery dźwiękowej d’Indy’ego. Wymowna

¹⁵³ Cz. I ma 3 tematy, epizody i motywy poboczne, cz. II – 2 tematy z epizodami, cz. III – 3 tematy z epizodami.

¹⁵⁴ Momentami partia fortepianu zapisana jest na czterech pięcioliniach.

¹⁵⁵ Cz. I reprzyzowa, koncentryczna, o trzech tematach i epizodach, cz. III ABA, dwa tematy podobne, wersja tematu I cz. I, epizody, cz. III z dominującym t. I i ważną rolę epizodów w liczbie 4, temat pochodzący ze wstępu, kontrast tematyczny tematu I i II, przypomnienie cykliczne tematu I cz. I.

i sięgająca tradycji Beethovena i Saint-Saënsa jest „opowieść” rozpoczynająca się w h-moll i zdążająca do jednoimiennej durowej.

W tym przypadku dominuje wyrazowość postromantyczna, kontaminowana z atmosferą i warsztatem rodzimych kompozytorów anonsujących impresjonizm – Chabriera, Chaussona, Fauré’go właśnie czy wczesnego Debussy’ego, przywołującego jeszcze „cienie” Wagnera. Ewolucji warsztatu i stylu dowodzi część II utworu, zbliżająca się do impresjonizmu, z elementami modalnymi. Niezwykle sensualistyczne jest operowanie płaszczyznami barwowymi, w roli konstruktywnej narracji utworu, determinowane zachwytem nad pojedynczym brzmieniem i jego kontekstem; częsta jest postać figuracji fortepianowych ze statycznym tłem smyczków. Segment trzeci to obraz demonicznego *Scarbo* (z tego samego roku) czy „czarnoksiężskich praktyk” Ravela albo Dukasa, łukowo zaprojektowanych w „wędrówce” od h-moll do h-moll poprzez jednoimienną durową.

Medytacyjny, wręcz „niebiański” jest, odmiennie, pierwszy segment czteroczęściowego poematu – *Kwintetu fortepianowego* Charles’a Koechlina op. 80 z lat 1917-1921¹⁵⁶, eksponujący w materii diatonicznej ciemne barwy, i orientalną w zamyśle „długooddechową” melodię. Obraz ten, pozbawiony tradycyjnej narracyjności z jednym centralnym klimaksem i typowym zanikaniem przebiegu w zakończeniu, sięga w swym gatunku narodowej skarbnicy idiomów, a jego przesłanie, dalekie od germańskiej wyrazowości poprzednich przykładów, kieruje się w stronę rodzimej prostoty, melancholii, refleksji; odmienna jest projekcja drugorzędnej w znaczeniu i prostej partii fortepianowej, co dotyczy też następnych odcinków. Scherzowa i monomotywiczna część II poprzedza kontemplacyjną część III z kantylenowym tematem, w stylu późnoromantycznym, bez dramatów tego czasu. Ostatni segment, toczący się w żywszej narracji, stanowi podsumowanie klimatów całości, zawiera się w rozmaicie kombinowanych trzech kontrastujących tematach (z t. III z odcieniami ludowymi, tanecznymi), a sporadyczne relikty faktury imitacyjnej i kontrapunktycznej przypominają o preferencjach kompozytora, który podał autorską interpretację tego dzieła – „od ciemności do światła” z częścią ostatnią w klimacie „the consolation of Nature”¹⁵⁷.

Interesująca jest zmienna stylistyka kompozytora. zawarta najpierw w impresjonizujących, melancholijnych, zabarwionych modalnie i sugestywnych emocjonalnie dwóch *Poèmes d’Automne* op. 13 (1894) na sopran i orkiestrę¹⁵⁸, w barwnej, klasycyzującej kameralistyce, będącej studium brzmień, pracy polifonicznej w ramach samodzielnych pasm, urzekających „grą” dialogujących in-

¹⁵⁶ I. „L’attente obscure de ce qui sera..” *Andante très calme presque adagio*, II. „L’assault de l’ennemi” *Allegro molto – Sourd, agité, très rythmé mais de loin*, III. *La Nature consolatrice – Andante, très calme, très doux*, IV. *Finale „La joie” Allegro moderato*; R. Orledge, *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works (Contemporary Music Studies)*, s. 121.

