

STRESZCZENIA

Michał Bristiger

Kontrowersja teoretyczna między François-Josephem Fétisem a Camille'em Durutte'em (Paryż 1853–1862)

W 1855 r. ukazał się w Paryżu traktat Camille'a Durutte'a o tytule *Esthetique musicale. Technique ou Lois...*, przedstawiający nową, wręcz zaskakującą teorię harmoniki, a zapowiadającą jej przyszłe rozbudowanie do ogólnej teorii muzyki. Nowatorstwo wynikało w niej z oparcia teorii muzyki na filozofii Józefa Hoene Wrońskiego i jego Filozofii absolutnej muzyki, wraz z podstawowym architektonicznym modelem Prawa Tworzenia, zaś w części na spekulatywnej idei muzycznej A. Barbereau, zakładającej, że interwał kwinty stanowi konieczną podstawę dla konstrukcji struktur muzycznych. Nadto nowa teoria obok swej warstwy opisowej została wyrażona również w sposób matematyczny. Spotkała się ona ze zdecydowanym sprzeciwem F-J Fetisa, teoretyka muzyki i kompozytora, należącego do najwyższych europejskich autorytetów w dziedzinie teorii muzyki. Teorii Durutte'a odmówiona została wszelka wartość. Obaj autorzy przedstawili swe argumenty, wymiana poglądów przybrała charakter konfrontacji, bez możliwości jakiegokolwiek porozumienia. Ten artykuł przedstawia ową konfrontację, nadając jej znaczenie wydarzenia w historii teorii muzyki. A w związku z nim wysuwa też hipotezę, że stanowi ono prodrom pojawienia się neopitagoreizmu w historii muzyki, który został przerwany w pierwszej połowie XVIII wieku, zaś odżył powtórnie w wieku XX.

Ryszard Daniel Golianek

„Lodońska” i „Faniska” – zakres i funkcja wątków polskich w porewolucyjnej twórczości operowej

Po Rewolucji Francuskiej w świadomości zachodnioeuropejskiej wykształcił się wizerunek Polaków jako narodu walecznych żołnierzy, dzielnych wojowników, dla których losy ojczyzny stanowiły nadrzędną kwestię ideową. Ta problematyka nie ominęła też twórczości muzycznej, a zwłaszcza kręgu opery. Obecność tematyki polskiej w twórczości operowej tego czasu można dodatkowo wiązać z fascynacją nieznanymi, dalekimi krajami, co wynikało z budzącego się wówczas romantycznego zainteresowania sferą niezwykłości, egzotyki i

dzikości. Polska, mało wszak dotychczas znany kraj leżący na rubieżach Europy, dobrze nadawał się do takiej roli, a obco brzmiące dla publiczności zachodnioeuropejskiej nazwiska i nazwy dodatkowo wzmacniały wrażenie dystansu i niezwykłości.

Na twórczość operową Luigiego Cherubiniego (1760–1842) – niezwykle ważnej osobistości francuskiego życia muzycznego – owe zainteresowania oddziaływały szczególnie silnie. W spuściźnie operowej Cherubiniego dwukrotnie wystąpiły wątki polskie – pojawiły się one we francuskiej operze *Lodoiska*, mającej prapremierę w paryskim Théâtre Feydeau w 1791 roku, i w skomponowanym w 1806 roku dla wiedeńskiego Kätnerthortheater niemieckim singspielu *Faniska*. Akcja obu dzieł została umiejscowiona w Polsce, a ich bohaterowie noszą polskie nazwiska.

Komponowana jeszcze w czasie rewolucji *Lodoiska* to dzieło, w którym Cherubini wypracował główne zasady gatunkowe opery grozy i szczęśliwego zakończenia i które stało się zasadniczym wzorem dla innych oper tego rodzaju. Libretto utworu zostało oparte na popularnym w tym czasie romansie awanturnicznym Jeana-Baptiste'a Louveta de Couvray *Les Amours de Chevalier de Faublas*, a akcja opery ogniskuje się na dramatycznych losach Lodoiski, przetrzymywanej w wieży przez tyrana Durlińskiego i wyzwolonej przez jej ukochanego Floreskiego. Z kolei libretto *Faniski* napisał Josef Sonnleithner na podstawie jednego z melodramatów popularnego paryskiego dramatopisarza René Charlesa de Pixérécourta *Les Mines de Pologne*. Akcja utworu została umieszczona w Polsce, na jednym z zamków w okolicach Sandomierza, zaś jej główny wątek to próba uwolnienia Faniski, żony starosty rawskiego Rasińskiego, więzionej przez okrutnego magnata Zamoskiego w lochach jego zamku.

