PROJECT MUSE®

L'Émigration Musicale Polonaise À Paris Pendant
L'Entre-Deux-Guerres: Artistes – Événements –
Contextes

Renata Suchowiejko

Fontes Artis Musicae, Volume 66, Number 2, April-June 2019, pp. 122-137
(Article)

Published by International Association of Music Libraries, Archives and Documentation
Centres

➔ For additional information about this article
<https://muse.jhu.edu/article/729949>

L'ÉMIGRATION MUSICALE POLONAISE À PARIS PENDANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES : ARTISTES – ÉVÉNEMENTS – CONTEXTES

Renata Suchowiejko

Intenses depuis l'époque de Chopin, les relations musicales franco-polonaises prennent une dimension nouvelle dans l'entre-deux-guerres. De nombreux Polonais attirés par Paris décident en effet de poursuivre leurs études ou de tenter leur chance dans la capitale française. Ceci n'est guère étonnant lorsqu'on sait que l'intérêt porté à la culture française sous toutes ses formes est déjà considérable en Pologne au XIX^e siècle. La pratique répandue de la langue française joue un rôle très important. La poésie, la peinture, la musique françaises sont parfaitement connues et appréciées. Les artistes polonais se rendent donc volontiers à Paris dans le but d'apprendre ou de devenir célèbre.

Ils le font par choix, considérant la métropole française comme le lieu de la consécration artistique, mais ils y sont aussi forcés par la situation en Pologne. L'État polonais cesse d'exister après trois partages imposés par la Russie, l'Autriche et la Prusse à la fin du XVIII^e siècle. La nation n'accepte pas facilement cette perte d'indépendance et le XIX^e siècle est une période orageuse, ponctuée d'insurrections nationales et de tensions sociales. Plusieurs vagues d'émigration amènent à Paris un grand nombre de musiciens polonais¹. Ce milieu n'est ni uniforme ni intégré, et le contexte socio-politique se transforme tout au long du XIX^e siècle. La problématique est donc très large et révèle de nombreuses facettes².

L'émigration musicale pendant l'entre-deux-guerres a une ampleur dépassant toutes les vagues précédentes, car elle vise un autre but. Contrairement à l'émigration des années 1830, que des répressions politiques ont provoquée, elle répond à des motivations exclusivement esthétiques et artistiques. Les Polonais s'installent à Paris pour y bénéficier

---

Renata Suchowiejko est professeure de musicologie à l'Université Jagiellonne de Cracovie (UJ). Elle dirige la Section de méthodologie et d'histoire de la musique XIX^e–XXI^e siècles de l'Institut de musicologie UJ, Faculté d'Histoire. Ses recherches se concentrent sur l'histoire de la culture musicale, et plus particulièrement sur les processus de migration (émigration), la mobilité des musiciens, la circulation des répertoires et les transmissions culturelles en Europe pendant le XIX^e et début du XX^e siècle. L'objectif principal de son étude est la diffusion à l'étranger de l'art polonais, notamment les relations musicales que la Pologne a entretenues avec la France, la Belgique et la Russie. Elle réalise actuellement un projet de recherche 'Presence of Polish Music and Musicians in the Artistic Life of Interwar Paris' financé par National Science Centre, Poland (NCN OPUS 12), Project ID : 2016-23/B/HS2/00895, dans le cadre duquel le présent article a été préparé.

1. Frédéric Chopin occupe parmi eux une place exceptionnelle et privilégiée, à la mesure de son génie. Mais d'autres pianistes et compositeurs polonais, présents eux aussi à cette époque à Paris, ont marqué sa vie musicale. Parmi eux, Wojciech Sowiński, Édouard Wolff, Antoni Kątski, Julian Klemczyński et Julian Fontana.

2. J'ai évoqué certains aspects de cette problématique dans les articles suivants : 'Polish Pianists in Paris: From *couleur locale* to Stylistic Cosmopolitanism' in *The Circulation of Music in Europe 1600–1900*, vol. 2, ed. Rudolf Rasch (Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008), 273–289; 'Chopin au Théâtre Italien en 1835', in *Grandeur et finesse : Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*, ed. Luca Sala (Turnhout: Brepols 2013), 15–35; 'Music Manuscripts in the Polish Library in Paris', *Fontes Artis Musicae* 61, no. 1 (2014): 51–60.

d'une formation, perfectionner leur métier, acquérir de l'expérience et offrir de nouvelles formes à la musique polonaise. Les jeunes compositeurs recherchent dans la culture française des moyens d'expression neufs et de nouveaux chemins artistiques. On y voit l'occasion de débarrasser l'art polonais de son éclectisme et de se libérer de l'héritage trop lourd du romantisme allemand.