¹⁵⁷ Tamże.

¹⁵⁸ *Declin d’amour, Les rêves mortes*, cz. I prowadzi do kulminacyjnej cz. II, bardziej dramatycznej.

strumentów¹⁵⁹ czy wreszcie w pięknej, modalizującej, mistycyzującej wokalistyce i chóralistyce¹⁶⁰, operującej wysublimowanym brzmieniem kształtowanym na zasadzie stylizowania dawnej polifonii i kanonów kontrapunktu.

O ewolucji twórczej zaświadcza odmiennie stylistycznie utwory z roku 1945 – wspomniana *Partita*, jak i ostatni utwór orkiestrowy, kontemplacyjny, reliktowy w stosunku do impresjonizmu, barwny i sugerujący obrazy przyrody z elementami polifonicznych pasm poemat symfoniczny *Le Buisson ardent*. *Partita* zaś sięga do technik stylizacyjnych¹⁶¹, w 4. segmencie wprowadzone są Fale Martenota, współdziałające w refleksyjnym nastroju tej części, stanowiącej „rozliczenie z impresjonizmem”, płaszczyznę operacji kolorystycznych o polifonicznych zarazem na bazie ruchu kołyszącego i technik punktów brzmieniowych.

Jawi nam się tym sposobem intrygująca i opalizująca dychotomicznymi jakościami panorama francuskiego postimpresjonizmu, odmieniana w wielu odcieniach, zabarwionych romantyzująco czy klasycznie, mistycznie, panteistycznie czy żartobliwie, w mnogich odcieniach wynikających z badań nad dawną muzyką przedtonalną, oddziałujących w opozycji do dominującej wówczas fali awangardy, a z drugiej strony skierowanych antygermańsko, acz nie konsekwentnie; ów bujny okres fascynacji światem Wagnera przeminął wraz z klimatami I wojny światowej. Nieoceniony Charles Rosen precyzyjnie pointuje istotę częstej u twórców romantycznych skomplikowanej fakturalnie i wielomotywicznej statyki jako „gry” opozycyjnych czynników sumujących się do równowagi – ten proces charakterystyczny jest także dla omawianych kompozytorów, których faktory warsztatowe i estetyczne generują różnorakie syntezy¹⁶². Owe rozmaicie kreowane orientacje francuskiego postimpresjonizmu spletają się właśnie w balans tradycji i nowatorstwa, melanz kultury francuskiej i niemieckiej, modalności i tonalności, polifonii i homofonii, kameralistyki i wielobarwnej orkiestracji, czyli nową jakością wynikającą z zespalania dwóch przeciwstawnych sił.

Zgodnie z analizowaną przez Jaysona Toynbee¹⁶³ postawą romantycznego izolacjonisty, obaj opisani twórcy, mimo swoich metamorfoz, podobnie i odmiennie

¹⁵⁹ *Suite en quatuor* op. 55 (1911-1915) na flet, skrzypce, altówkę i fortepian, w 3 częściach, ewolucja od postimpresjonizmu do neoklasycyzmu; 3-częściowe I *Trio* op. 91 na 3 flety (1923-1924) z elementami orientalnymi w cz. I; II *Trio* op. 92 na flet lub obój, klarnet i fagot (1924) z konsekwentną fugą podwójną w finale cz. III, z t. I w rodzaju barokowym, z techniką zestawiania tematów w ramach swobodniejszych epizodów.