Analiza porównawcza obu oper unaocznia, że Cherubini wykorzystał w *Fanisce* te same rozwiązania dramaturgiczno-muzyczne, które przyniosły sukces jego *Lodoisce*, a charakter problematyki *Faniski* stanowi pod wieloma względami powtórzenie rozwiązań wypróbowanych przy komponowaniu *Lodoiski*. W obu dziełach konstrukcja zdarzeń wynika ze schematycznego dla *Rettungsoper* układu wrogich postaci: szlachetnego kochanka (małżonka) i niegodziwego ciemiężcy, rywalizujących o bezbronną kobietę. Przedstawienie grozy, niebezpieczeństwa i przerażającej osobowości „czarnego charakteru” to rozwiązania stereotypowe dla omawianego gatunku opery. Z kolei wyidealizowane rysy osobowościowe bohaterów pozytywnych, którzy nie mają nawet najmniejszych skaz na krystalicznym charakterze, świadczy o uproszczonym, melodramatycznym planie ekspresyjnym obu oper. W akcji obu oper tylko sporadycznie (i to prawie wyłącznie w tekstach mówionych) pojawiają się odniesienia do tematyki polskiej (wezwania Polaków, opis nieprzebytych lasów polskich itp.). Natomiast zakres muzycznych nawiązań do sfery polskiej ogranicza się do jedynie do wykorzystania tanecznych rytmów polonezowych.

Grzegorz Zieziula

Moniuszko i Paryż

Francuski repertuar muzyczny i operowy stanowił dla moniuszki istotny punkt odniesienia i ważne źródło inspiracji. Większość istniejących w twórczości polskiego kompozytora odniesień do dzieł francuskich jest jednak dla dzisiejszych odbiorców nieczytelna, gdyż w kręgu najbardziej przez moniuszkę cenionych paryskich muzyków znajdowały się te postacie, których niegdysiejsza popularność nie wytrzymała próby czasu.

W pierwszej części artykułu przedstawiam wybrane przykłady pojawiających się w utworach moniuszki nawiązań do zapomnianych już dzisiaj - a w jego czasach żywo oklaskiwanych - dzieł kompozytorów francuskich, takie jak:

- Muzyczna aluzja do *Marche de la caravane* z *Ode-symphonie „Le Désert”* Féliciena Davida umieszczona przez polskiego kompozytora na początku uwertury koncertowej *Bajka (Conte d'hiver)*,

- Dwukrotne komponowanie przez Moniuszkę oper wykorzystujących libretto *Le Chalet* Eugène'a Scribe'a (napisane pierwotnie dla paryskiego kompozytora Adolphe'a Adama):

1. *Bettly* z roku 1852 z oryginalnym tekstem francuskim, 2. *Die Schweitzerhütte* z tekstem w niemieckim w tłumaczeniu Karla Bluma, przeoczona i zbagatelizowana przez biografów wcześniejsza „operetka” Moniuszki.

To ostatnie dzieło staje się punktem wyjścia do szerszych rozważań dotyczących przyswojenia przez Moniuszkę stylu francuskiej *opéra-comique* jako szczególnego przykładu transferu kulturowego.

Część druga zawiera kilka refleksji na temat dwóch dłuższych pobytów Moniuszki w Paryżu czasów Drugiego Cesarstwa (w roku 1858 oraz na przełomie 1861 i 1862 roku).

Anna Opiela

Téodor de Wyzewa jako krytyk muzyczny

Młody emigrant z Polski, Teodor de Wyzewa, rozpoczął we Francji swoją działalność krytyka sztuki oraz literatur europejskich w latach 80. XIX wieku. Chociaż jego postać pozostaje w cieniu wielkich figur francuskiego symbolizmu, to właśnie Wyzewa określił charakter przemian estetycznych, które dokonywały się w tym okresie w literaturze, sztukach pięknych oraz w muzyce pozostającej pod wpływem twórczości Wagnera. W jedenastu artykułach opublikowanych w „La Revue Wagnérienne” krytyk przedstawił swoją własną koncepcję wagneryzmu obejmującą wszystkie dziedziny sztuki. Jego przemyślenia na temat wpływu

estetyki Wagnera na muzykę, literaturę i malarstwo stanowiły swoistą wykładnię teorii syntezy sztuk i określiły genezę symbolizmu.

Pierwsze artykuły Wyzewy, ujawniające wysokie kompetencje muzykologiczne, zawierały analizę najistotniejszych elementów kreacji Wagnera zestawionych z twórczością kompozytorów rosyjskich i francuskich, którzy, jak Saint-Saëns, skupiali się na właściwościach imitacyjnych sztuki dźwięków. Wyzewa stawiał przed muzyką inne zadanie: miała ona przedstawiać emocje dopełniające myśl kompozytora. Poprzez odwołanie do osiągnięć Wagnera krytyk naszkicował własną koncepcję tzw. życia, określając tym pojęciem pełnię uczuć wywoływanych we wnętrzu człowieka za sprawą muzyki czy innej sztuki. Ta symbolistyczna myśl odnosiła się także do idei misji artysty, jednostki wyjątkowej, zdolnej do tworzenia i przekazywania życia wtajemniczonym odbiorcom. Inspirując się prawdopodobnie poglądami Mallarmégo Wyzewa zarysował także wizję dzieła idealnego, odczytywanego jedynie w wyobraźni dzięki decyzji woli. Zresztą podziw dla estetycznych koncepcji poety oraz ich celne odczytanie przez młodego krytyka ujawnia artykuł zamieszczony w piśmie „La Vogue” i zatytułowany *Uwagi o twórczości poetyckiej pana Mallarmé*. To właśnie Wyzewa, w kontekście zasady życia, zinterpretował oryginalność poezji Mallarmégo podkreślając jej muzyczny charakter.