Karol Szymanowski impose de manière convaincante l'idée que la musique française est porteuse des valeurs esthétiques et spirituelles les plus élevées et ouvre le chemin vers la modernité. L'option francophile prend alors de l'envergure dans les années 1920–1930. Les successeurs de Szymanowski ne cessent de regarder vers la France pour y rechercher des modèles et des sources d'inspiration. Formés dans le culte de Debussy et de Ravel, ils deviennent les porte-drapeaux de la culture française³.

L'Association des jeunes musiciens polonais à Paris

La diaspora musicale polonaise à Paris est très hétérogène. Elle réunit des artistes installés durablement dans la capitale française ou de passage. Parmi les premiers, on retrouve Arthur Rubinstein, Alexandre Tansman, Marya Freund et Wanda Landowska. Ces musiciens sont si bien intégrés au paysage culturel local que les Français, faisant fi de leurs racines polonaises, ne les considèrent pas comme des artistes étrangers. Les autres, constituant le groupe le plus important et le plus visible, se regroupent dans l'Association des jeunes musiciens polonais à Paris, qui voit le jour en décembre 1926.

Les membres de l'Association sont des musiciens professionnels formés en Pologne, titulaires de diplômes délivrés par des écoles supérieures polonaises. Jusqu'en 1939, 140 artistes en deviennent membres. Les activités reprises dans les statuts de l'Association sont très diversifiées : organisation de concerts, festivals, concours, cours et conférences. De nombreux interprètes de talent s'engagent activement dans le développement de l'association : 1. des pianistes : Artur Hermelin, Stanisław Niedzielski, Ryszard Byk, Zygmunt Dygat, Wanda Piasecka, Henryk Sztompka, Przemysław Drzewiecki ; 2. des violonistes : Wacław Niemczyk, Irena Dubiska, Eugenia Umińska, Roman Totenberg ; 3. des chanteuses et chanteurs : Maria Modrakowska, Marya Freund, Maneta de Radwan, Doda Conrad. Mais le groupe le plus actif est constitué de jeunes compositeurs : 4. Antoni Szałowski, Tadeusz Szeligowski, Piotr Perkowski, Feliks Łabuński, Witold Rudziński, Zygmunt Mycielski, Bolesław Woytowicz et Szymon Laks. Ils complètent leur formation dans les établissements parisiens, que cela soit au Conservatoire, à l'École Normale de Musique ou à la Schola Cantorum, mais aussi dans le cadre de cours particuliers.

L'Association s'efforce de rassembler la diaspora musicale polonaise de Paris et d'offrir une audience plus large à la musique polonaise. Des jeunes s'organisent eux-mêmes en interprétant tout autant des pièces pour piano, de musique de chambre et des chants. Un compte-rendu de l'association mentionne, pour les années 1926–1932, pas moins de 23 concerts donnés Salle Chopin, 47 récitals au Studio Pleyel et deux concerts symphoniques (Salle Gaveau, Théâtre Mogador)⁴. Les activités de l'Association se déroulent cependant

3. Cf. Renata Suchowiejko. 'La clarté latine : Pelléas et Mélisande et les compositeurs polonais', in *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, eds. Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche, Denis Herlin (Lyon: Symétrie 2012), 125–134 ; 'Le « debussysme » à la polonaise. Sur les traces de la formation d'un mythe', in *Régard sur Debussy*, eds. Myriam Chimènes, Alexandra Laederich, (Paris : Fayard, 2013), 463–475.

4. *Association des jeunes musiciens polonais à Paris. Un aperçu de 5 ans d'activité 1927–1932*, texte dactylographié, BnF, Musique, Fonds Montpensier : Pologne, Boîte 1, 'Généralités'.

en marge de la vie officielle des concerts, ce qui explique que la presse n'en fasse guère l'écho.

Les jeunes compositeurs, émissaires de Szymanowski, s'adaptent alors parfaitement à l'atmosphère multiculturelle de Paris. Mais ces musiciens, formés dans l'esprit de Debussy et Ravel, s'ouvrent aussi à d'autres courants et options esthétiques, ce que Szymanowski n'avait pas prévu. Du point de vue de la technique de composition, ils n'appliquent en effet ni ses idées ni les solutions post impressionnistes. Ils rejoignent le courant néo-classique en y rajoutant un supplément d'esprit polonais, de lyrisme et de référence à la culture populaire.