¹⁶⁰ Np. 4 *poèmes d'Eduard Haraucourt* op. 7: *Clair de lune, Pleine Eau, Dame du ciel, Aux Temps de Fées* (1890-1895) i chóralne m.in. *Quelques choeurs religieux a cappella* op. 150 (1935), *15 Motets de style archaïque* op. 225 (1949).

¹⁶¹ Rodzaj polifonicznej passacaglii w 1. odcinku, imitacyjna kontrapunktyczna cz. 2, *Sarabanda* w formie fugi, *Fuga* w finale oparta na temacie w typie barokowym, z zaznaczoną kontrekspozycją, z homofonizującymi epizodami opisanymi jako *divertissement*, fugowany finał.

¹⁶² C. Rosen, *The Romantic Generation*, Massachusetts 1998, s. 702-703.

¹⁶³ J. Toynbee, *Music, Culture and Creativity*, [w:] M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York – London 2012, s. 161-171.

zarazem przystają do tego obrazu, jak Charles Koechlin, oddany „cieniom przeszłości” i Florent Schmitt zagłębiony w dramatycznej narracji, a opisywana przez autora „społeczna interakcja” tylko częściowo determinuje ich sztukę. Aksjomaty tradycji nie straciły u nich na znaczeniu, a uległy ewolucji, przewartościowaniu, nawet w ich najbardziej kontrydycyjnych wymiarach, nawet w obszarze kanonu odwiecznego francuskiego klasycyzmu.

Można więc w zakończeniu zaproponować określenie Gérarda Denizeau „estetyka labiryntu”¹⁶⁴, który to epitet został zastosowany przez autora właśnie do sztuki II połowy XX wieku; ów labirynt galijskiej sztuki postimpresjonistycznej zbudowany na sprzecznych założeniach nie ma jednego właściwego wyjścia, a wielość jego ścieżek przypomina francuski styl dworskich ogrodów z ich zasadą „gry”, iluzji...

Spoglądając na te procesy uniwersalnie, przypomnijmy, że muzyka jest częścią przyrody, że każda siła ma swój zwrot, a zwroty obu sił są przeciwstawne. Również powyżej naszkicowany obraz argumentuje, że każdy kierunek ma dwa zwroty, że każda akcja rezonuje w reakcję, najczęściej zorientowaną binarnie – *les extrêmes se touchent...*

Bibliografia

- Abraham Gisele, *The Reaction against Romanticism 1890-1914*, [w:] Martin Cooper (ed.), *New Oxford History of Music. The Modern Age 1890-1960*, Oxford – New York – Toronto 1974.
- Ackère van Jean, *L'âge d'or de la musique française*, Omega, Bruxelles 1966.
- Baranowski Tomasz, *Florent Schmitt*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. S-Sł, PWM, Kraków 2007.
- Borris Siegfried, *Der Schlüssel zur Musik von Heute*, Econ Verlag, Düsseldorf – Wien 1967.
- Brelet Gisele, *Musique contemporaine en France*, [w:] sous la direction de Roland Manuel, *Encyclopédie de la Pleïade. Histoire d la musique*, t. II, *Du XVIIIe siècle 'a nos jours*, Gallimard, Paris 1963.
- Butler Christopher, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford University Press, Oxford 1994.
- Clark Christopher, *The Sleepwalkers. How Europe went to War in 1914*, Allen Lane Ed., London 2012.
- Collaer Paul, *La musique moderne*, Elsevier, Bruxelles 1963.
- Cortot Alfred, *La musique française de piano*, Rieder, Paris 1981.
- Cox David, *Jacques Ibert*, [w:] *The New Grove Dictionary*, t. 9, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London 2001.

¹⁶⁴ G. Denizeau, *Le Dialogue des arts. Architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*, Paris 2008, s. 226-236.