Nawiązując do filozofii Hegla Wyzewa uważał muzykę za model dla innych sztuk, wiodący do osiągnięcia ideału poetyckiego. Dzieje się tak w przypadku malarstwa, które zostało omówione w artykule będącym zarazem krytyką Salonu z 1885 roku. Obecność pierwiastków muzycznych stanowiło dla Wyzewy kryterium podziału malarstwa na bezpośrednie, wywołujące wrażenia, oraz pośrednie czy symfoniczne, odnoszące się do wyobraźni i tworzące uczucia. Na przykładzie konkretnych dzieł malarskich krytyk scharakteryzował muzyczny wydźwięk malarstwa wagneriańskiego.

Kolejny ważny artykuł Wyzewy, *Pesymizm Ryszarda Wagnera*, przyniósł wyjaśnienie przyczyn pojawienia się nowej formy choroby wieku, zasadzającej się na filozofii Schopenhauera. Analizując pesymizm kompozytora krytyk rozwinął koncepcję życia, łącząc w niej skrajny solipsyzm z teorią idei platońskich. Skupiając się na życiu własnego ja, Wyzewa upatrywał w nim źródło mocy twórczej, która jest w stanie przełamać nastrój wszechobecnego pesymizmu. Wagnerowi udało się przekształcić smutek w najwyższą radość, o czym Wyzewa wspomina również w zadedykowanym kompozytorowi wierszu.

Rozwinięcie myśli estetycznej Wyzewy, zmierzającej w stronę koncepcji sztuki totalnej, zawiera seria trzech artykułów poświęconych Sztuce wagneriańskiej: malarstwu muzyce i literaturze. Krytyk przeprowadził w nich bardzo subiektywną analizę kształtowania się tych trzech dziedzin sztuki upatrując w ich historycznej ewolucji dążenie do muzyczności, czyli do nabierania cech sztuki wagneriańskiej, będącej wyrazem obecności życia. Według Wyzewy,

w malarstwie, literaturze i muzyce można zauważyć stopniowe ujawnianie się elementów uczuć, które w pełni zaistniały w dziele Wagnera.

Jednak rosnąca popularność kompozytora spotkała się ze sprzeciwem krytyka, który w swojej artystokratycznej wizji sztuki nie widział miejsca dla stopniowo zniekształcanych dzieł mistrza. Pisał o upadku swojego wagneryzmu sugerując przy tym konieczność stworzenia biografii Wagnera w celu zrozumienia jego zdeformowanego dzieła. Ale owocem refleksji nad okolicznościami towarzyszącymi kreacji artystycznej była monumentalna biografia Mozarta, napisana wspólnie z Georges'em de Saint-Foix, która później posłużyła do skorygowania części spisu dzieł kompozytora.

Jolanta Guzy-Pasiak

Francuskie lata Ludomira Michała Rogowskiego

Kilkuletni pobyt kompozytora Ludomira Michała Rogowskiego we Francji zasługuje na przede wszystkim dlatego, że wówczas dokonał się zasadniczy zwrot w jego stylu kompozytorskim – transformacja jego języka muzycznego. Przemianom stylu towarzyszyła refleksja teoretyczna, która została wyrażona na kartach pracy *Essai sur les principes de la musique future* (1918), opublikowanej w języku polskim jako *Muzyka przyszłości* (1922), będącej jedną z pierwszych systematycznych propozycji nowych koncepcji dźwiękowych i jedyną tego typu pozycją w polskiej literaturze teoretyczno-muzycznej pierwszych dekad XX wieku.

Kompozytor przebywał we Francji w 1911 i w latach 1914-18, w Paryżu, a następnie na Riwierze, w okolicach Nicei. Początkowo uzupełniał studia muzyczne o lekcje śpiewu u słynnego Jana Mieczysława Reszke, następnie koncertował w słynnych salonach literackich: Amerykanki Natalii Clifford Barney, Antoinette Corisande Élisabeth, księżnej Clermont-Tonnerre, a także Martine de Béhague, hrabiny Béarn. Przyjaźnił się ze takimi znakomitościami jak Anatol France, Isadora Duncan czy Ilya Erenburg. Potężnym impulsem dla twórczych poszukiwań stały się również spotkania z artystami skupionymi w kawiarni „La Rotonde” przy Bulwarze Montparnasse 105. Miał nadzwyczajną sposobność bezpośredniego kontaktu z wybitnymi przedstawicielami symbolizmu, jak i kubizmu czy futuryzmu. Warte odnotowania są – wymagające również dalszych badań – związki kompozytora z kolonią artystyczną, zgrupowaną w Towarzystwie Artystów Polskich w Paryżu (TAP).