Le séjour parisien marque durablement les jeunes compositeurs polonais, constituant une expérience nouvelle et précieuse dans leur parcours professionnel respectif. Ils retournent ensuite dans leur pays d'origine ou voyagent à travers le monde en contribuant à la diffusion de la culture française et en renforçant le processus de transfert culturel. Voici quelques exemples.

Piotr Perkowski (1901–1990) : brillant lauréat du Conservatoire de Varsovie (dans la classe de Roman Statkowski), il poursuit ses études avec Karol Szymanowski puis sous la direction d'Albert Roussel à Paris, ce qui ne l'empêche pas de fréquenter en même temps les cours de l'École des Sciences Politiques. Cofondateur de l'Association de jeunes musiciens polonais, il en devient son premier président. Revenu en Pologne en 1930, Perkowski devient un personnage très important de la vie musicale polonaise. Il passe les années d'Occupation à Varsovie : résistant, organisateur de concerts légaux et clandestins, il enseigne la composition et participe aux travaux d'une commission jetant les bases d'une vie musicale polonaise à reconstruire après la guerre. Il prend une part active à l'Insurrection de Varsovie en 1944 ; après la guerre, il s'installe à Cracovie et puis à Varsovie.

Tadeusz Szeligowski (1896–1963) : lauréat du Conservatoire de Lvov (dans la classe de piano de Vilém Kurz) et diplômé de l'Université Jagellonne en droit, il arrive à Paris en 1929 pour se perfectionner dans la composition, sous la supervision de Nadia Boulanger et Paul Dukas. De retour en Pologne, il devient professeur au Conservatoire de Poznań, puis prend, après la guerre, la direction de la Philharmonie de Poznań. À Paris, Szeligowski attire l'attention sur son talent grâce à ses *Chansons vertes*, que Pierné, Poulenc, Prokofiev et Schmitt louent sincèrement. Composés à partir de textes populaires, ces chants s'éloignent néanmoins des stylisations folkloriques stéréotypées. Une harmonie raffinée, accompagnée d'un coloris modal et d'une subtile mélodie, font de cette pièce un exemple de fraîcheur et d'originalité. Le *Concerto pour orchestre* (1930), qui témoigne des fascinations juvéniles du compositeur et de sa volonté de formuler un langage musical moderne, date également de la période parisienne.

Michał Kondracki (1902–1984). Après des études au Conservatoire de Varsovie sous la direction de Karol Szymanowski, il poursuit sa formation sous l'autorité de Paul Dukas et Nadia Boulanger à Paris. Il devient le secrétaire de l'Association des jeunes musiciens polonais. Kondracki obtient en 1928 le prix de composition du concours organisé par cette Association (Ravel, Roussel, Florent Schmitt et Honegger en sont les jurés). De retour en Pologne, Kondracki devient un animateur actif de la vie musicale polonaise. La plupart de ses œuvres datant de cette époque ont malheureusement été détruites pendant la guerre. Le conflit l'a poussé à se réfugier au Brésil, puis aux États-Unis, où il s'est consacré à des activités de pédagogue et de journaliste.

Des événements musicaux spectaculaires

Pendant l'entre-deux-guerres, Paris accueille des événements polonais d'envergure : deux festivals de musique polonaise en 1925 et 1932 ; la première du ballet *Harnasie* de Karol Szymanowski à l'Opéra de Paris en 1936 ; les spectacles des Ballets Polonais au Théâtre Mogador en 1937. Les concerts donnés par les grands virtuoses, notamment le retour sur scène d'Ignacy Jan Paderewski en 1923 après une longue absence, les interprétations de Wanda Landowska (ses concerts de musique ancienne, mais aussi la première interprétation du *Concert champêtre* de Poulenc en 1929), les concerts de Bronisław Huberman accueilli avec enthousiasme par le public et la critique à la Salle Pleyel et au Théâtre des Champs-Élysées en 1932 et en 1933. À l'opéra, la « Mélisande polonaise », Maria Modrakowska qui interprète le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra-Comique en 1932. À cette époque, la vie concertante n'est donc pas dénuée d'accents polonais, la presse s'en faisant largement l'écho.