- Crespell Jean-Paul, *Montmartre w czasach Picassa 1900-1910*, przeł. Mieczysław Bibrowski, PIW, Warszawa 1987.
- Crespelle Jean-Paul, *Montparnasse w latach 1905-1930*, przeł. Eligia Bąkowska, PIW, Warszawa 1989.
- Davies Norman, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Wyd. Znak, Kraków 2003.
- Denizeau Gérard, *Le Dialogue des arts. Architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*, Larousse, Paris 2008.
- Dietschy Marcel, *A Portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. William Ashbrook and Margaret G. Cobb, Oxford 1990.
- Doumet Christian, Pincet Claude, *Les musiciens françaises*, Ouest France Edition, Rennes 1982.
- Duchesneau Michel, *La musique française pendant la Guerre 1914-1918: autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante*, „Revue de Musicologie”, Tome 82, no 1, SFM, Paris 1996.
- Dufourcq Norbert, *La musique française*, Larousse, Paris 1970.
- Eksteins Modris, *Kultura*, [w:] *Dwudziesty wiek 1900-1945*, seria: *Zarys historii Europy*, red. Julian Jackson, przeł. Marek Urbański, Świat Książki, Warszawa 2011.
- Eksteins Modris, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. Krystyna Rabińska, PIW, Warszawa 1989.
- Elias Norbert, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. Tadeusz Zabłudowski i Kamil Markiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011.
- Epoki, kierunki w kulturze. Sztuka, literatura, muzyka, teatr i film*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Ewen David, *The Complete Book of 20th Century Music*, New and Revised Edition, Prentice Hall, New York 1960.
- Faure Michel, *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Paris 1985.
- Fleury Michel, *L'impressionisme et la musique*, Fayard, Paris 1996.
- Follet P. Robert, *Albert Roussel. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Portsmouth 1988.
- Fulcher Jane F., *The Composer As Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Głombik Czesław, *Jacques Maritain wobec świata kultury*, [w:] Zbigniew Kuderowicz (red.), *Filozofia współczesna*, tom 1, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Goldbeck Frédéric, *Des compositeurs au XXe siècle. France, Italie, Espagne*, traduit par Gerard Brunschwig, Paris 1988.
- Heistein Józef, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum, Wrocław 1997.
- Hoérée Arthur, *Florent Schmitt*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, t. 16, London – New York 1980.
- Holloway Robin, *Debussy and Wagner*, Ernst Eulenburg Ltd., London 1979, <http://www.allmusic.com/artist/charles-koechlin-mn0000171050/biography>.
- Hurard-Viltard Eveline, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Meridiens/Klincksieck, Paris 1988.

- Johnson Paul, *Twórcy. Od Chaucera i Dürera do Picassa i Disneya*, przeł. z ang. Anna i Jacek Maziarscy, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Kaelble Hartmut, *Społeczna historia Europy. Od 1945 do współczesności*, przeł. Jacek Antkowiak, wstęp do wyd. pol. Wojciech Burszta, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Kelley Donald R., *Granice historii. Badanie przeszłości w XX wieku*, przeł. Bartosz Hlebowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Landormy Paul, *La musique française...*, Gallimard, Paris 1943.
- Meyer Leonard B., *Style and Music. Theory, History and Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1996.
- Michel Georges, *Jacques Ibert*, Larousse, Paris 1968.
- Modzelewski Karol, *Barbarzyńska Europa*, Iskry, Warszawa 2004.
- Mongrédien Jean, *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789-1830*, translated from the French by Sylvain Frémaux, Hal Leonard Publishing Corporation, Portland, Oregon 1996.
- Orledge Robert, *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London – New York 1980.
- Pincherle Marc, *Albert Roussel*, [w:] sous la direction de Roland-Manuel, *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. II: *Du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1963.
- Pistone Daniëlle, *Wagnerian Images in French Correspondance from the Second Half of the 19th Century*, RILM Abstracts 2001.
- Pittion Paul, *La musique et son histoire. De Beethoven à nos jours*, t. 2, Edition Ouvriers, Paris 1961.
- Plużański Tadeusz, *Pierre Teilhard de Chardin – chrześcijański ewolucjonista*, [w:] *Filozofia współczesna*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.
- Praz Mario, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, słowo/obraz terytoria, Warszawa 1981.
- Prokop Jan, *Francja po rewolucji*, [w:] Jacek Kowalski, Anna i Mirosław Loba, Jan Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, PWN, Warszawa 2005.
- Rebatet Lucien, *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*, Robert Laffont, Paris 1969.
- Robert Frédéric, *La musique française au XXe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.
- Rosen Charles, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Massachusetts 1998.
- Rostand Claude, *La musique française contemporaine*, Larousse, Paris 1957.
- Roy Jean, *Présences contemporaines. Musique française*, Nouvelles Editions Debresse, Paris 1962.
- Sucharski Tadeusz, *Henri Bergson*, [w:] Michał Kuziak, Sławomir Rzepczyński, Dariusz Sikorski, Tadeusz Sucharski, Tomasz Tomasik, *Słownik myśli filozoficznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Refleksy muzyki na wodzie – „akwatywność” ujęć Maurice’a Ravela responsa na protoimpresjonistyczne późne obrazy Ferencza Liszta*, http://www.europeana.eu/portal/record/09404/id_oai_www_sbc_org_pl_34481.html.