Powstałe na Lazurowym Wybrzeżu nowoczesne utwory, zwłaszcza *Fantasmagories* (i częściowo *Villafranca*), znamionuje odchodzenie od systemu tonalnego. Najbardziej ważkim rezultatem tego znaczącego dla Rogowskiego okresu jest jego traktat teoretyczny, dowodzący znajomości autora przeobrażeń, jakie zrewolucjonizowały sztukę (zwłaszcza

malarstwo) po 1910 roku, dotyczących zarówno stosunku artystów do jej zadań w społeczeństwie, jak i poszukiwań formalnych.

Przyglądając się losom Rogowskiego, przebywającego wiele czasu za granicami Polski, można postawić tezę, że apogeum jego drogi twórczej przypadło w okresie francuskim. Kiedy uwolnił się od służby na rzecz ideologii, która determinowała jego wcześniejsze i późniejsze utwory i piśmiennictwo.

Renata Suchowiejko

Muzyka polska w świetle francuskiej prasy muzycznej w okresie międzywojennym

Działalność polskich muzyków w Paryżu w okresie międzywojennym, której wiele uwagi poświęcili polscy muzykolodzy, zwłaszcza Zofia Helman i Tadeusz Kaczyński, jest zagadnieniem niezwykle ważnym, a zarazem nie w pełni jeszcze przebadanym od strony źródłowej. W bibliotekach i archiwach francuskich można znaleźć wiele dokumentów (m.in. prasa, korespondencja, programy koncertowe), które są świadectwem twórczej obecności Polaków w stolicy Francji i otwierają nowe pole do badań nad tym zagadnieniem. Jednym z nich jest prasa muzyczna, która stanowi bogate źródło wiedzy na temat aktywności artystycznej Polaków i jej recepcji.

Niniejszy artykuł jest rezultatem kwerendy przeprowadzonej w Bibliothèque nationale de France, Département de Musique. Analizie zostały poddane trzy najważniejsze periodyki muzyczne z okresu międzywojennego: *La Revue musicale*, *Le Courrier musical* i *Le Ménestrel*. Skorzystano też z materiałów prasowych zawartych w zbiorze materiałów archiwalnych *Fonds Montpensier. Pologne*.

Źródła te pozwoliły doprecyzować i usystematyzować informacje na temat działalności koncertowej Polaków, a jednocześnie postawić na nowo pytanie na temat ich roli i znaczenia w paryskim życiu muzycznym oraz sposobu ich postrzegania przez francuską publiczność. Stosunek lokalnego środowiska muzycznego do polskich artystów był bardzo przychylny, ale nie znaczy to, że byli traktowani w jakiś uprzywilejowany sposób. Włączenie się w paryski ruch koncertowy i przebicie do świadomości szerokiej publiczności nie było łatwym zadaniem w mieście, które przyciągało artystów z całego świata. Francuscy recenzenci byli bardzo uwrażliwieni na charakter „etniczny” muzyki polskiej. Szukali w niej cech szczególnych, które decydują o jej specyfice. Jednakże trudno im było uchwycić i opisać ten fenomen, gdyż nie potrafili go osadzić w szerszym kontekście – historii i kultury Polski. Oswajanie francuskiej publiczności dokonywało się więc powoli.

Silny rezonans w prasie wywołały spektakularne wydarzenia: Festiwal Muzyki Polskiej w 1925 i 1932 roku, uroczyste obchody przybycia Chopina do Francji (1931), premiera *Harnasi*

Szymanowskiego (1936), występy Baletu Polskiego w Théâtre Mogador (1937) i koncerty Ignacego Jana Paderewskiego. Niektóre dzieła polskich twórców były szczególnie lubiane przez paryskich recenzentów, m.in. *Pieśni Zielone* Szeligowskiego czy *Uwertura* Szałowskiego. Warto też podkreślić znaczenie Association Française d'Expansion et d'Echange Artistique (AFEDEA), kierowanej przez Roberta Brussela, który był bardzo przychylny Polakom i przyczynił się do rozwoju polsko-francuskich kontaktów muzycznych.