L'année 1925 est très importante : pour la première fois depuis son indépendance (recouvrée en 1918), la Pologne présente un large panorama de son terreau musical. Le 11 juin 1925, un Gala polonais, parrainé par le maréchal Foch et l'ambassadeur de Pologne Alfred Chłapowski, est organisé à l'Opéra de Paris. Il s'agit d'un concert caritatif au profit des mutilés de guerre français et des œuvres de bienfaisance polonaises en France. Le programme contient des œuvres anciennes et contemporaines. Dans le cadre de ce festival, plusieurs concerts de solistes prennent place Salle Gaveau : Paul Kochański (la première interprétation de la 3^e *Symphonie* de Szymanowski) et Zbigniew Drzewiecki (récital Chopin). Peu après le festival, la Salle des Agriculteurs accueille le pianiste Jan Smeterlin.

Pour les critiques français, ce festival est synonyme de découverte. Maurice Boucher précise dans *La Revue Musicale* : « le festival était l'une des manifestations artistiques les plus importantes de la saison. On nous avait mis en garde contre une désillusion que l'on semblait craindre, parce que, disait-on, la musique polonaise est peut-être trop sage pour le goût du jour. Ce que l'on appelle ainsi la sagesse n'a rien à faire en l'occurrence. Le but de cette très belle manifestation était de prouver le mouvement en marchant. Il a été atteint. La Pologne, dont nous aimons la culture et l'esprit pour tant d'autres raisons, est un peuple de musiciens qui a sa musique, son histoire musicale, ses admirables chants populaires, ses rythmes. Elle a actuellement des compositeurs rompus à toutes les disciplines modernes et des exécutants remarquables »⁵.

Le second festival polonais en 1932, organisé à l'occasion du 100^e anniversaire de l'arrivée de Chopin en France, remporte un succès comparable à celui de 1925. Il s'agit aussi d'une action caritative, montée au profit de la Fondation Foch (un centre médico-chirurgical destiné aux Classes Moyennes à Suresnes). Le festival attire les foules. Le grand concert de gala est organisé au Théâtre des Champs-Élysées avec l'orchestre Walther Straram sous la direction de Grzegorz Fitelberg. Deux autres concerts suivent : un récital Chopin interprété par Paderewski et un concert de musique ancienne par Wanda Landowska.

Robert Brussel commente cet événement dans *Le Figaro* : « Il y avait une lacune à combler dans les connaissances de notre public. C'est chose désormais faite. On ignorait presque tout ici de la musique polonaise dont la géniale personnalité de Chopin paraissait

5. Maurice Boucher, 'Le Festival de musique polonaise à l'Opéra', *La Revue Musicale*, 1 juillet 1925: 65.

avoir absorbé entièrement l'éclat. Maintenant, et grâce à l'initiative des organisateurs du récent festival, on en connaît une partie. [...] Nous avons accompli quelques progrès. À défaut de l'autre, nous avons appris la géographie des sons. Ce n'est pas nous, comme certains naguère, qui rangerions la musique polonaise dans la rubrique de l'art russe ou la musique tchèque dans celle de l'art austro-allemand. L'effort héroïque des hommes de bonne volonté n'a pas seulement libéré des terres, mais des œuvres. En bien des cas, les brumes qui en cachaient les véritables origines se sont dissipées. Ainsi du jour lumineux après la nuit. Ainsi de la Pologne renaissante »⁶.

Nous ne pouvons omettre de citer ici un autre événement important : la présence de la musique polonaise à l'Exposition universelle de 1937, officiellement nommée « Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne ». La Pologne y présente des œuvres architecturales et picturales, des affiches, de l'art décoratif, des films et de la musique (ancienne et contemporaine) — un récital de clavecin donné par Wanda Landowska, un concert du chœur de la cathédrale de Poznań et des œuvres de compositeurs polonais : Karol Szymanowski, Jerzy Fitelberg, Alfred Gradstein, Roman Maciejewski, Roman Palester, Antoni Szalowski, Stanisław Wiechowicz et Bolesław Woytowicz.

Les concerts de 1937 jouissent d'un accueil très favorable. La presse loue la musique et ses interprètes, notamment l'orchestre symphonique de la Radio polonaise dirigé par Grzegorz Fitelberg et les prestations des solistes Ewa Bandrowska-Turska, Jan Kiepura et Henryk Sztopka. Les spectacles des Ballets polonais au Théâtre Mogador, sous la direction de Bronisława Nijinska (la sœur de Vaclav Nijinski), connaissent un grand retentissement. La danseuse, maîtresse de ballet et excellente chorégraphe crée une troupe *ex nihilo* et remporte un énorme succès à Paris. Pour l'occasion, quatre ballets sont composés : *Conte de Cracovie* de Michał Kondracki, le *Chant de la terre* de Roman Palester, le *Retour* de Bolesław Woytowicz et *Apollon et la Jeune Fille* de Ludomir Różycki. Nijinska prépare également une adaptation pour ballet du *Concerto en mi mineur* de Chopin. Les ballets de Kondracki, Palester et Woytowicz sont très applaudis. Une technique parfaite, une chorégraphie originale, une belle mise en scène et une interprétation magistrale ravissent le public parisien de ces spectacles. La troupe de Nijinska obtient le *Grand Prix*.