- Tarnas Richard, *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*, przeł. Michał Filipczuk, Janusz Ruszkowski, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1991.
- Taruskin Richard, *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, vol. 4, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Tomkowski Jan, *Dzieje literatury powszechnej*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2008.
- Toynbee Jason, *Music, Culture and Creativity*, [w:] Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Routledge, New York – London 2012.
- Vuillermoz Émile, *Histoire de la musique*, Fayard, Paris 1973.
- Walaciński Adam, hasło: *Koechlin Charles*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, tom kłł, PWM, Kraków 1997.

**Contradictive influence vectors of impressionism discoursing
in the French music of the 20th century half – postimpressionist „aesthetics
of labyrinth” – the composer’s portraits of Charles Koechlin and Florent Schmitt**

Herein article has been entirely based on the French documentation and written as result of the author’s many years of research study in the field of French culture and music. The studies have brought to revealing more and more cards, which has occurred in terms of these two not particularly widely known composers in Poland: Charles Koechlin and Florent Schmitt. These two artists complemented and developed the Claude Debussy’ output. At times they redirected his composer’s interest into other spheres, thus getting influenced by other trends, producing slightly magic creations, fascinating with their sound and aesthetic conveyance. The core of this presentation is to precisely define the genesis of the two contrary creative worlds characteristic for the French postimpressionism of those two not widely known characters. The author also strives to sketch the opposition of these two creative standpoints, a line drawn in the form of expressionistic impressionism, coloured with the touch of German influence, and a line of classicist, typically Gallic, modally determined and paradoxically, contrapuntally; the common element for these two aesthetic spheres is their sensitivity to oriental infiltrations.

The author derives her conclusions from a deep analysis of the works composed by Koechlin and Schmitt. Both composers, despite their metamorphoses, at the same time likewise and differently fit well into the picture of romantic isolation: Charles Koechlin, devoted to „shadows of the past”, and Florent Schmitt – absorbed in the dramatic narration, while „social interaction” only partially determined their art. Axioms of tradition did not loose their meaning with those artists, but got evolved, revalued, even in their most contractive dimensions, even in the canon of the French everlasting classicism. In the final part, the author proposes to recognise Gerard Denizeau with the epithet „aesthetician of labyrinth”, which was used by the author to name the art of the second half of the twentieth century; this Gallic labyrinth of the postimpressionist art, built on contradictory assumptions, does not have a single, proper way out, and its multiple pathways remind of the courtly French style gardens with their principle of „game” and illusion. When looking at these processes in a universal way we can notice that the music is a part of the nature, that each power has its reversal, and reversals of both power are opposite. The above drawn picture also arguments that each direction has two reversals, that each action resonates in reaction, usually binary-oriented.