Ewa Schreiber

Elementy spektralne w twórczości młodych polskich kompozytorów. Idee i techniki

Muzykolodzy i krytycy muzyczni podkreślają szeroki zasięg pokoleniowy i geograficzny muzyki spektralnej. W ramach tego nurtu podejmowana jest refleksja nad podstawowymi problemami muzyki współczesnej, co sprawia, że ma on szansę zaistnieć w różnych kręgach artystycznych. Postawy młodych polskich kompozytorów potwierdzają te spostrzeżenia. W Polsce recepcja najnowszej muzyki francuskiej dokonała się stosunkowo późno, bo dopiero w ostatnim dziesięcioleciu, jednak muzyka spektralna stała się w tym czasie dla młodych twórców jednym z głównych punktów odniesienia. Wskazują na to zarówno wypowiedzi artystów, jak i konkretne utwory. Celem artykułu jest wskazanie i omówienie najważniejszych inspiracji spektralnych w twórczości kompozytorów polskich urodzonych w latach 70 i 80. Należą do nich Paweł Mykietyn, Marcin Stańczyk, Dobromiła Jaskot, Andrzej Kwieciński i Mateusz Ryczek.

Najbardziej uchwytnym śladem inspiracji spektralnych okazują się techniki kompozytorskie – wykorzystanie szeregu alikwotów czy mikrotonowej harmonii. Fascynacja mikrotonami zadecydowało o przełomie stylistycznym w twórczości Pawła Mykietyna. Polacy często nawiązują także do kanonicznych technik nurtu, takich jak instrumentalna synteza addytywna. Jej przykłady można odnaleźć w twórczości Dobromiły Jaskot, Andrzeja Kwiecińskiego czy Mateusza Ryczka.

Muzyka spektralna jest jednocześnie wyrazem postawy, która stanowi próbę odpowiedzi na fundamentalne problemy muzyki XX wieku. Idee, jakie składają się na tę postawę mogą mieć także inne źródła, ale spektralizm umieszcza je w centrum refleksji kompozytorskiej. Należy do nich wnikliwe potraktowanie dźwięku, odkrywanie jego mikrostruktury i przybliżanie jej słuchaczowi. Podobne problemy podejmują Marcin Stańczyk (idea muzycznych „posłuchów” towarzyszących postawianiu i wybrzmiewaniu dźwięku) oraz Mateusz Ryczek (synteza instrumentalna infradźwięków pozostających poza obszarem słyszalności). Kolejnym ważnym elementem są częste odwołania do natury, przejawiające się w imitacji jej rytmów i struktur, a także w przekonaniu, że dźwięk, jako zjawisko akustyczne i przedmiot percepcji,

pozostaje jej nieodłącznym elementem. Inspiracje związane z naturą czy fizjologią, a zwłaszcza ze zjawiskami o charakterze periodycznym, pojawiają się często w muzyce Dobromiły Jaskot i Marcina Stańczyka. I wreszcie, muzykę spektralną cechuje systemowe podejście do kompozycji, poszukiwanie jej podstaw w prawach nauki, w szczególności akustyki i psychoakustyki. Paweł Mykietyn i Mateusz Ryczek zgodnie przyznają, że spektralizm skłonił ich do usystematyzowania języka muzycznego, a w ich utworach ujawnia się pokrewieństwo estetyki spektralnej i serialnej, traktowanej zazwyczaj jako przeciwstawna opcja estetyczna.

Spektralizm okazał się dla polskich kompozytorów ważnym bodźcem twórczym i intelektualnym, pojawiającym się już na początku ich drogi artystycznej. Wielość i różnorodność postaw przekonuje jednak, że inspiracje spektralne nie zadecydowały o powstaniu żadnego jednolitego stylu, ale stały się dla kompozytorów zachętą do pracy nad ich własnym językiem muzycznym.

SUMMARIES

Michał Bristiger

A Dispute over Theory of Music between François-Joseph Fétis and Camille Durutte (Paris 1853–62)

In 1855, Camille Durutte's treatise *Esthétique musicale. Technie, ou Lois générales du système harmonique* was published in Paris. In this work, Durutte presented a striking new theory of diatonic function, announcing that it would be later developed into a general theory of music. The novelty of his theory lay in the fact that its tenets were based on the philosophy of Józef Hoene Wroński and his *Philosophie absolue de la musique*, with its architectural model of the Law of Creation, and on Auguste Barbereau's speculative notion of music, which saw the perfect fifth as being the necessary foundation of musical structure. The description of the new theory was complemented with its expression in mathematical terms. The theory met with staunch criticism from François-Joseph Fétis, one of the pre-eminent music theorists at that time, who denied Durutte's claims any validity. The two authors presented their arguments, and the exchange developed into a confrontation without any prospects of conciliation. The article presents the history of the confrontation, perceiving it as a significant event in the history of music theory. Also, it is hypothesised that the dispute heralded the re-emergence of Neopythagoreanism in music history. Its development was

interrupted during the first half of the eighteenth century, but was revived in the twentieth century.

Ryszard Daniel Golianek

„Lodońska” and „Faniska”. The Significance and Function of Polish Themes in Post-Revolutionary Opera

After the French Revolution, public opinion in Western Europe embraced the image of the Polish people as a nation of gallant soldiers and brave fighters for whom their homeland's future was a matter of supreme importance. Those attitudes left their mark on music, particularly opera. The presence of themes related to Poland in operas composed at that time can also be explained by the contemporary fascination with distant and unknown countries, fuelled by the emerging Romantic interest in the extraordinary, the exotic and the bizarre. Poland, a little-known country situated somewhere in the borderlands of Europe, suited those interests perfectly, while unfamiliar family names and localities, which sounded strange to the ears of Western European audiences, strengthened the impression of distance and strangeness.