Karol Szymanowski à Paris

Dans les années 1920 et 1930, Karol Szymanowski effectue des séjours réguliers à Paris où il jouit d'une renommée certaine. Son œuvre est jouée et son nom apparaît régulièrement dans la presse. De nombreux amis et admirateurs parisiens contribuent à la promotion de sa musique dans la capitale française.

Voyons de plus près la figure de Szymanowski dans le contexte de la vie musicale parisienne. Quelles œuvres du maître sont jouées ? Qui les interprètent ? Quel est l'accueil de la presse ? L'analyse de la presse et des programmes permet de reconstituer une typologie des concerts organisés : 1. les grands concerts donnés dans des salles prestigieuses (Salle Gaveau, Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées) ; 2. les concerts donnés par la Société Musicale Indépendante ou *La Revue Musicale* ; 3. les concerts de l'Association des jeunes musiciens polonais de Paris. Chaque type d'événements bénéficie de son propre public ainsi que d'un répertoire et d'un écho médiatique propres.

6. Robert Brussel, 'Le Mouvement musical. Musique polonaise', *Le Figaro*, 23 juillet 1932: 5.

Commençons par les grands concerts (Pasdeloup, Lamoureux, Colonne et les Concerts du Conservatoire), lesquels, fortement intégrés au paysage musical de la ville, accueillent des publics nombreux et jouissent d'une excellente couverture médiatique. Les pièces de Szymanowski sont programmées dans ces lieux une ou deux fois par an, aux côtés : 1. d'autres œuvres contemporaines (Ravel, de Falla, Milhaud, Hindemith, Honegger, Poulenc) ; 2. de grands classiques (Beethoven, Mozart, Chopin, Schumann, Brahms) ; ou 3. d'autres pièces polonaises (Karłowicz, Paderewski, Perkowski, Różycki, Tansman). Ces dernières ne sont néanmoins programmées qu'à de rares occasions, par exemple lors du festival de musique polonaise.

Quelques exemples de concerts donnés dans de grandes salles. Première interprétation des *Mythes* op. 30 et de *Nocturne* op. 28 en 1924 à la Salle Gaveau. Interprètes : Paul Kochański (violon) et M. Yovanovitch (piano). Un programme intéressant : *Concerto* de Vivaldi (arr. Nachez), *Prélude* de Bach, *Prélude* de Pugnani (arr. Kreisler), *La Fontaine d'Aréthuse*, *Dryades et Pan*, *Nocturne* de Szymanowski, *Polonaise* de Wieniawski, *Preislied* de Wagner, *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns et *La Campanella* de Paganini (arr. Kochański).

Le violoniste Paul Kochański est un grand propagateur de la musique de Szymanowski avec lequel il est lié d'amitié. Presque toutes les pièces pour violon de Szymanowski ont vu le jour grâce à Kochański. Le compositeur dit de lui : « Sans son influence directe, non seulement je ne pourrais pas écrire pour le violon, mais je n'en aurais pas envie »⁷. Les *Mythes* sont ainsi entrés durablement dans le répertoire de Kochański. Il les a interprétés à de nombreuses reprises en Europe et aux États-Unis, notamment une seconde fois à Paris, Salle Gaveau en 1930, accompagné au piano par Pierre Luboschutz.

À propos des pièces pour violon, il faut mentionner la première interprétation du 1^{er} *Concerto pour violon*, en 1924 dans la Salle Gaveau, par Hortense de Sampigny avec l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire dirigé par Philippe Gaubert. Ce concert est rejoué avec succès au Conservatoire, deux mois plus tard, avec des œuvres de Schumann, Brahms, Debussy et Chabrier. Le 1^{er} *Concerto* est interprété au total trois fois à Paris par Paul Kochański, Yvonne Astruc et Viola Mitchell, alors que le 2^e *Concerto pour violon* n'a été joué, pour la première et unique fois avant-guerre, qu'en 1935 par le soliste Zino Francescatti et l'orchestre des Concerts Colonne dirigé par Paul Paray.