The operas of Luigi Cherubini (1760–1842), a key figure in the musical life of France, were written under the particularly strong influence of this Romantic trend. Cherubini's operatic legacy includes two works with Polish themes: the French opera *Lodońska*, premiered at the Théâtre Feydeau in Paris in 1791, and the German-language singspiel *Faniska*, composed for the Kärntnertheater in Vienna in 1806. The plot of both works is set in Poland and the characters have Polish names.

In the opera *Lodońska*, composed when the Revolution was still in progress, Cherubini established the major rules of the subgenre known as 'rescue opera', and his work became a blueprint for other operas of that type. The libretto drew upon Jean-Baptiste Louvet de Couvray's *Les Amours de Chevalier de Faublas*, a picaresque novel popular at the time; the plot concentrated on the dramatic fortunes of Lodońska, held captive in a tower by a tyrant named Dourlinski and liberated by her beloved Floreski. The libretto of *Faniska* was written by Joseph Sonnleithner and based on the melodrama *Les Mines de Pologne* by René Charles de Pixérécourt, a popular Parisian playwright. The plot is set in Poland, in a castle near Sandomierz, and revolves around an attempt to free Faniska, wife of the Rawa elder Rasinski, who has been imprisoned by the cruel magnate Zamoski in the dungeon of his castle.

A comparative analysis of the two operas reveals that in *Faniska* Cherubini employed the same dramatic and musical solutions that had made *Lodońska* a success. Also, the plot of

Faniska largely reprises its predecessor's repertoire of themes. In both operas, the development of the plot depends on a cliché typical of rescue opera, namely the rivalry between two protagonists, a noble lover (or husband) and an ignoble oppressor, who fight over a damsel in distress. The horror, the danger and the appalling persona of the evil character are also typical of the subgenre, whilst the idealised personalities of the positive protagonists, whose characters are perfectly flawless, exemplify the simplistic and melodramatic treatment of the expressive aspect of both works.

Allusions to Poland (appeals to the Polish people, a description of impenetrable Polish forests, etc.) are rare in both operas and almost entirely limited to the spoken text. As far as the music is concerned, the only allusion consists in the use of polonaise rhythms.

Grzegorz Zieziula

Moniuszko and Paris

For Stanisław Moniuszko, the repertoire of French music and operas was a significant point of reference and an important source of inspiration. Yet most of the references to French works in the Polish composer's output are no longer legible for modern audiences, because the circle of Parisian musicians esteemed by Moniuszko comprised composers whose popularity has not stood the test of time.

In the first part of the article, the author presents selected examples of allusions in Moniuszko to works by French composers that were enthusiastically received at the time, but have since been forgotten since, including the following:

- A musical reference to the 'Marche de la caravane' from Félicien David's symphonic ode *Le Désert*, included by Moniuszko at the beginning of his concert overture *Bajka (Conte d'hiver)*;
- Two operas composed by Moniuszko incorporating fragments of Eugène Scribe's libretto for the opera *le chalet* (originally written for the Parisian composer Adolphe Adam):

1. *Betty* (1852), to an original French text, 2. the earlier 'operetta' *Die Schweitzerhütte*, to a German translation by Karl Blum, which has been ignored or underestimated by biographers.

Die Schweitzerhütte offers a starting point for discussion of Moniuszko's adoption of the style of the French opéra-comique as a noteworthy example of cultural transfer.

The second part of the article contains remarks on Moniuszko's two longer sojourns in Paris during the period of the Second French Empire (in 1858 and at the turn of 1861 and 1862).

Anna Opiela

Téodor de Wyzewa as a Music Critic

Téodor de Wyzewa started his work as a critic of music and literature as a young Polish emigrant in France during the 1880s. Although his contribution is overshadowed by those of the greatest exponents of French symbolism, it was Wyzewa who grasped the essence of the ongoing aesthetic transformation of literature, the fine arts and music under the influence of Richard Wagner. In his eleven articles published in *La Revue Wagnérienne*, Wyzewa outlined his own concept of Wagnerism, addressing all fields of art. His reflections on the influence of Wagner's aesthetics on music, literature and painting represented his own interpretation of the theory of the synthesis of the arts and defined the origins of symbolism. Wyzewa's first articles, which demonstrated his musicological expertise, were devoted to an analysis of crucial aspects of Wagner's creative output compared with the work of Russian and French composers, who, like Saint-Saëns, focused on the imitative aspect of the art of sounds. Wyzewa postulated a different role for music: to express emotions that complemented the composer's ideas. He employed Wagner's achievements to outline his own notion of 'life', understood as the integrity of feelings stirred by music or another art form in the human soul.

Wyzewa's symbolist thought also included the notion of the mission of the artist – an exceptional being endowed with the ability to create life and pass it on to the initiated. Having probably drawn inspiration from Mallarmé, Wyzewa formulated his concept of an ideal work of art, perceived only in the imagination through an act of will. Wyzewa expressed his admiration for Mallarmé's aesthetic ideas and offered a brilliant reading of them in an article published in *La Vogue*. It was Wyzewa, within the context of the principle of life, who interpreted the originality of Mallarmé's poems, emphasising their musical qualities.

Drawing on Hegel's philosophy, Wyzewa regarded music as the model for other forms of art, leading to the attainment of a poetic ideal. That process occurs in painting, which Wyzewa discussed in an article devoted to the Paris Salon of 1885. In his view, the presence of musical elements in a painting was the criterion for categorising it as either indirect, and so creating sensations, or direct (symphonic), appealing to the imagination and arousing feelings. On the basis on selected works of art, the critic characterised the musical expression of Wagnerian painting.

In another important text, 'Le pessimisme de Richard Wagner', Wyzewa offered an explanation of the malaise that plagued his contemporaries, deriving from Schopenhauer's philosophy. In analysing the composer's pessimism, the author developed his notion of life, combining within it extreme solipsism with a theory of Plato's ideas. Focussing on the life of his own self, Wyzewa perceived it as a source of creative power capable of overcoming the

ubiquitous mood of pessimism. Wagner succeeded in transforming sorrow into utmost joy, as Wyzewa mentions in a poem dedicated to the composer.

A further development of Wyzewa's aesthetic ideas, which were evolving towards the concept of 'total art', is contained in a cycle of three articles on Wagnerian art: painting, music and literature. In those articles, the critic conducted a highly subjective analysis of the emergence and historical development of the three art forms, aimed at demonstrating that they had been evolving towards musicality; that is, towards acquiring the characteristics of Wagnerian art, which was an expression of the presence of life. According to Wyzewa, the history of painting, literature and music showed a gradual emergence of the elements of feelings that became fully manifest in the work of Wagner.

However, the composer's growing popularity was opposed by Wyzewa, whose aristocratic notion of art could not bear the increasing misinterpretation of the master's works. He wrote about the decline of Wagnerism as he defined it and proclaimed the necessity of writing Wagner's biography, so that his work, deformed and desecrated, could be properly understood. His own philosophical investigations into the circumstances of artistic creation resulted in a bulky biography of Mozart, co-authored by Georges de Saint-Foix, which later proved useful to researchers revising the inventory of Mozart's works.

Jolanta Guzy-Pasiak

Ludomir Michał Rogowski's Years Spent in France

The period of several years that Ludomir Michał Rogowski spent in France deserves attention primarily because it was the time of a major shift in the composer's style – a transformation of his musical idiom. The change of style was accompanied by reflection on music theory, expressed in the *Essai sur les principes de la musique future* (1918), published in Polish as *Muzyka przyszłości* [Music of the future] (1922). That work was one of the first attempts at systematising new concepts concerning pitch in music and the only work of its type by a Polish theorist published during the first decades of the twentieth century.

The composer lived in France in 1911 and from 1914 to 1918, at first in Paris and later near Nice, on the French Riviera. Initially, he continued his musical training by taking singing lessons from the famous tenor Jean de Reszke [Jan Mieczysław Reszke]. Then he performed in the famous literary salons of the American expatriate playwright Natalie Clifford Barney, the Duchess of Clermont-Tonnerre, Antoinette Corisande Élisabeth, and the Countess of Béarn, Martine de Béhague. During that time, Rogowski became acquainted with such outstanding figures as Anatole France, Isadora Duncan and Ilya Ehrenburg. Another powerful source of inspiration were encounters with artists from the circle associated

with the Café de la Rotonde, located at 105 Boulevard du Montparnasse, where Rogowski had the extraordinary opportunity to meet eminent representatives of the symbolist movement, as well as exponents of cubism and futurism. The composer's connections with the colony of Polish artists belonging to the Society of Polish Artists (TAP) in Paris are also worthy of attention and future research.

Written on the Côte d'Azur, Rogowski's modernist compositions, in particular *Fantasmagories* (and to some extent *Villafranca*), are characterised by a departure from the tonal system. The most significant product of this important period in Rogowski's career is his theoretical treatise. Its contents show that the author was familiar with the developments that were revolutionising the arts (especially the fine arts) after 1910, concerning both artists' attitude to their role in society and the quest for new forms of expression.

Looking back at Rogowski's life, much of which was spent abroad, his French period may be seen as the heyday of his career, when he temporarily abandoned the ideological commitment that had defined his previous output and that was also to affect his compositions and writings in the years to come.