Des plus grandes œuvres vocales et instrumentales de Szymanowski, seuls la 3^e *Symphonie* (Salle Gaveau, 1927), le *Stabat Mater* (Salle Gaveau, 1930) et le cycle de mélodies *Słopiewnie* pour voix et orchestre (Concerts Pasdeloup, 1928) sont interprétés à Paris. À chaque fois, ces séances font l'objet d'une grande couverture médiatique, à coup d'annonces et de comptes rendus dans la presse qui attirent l'attention sur l'événement et font l'éloge des interprètes : le chœur des chanteurs de Saint-Gervais (*Stabat Mater*), l'orchestre de Walther Straram (3^e *Symphonie*) et la soprane Suzanne Cesbron-Viseur (*Słopiewnie*).

Les concerts de *La Revue musicale* font partie du deuxième type d'auditions avec un public moins nombreux mais beaucoup plus exigeant, constitué d'amateurs éclairés et d'admirateurs de musique contemporaine. Pendant ces concerts, on interprète volontiers des pièces nouvelles et on invite des compositeurs étrangers. Szymanowski y fait ses débuts le 20 mai 1922 : il joue ses *Études* op. 33, il accompagne également Kochański dans

7. *Dzieje przyjaźni. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi* (L'histoire d'une amitié. Lettres de Karol Szymanowski à Paul et Zofia Kochański), éd. Teresa Chylińska, (Kraków : PWM 1971), 242.

Mythes op. 30 et sa sœur, Stanisława Korwin-Szymanowska, dans *Chants d'amour de Hâfiz* op. 26. Tout au long de la décennie 1920, Szymanowski ne cesse de présenter, au moins une fois par an, ses nouvelles créations à Paris. Le public du Théâtre du Vieux Colombier peut ainsi découvrir *Masques et Métopes* pour piano, *Quatre Mélodies* op. 41, *Trois Berceuses* op. 48, *Słopiewnie* op. 46 bis, *Rimes enfantines* op. 49 et le *Premier Quatuor à cordes*. Les chanteuses sont Marya Freund, Stanisława Korwin-Szymanowska et Jane Bathori. Les pianistes : Jan Smeterlin, Mieczysław Horszowski et Szymanowski lui-même.

Le troisième type de concerts, enfin, regroupe ceux que l'Association des jeunes musiciens polonais organise principalement pour ses membres. Szymanowski jouit d'une place de choix dans ces programmes. Les jeunes compositeurs engagés dans les activités de l'Association sont en effet pour la plupart d'entre eux ses élèves qui veillent, en tant que tels, à promouvoir la musique de leur maître.

La première de *Harnasie. Ballet-pantomime en trois tableaux* à l'Opéra de Paris en 1936 remporte un franc succès. Décors et costumes : Irena Lorentowicz. Orchestre et chœur sous la direction de Philippe Gaubert, avec Serge Lifar dans le rôle principal. Sa promotion est efficace, notamment grâce à l'organisation d'une exposition consacrée au ballet et à une conférence portant sur Szymanowski et l'art populaire polonais. La presse publie un grand nombre de commentaires enthousiastes. On reçoit le compositeur avec les honneurs et force compliments. La dernière visite de Szymanowski à Paris est ainsi une réussite au-delà de toute espérance. Sa mort (un an plus tard) et l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale mettent un terme à cette heureuse séquence.

Même si les œuvres de Szymanowski sont jouées et que son nom figure dans la presse parisienne, la renommée du musicien n'a cependant jamais dépassé un cercle restreint de spécialistes et n'a jamais su se transformer en succès médiatisé. Georges Auric affirme : « Ce Polonais n'était sans doute pas un familier du public parisien. Son nom, depuis plusieurs années, nous le retrouvions, de temps en temps, au milieu de quelques programmes et je crois imaginer assez justement ce qu'il devait représenter à la fois – si l'on ose dire – d'un peu incertain et de précis pour beaucoup de ses auditeurs. [...] les amateurs de classifications rapides l'avaient, dès ses premières œuvres, placé sur un rayon de leurs bibliothèques, satisfaits d'avoir ainsi pu joindre un nouveau venu à tous ceux qui, déjà, en Italie, en Espagne, en Russie, en Angleterre composaient, pour nous, l'univers sonore. . . Mais ses œuvres vraiment importantes, celles auxquelles il donnait la première place, n'avaient pu dépasser, ici, un cercle d'auditeurs assez limité »⁸.