Renata Suchowiejko

Polish Music in the Accounts of French Music Press in the Period between the Two World Wars

The work of Polish musicians in Paris during the period between the two world wars, which has been examined a great deal by Polish musicologists (Zofia Helman and Tadeusz Kaczyński in particular), is a crucial area that has still not been fully penetrated with regard to sources. In French libraries and archives, we can find many documents (including newspapers and periodicals, letters and concert programmes) containing evidence of the artistic activities of Poles in the French capital which could open up new vistas for research into this subject. An important mine of sources is the music press, which offers a vast amount of information about the work and reception of Polish musicians in France.

The present article is a result of preliminary research conducted in the music department of the Bibliothèque nationale de France. Subjected to analysis were the three most important music periodicals of the inter-war period, *La Revue musicale*, *Le Courrier musical* and *Le Ménestrel*, as well as press materials from the Fonds Montpensier. Pologne.

These sources have enabled the author to clarify and systematise information about the concert activities of Poles living in France, as well as renewing investigation into their role and standing in the musical life of Paris and the reception of their work by French audiences. Although Polish artists were very favourably received in the local music circles, they were by

no means in a privileged position. Becoming part of the Paris concert scene and winning over audiences was a daunting challenge in a city that attracted artists from all over the world. French reviewers were very sensitive to the 'native' character of Polish music. They tried to identify the distinctive features that determined its specific character. Yet it was hard for French critics to grasp and define the spirit of Polish music, as they were unable to locate it within the broad context of Polish history and culture. As a result, securing the sustained attention of French listeners was a lengthy process.

Several spectacular events made great waves in the music press: the Polish music festivals held in 1925 and 1932, the commemoration of the centenary of Chopin's arrival in France (1931), the premiere of Karol Szymanowski's *Harnasie* (1936), performances by the Polish Ballet at the Théâtre Mogador (1937) and concerts by Ignacy Jan Paderewski. Some works by Polish composers were particularly well received by Paris reviewers, including Tadeusz Szeligowski's *Pieśni Zielone* [Green Songs] and Antoni Szałowski's Overture. It is also worth emphasising the importance of the Association Française d'Expansion et d'Échange Artistique (AFEDEA), an institution directed by Robert Brussel, who was very favourably inclined towards Polish artists and helped foster musical relations between Poland and France.

Ewa Schreiber

Elements of Spectralism in the Works of Young Polish Composers. Ideas and Techniques

Musicologists and music critics emphasise the wide appeal of spectral music in generational and geographical terms. That trend continues to give rise to reflection on the fundamental issues of modern music, enabling spectralism to gain a foothold in various artistic circles. The attitudes and approaches of young Polish composers confirm those observations. In Poland, the reception of the most recent French music has occurred relatively late, only over the last decade, but during that time spectral music has become a point of reference for young artists, as is evidenced both in their utterances and in particular compositions. The aim of the article is to identify and discuss the most important inspirations derived from spectralism in the work of Polish composers born in the 1970s and 1980s, such as Paweł Mykietyn, Marcin Stańczyk, Dobromiła Jaskot, Andrzej Kwieciński and Mateusz Ryczek.

The most tangible evidence of spectral inspirations can be found in composition techniques: the use of sequences of harmonics and microtonal harmony. A fascination with microtones brought a stylistic breakthrough in the work of Paweł Mykietyn. Polish composers often use the canonical techniques of spectralism, such as instrumental additive synthesis. Examples

can be found in music composed by Dobromiła Jaskot, Andrzej Kwieciński and Mateusz Ryczek.

Among other things, spectral music is also a manifestation of a standpoint that seeks to address the fundamental challenges faced by music in the twentieth century. Ideas that contribute to this standpoint can also be inspired by other sources, but in spectralism they lie at the core of reflection on the process of composition. They include an in-depth analysis of the note or sound, discovering its microstructure and bringing it to the listeners' attention. Similar investigations are pursued by Marcin Stańczyk (the idea of musical 'after-sounds' that accompany a sound as it is produced and decays) and Mateusz Ryczek (the structural synthesis of infrasounds beyond audibility range). Other significant elements are frequent references to nature, which consist in imitating its rhythms and patterns, and the conviction that sound – an acoustic phenomenon and a subject of perception – is an intrinsic element of reality. Inspirations drawn from nature or physiology, especially from periodic phenomena, are frequent in the work of Dobromiła Jaskot and Marcin Stańczyk. Finally, spectral music is characterised by a systemic approach to composition, which attempts to discern its foundation in the laws of science, especially acoustics and psychoacoustics. Paweł Mykietyn and Mateusz Ryczek both admit that spectralism prompted them to systematise their musical idioms, while their works reveal an affinity between spectral and serial aesthetics, usually perceived as opposites.

Spectralism has proved to be an important creative and intellectual stimulus for Polish composers, affecting them at an early stage in their artistic careers. Yet the diversity of approaches shows that inspirations derived from spectralism have not resulted in the emergence of a uniform style, but instead have encouraged composers to develop their own individual idioms.