Émile Vuillermoz, auditeur enthousiaste et propagateur actif de l'œuvre de Szymanowski, constate un certain déséquilibre entre la force de la musique et la froideur de sa réception par le public : « Paris connaissait mal son œuvre. Nos violonistes jouaient sa cristalline 'Fontaine d'Aréthuse' et l'Opéra nous avait révélé l'an dernier, son ballet montagnard 'Harnasie'. Mais, seuls, les initiés connaissent l'importance de l'intervention de Szymanowski dans l'histoire de la musique contemporaine. Pour bien comprendre la richesse et la souplesse exceptionnelle du talent de Szymanowski, il ne faut pas ignorer l'heureux mélange du sang qui coulait dans ses veines »⁹.

Bien qu'attentive aux premières des œuvres du compositeur polonais, la critique s'applique d'habitude à commenter l'actualité en recourant à une méthode comparatiste sim-

8. Georges Auric. 'Les concerts. In Memoriam', *Marianne*, 7 avril 1937: 12.

9. Émile Vuillermoz. 'La Musique. Karol Szymanowski', *Candide*, 15 avril 1937: 17.

pliste. Szymanowski devient ainsi 'un nouveau Chopin' (Émile Vuillermoz), 'un épigone de Brahms' (Maurice Boucher), 'un néoromantique modernisé' (Roland-Manuel), 'une sorte de Scriabine' (Boris Schlöezer) et 'le messie de la musique polonaise' (André Cœuroy). L'exception est un article monographique écrit par Alexandre Tansman pour *La Revue musicale* en 1922 (le seul consacré à Szymanowski en 15 ans de présence parisienne) présentant divers aspects de la création du compositeur.

La critique française traite de manière ambivalente la musique de Szymanowski, appréciant, d'un côté, la modernité de la pensée et le style individuel du compositeur, mais se refusant toujours, de l'autre, à approfondir les questions relatives aux techniques de composition qui auraient pu éclairer les auditeurs sur cette originalité affirmée. Les comptes rendus empruntent en général un ton docte et superficiel, faisant fi de l'essence du phénomène musical lui-même. On perçoit l'impossibilité de nommer une réalité musicale qui fascine.

Par exemple, Maurice Boucher écrit dans *l'Avenir* en 1924 : « Szymanowski commence à toucher le grand public. Ce n'est pas sans peine. Il a sans doute pour lui l'avantage de porter un nom étranger qu'il est flatteur de savoir prononcer. Mais il n'est pas d'une école bien déterminée et sa personnalité est faite de traits contradictoires. Naguère il écrivit des œuvres ternes et qui pouvaient le faire passer pour un épigone de Brahms. Ensuite il se convertit à une esthétique plus aventureuse, et il était permis de se demander si ce n'était pas là le jeu naturel de la mode et du hasard plutôt qu'une nécessité intérieure ». Et puis, Boucher ajoute à propos du *1^{er} Concerto* de violon : « Je ne crois pas, pour ma part, que ce soit un chef-d'œuvre [...] Il y a, dans ce *Concerto*, du Richard Strauss, du Schönberg, par moments aussi un pathos un peu facile qui fait penser à certaine musique italienne. Néanmoins, c'est une belle œuvre, une très belle œuvre, qui a des mérites de premier ordre »¹⁰.

La critique française a du mal à saisir et à définir la modernité de langage musical de Szymanowski. La méconnaissance de la Pologne – de sa culture, de son histoire – doit également être imputée à l'impuissance à réinscrire cette œuvre dans un contexte plus général. Robert Brussel pointe, au sujet des auditeurs de l'époque, « un vide de la conscience » et l'impossibilité de comprendre ce qu'est la musique contemporaine polonaise. De nombreux artistes tentent de remplir ce vide, dans la période de l'entre-deux-guerres, en proposant une nouvelle image de la musique polonaise. Sensibles aux expressions nationales, les Français ont reconnu en Szymanowski un fondateur de l'esprit polonais.

Vuillermoz affirme : « Szymanowski a incarné à un très haut degré l'âme de sa race et peut être considéré comme le porte-parole autorisé de sa patrie »¹¹. Henri Prunières avoue dans *Le Temps* : « Szymanowski visiblement appartenait à la grande race, il avait plus que du talent, un génie original d'essence purement polonaise. Les autres s'avéraient de lointains disciples de Chopin, de Brahms, de Max Reger, mais tous fort dépourvus de personnalité et de caractère ethnique. Au contraire, Szymanowski vous imposait dès l'abord son énorme personnalité par son art exceptionnel de la variation et de la fugue, dont il faisait grand usage déjà dans ses premières compositions »¹².

10. Maurice Boucher. 'Un musicien qui se révèle au grand public. Szymanowski', *Avenir*, 2 décembre 1924. BnF, Musique, Fonds Montpensier : Pologne, Boîte 9, 'Szymanowski'.

11. Émile Vuillermoz. 'La Musique. Karol Szymanowski', *Candide*, 15 avril 1937: 17.

12. Henry Prunières. 'Karol Szymanowski', *Le Temps*, 13 mai 1937: 3.

Ignacy Jan Paderewski, « le Thyrthé Polonais »¹³

Les relations musicales de Paderewski avec la France sont très fortes dès son premier concert à Paris en 1888¹⁴. Il est professeur au Conservatoire de Strasbourg pendant un certain temps, il a de nombreux amis en France et il y revient souvent pour donner des concerts (sauf lorsqu'il se consacre entièrement à la politique). Chaque séjour de Paderewski provoque l'émotion de ses admirateurs. La presse française ne tarit pas d'éloges. Deux moments « parisiens » méritent une attention particulière : 1. son grand retour à Paris en 1923 après une longue absence musicale ; 2. le récital Chopin donné dans le cadre du festival de musique polonaise en 1932.

Les concerts que donne Paderewski à Paris en 1923 créent l'événement. Les journaux en font un large écho¹⁵. Pétri d'admiration, le public retrouve le grand musicien dans un rôle tout autre que le rôle politique qu'il vient de jouer en tant que signataire du Traité de Versailles, en 1919. La mémoire d'événements encore frais, la nouvelle incarnation du pianiste virtuose et le tapage continu qu'entraînent ses concerts aux États-Unis, créent autour de lui une chaleureuse atmosphère. Il donne quatre concerts en 1923 : 1. le 9 juin au Théâtre du Châtelet au profit du monument d'Édouard Colonne ; au programme : le *Concerto en mi bémol* de Beethoven, l'orchestre dirigé par Gabriel Pierné ; 2. le 11 juin à l'occasion des adieux de Jules Leitner à la Comédie-Française ; 3. le 14 juin dans la salle Érard, un récital Chopin pour les élèves de l'École Normale de Musique ; 4. le 16 juin au Théâtre des Champs-Élysées, un récital au bénéfice des laboratoires français, dont les recettes dépassent de beaucoup les espoirs des organisateurs¹⁶.

Le public français admire l'art pianistique de Paderewski lors d'autres prestations, qui poursuivent presque toutes un but humanitaire : un concert au Théâtre des Champs-Élysées en 1928 au profit de l'Œuvre des villages-sanatorium de haute altitude, un autre en 1931 dans la même salle au profit des monuments à Claude Debussy, en 1932 au cours du festival polonais, en 1933 au Palais de Versailles au profit de l'Œuvre Saint-Casimir et quelques jours plus tard (Théâtre des Champs-Élysées), au profit des intellectuels juifs persécutés, ainsi qu'une tournée de concerts en province en 1929¹⁷.

Son apparition au festival polonais de 1932 bénéficie elle aussi d'un écho et d'un accueil enthousiaste. Pendant son récital, Paderewski joue uniquement des pièces de Chopin¹⁸.

13. PADEREWSKI, *le Thyrthé polonais*, caricature par Georges Villa, *Le Courrier Musical*, 1 février 1919, s. n.

14. Cf. Małgorzata Perkowska-Waszek. 'Les débuts parisiens d'Ignace J. Paderewski et quelques événements de sa vie artistique', *Musica Iagellonica*, 1 (1995): 159-176.

15. Cf. les réactions de la presse à cet événement en 1923 : *Bonsoir*, 20 juin (François Gobert) ; *Comœdia*, 8 juin (A. d'E.), 9 juin (A. d'E.), 18 juin (Paul Le Flem), 3 juillet (NN) ; *Echo de Paris*, 9 juin (Adolphe Boschot), 12 juin (NN) ; *Eclair*, 17 juin (Jean de Merry) ; *Gaulois*, 9 juin (Louis Schneider), 15 juin (Raoul Viterbo), 17 juin (NN) ; *Gazette de Lausanne*, 15 juin ; *Intransigeant*, 11 juin, 13 juin, 18 juin, 19 juin (René Bizet) ; *Journal*, 10 juin (André Gresse) ; *Journal des Débats*, 11 juin (Maurice Muret) ; *Journal de Genève*, 15 juin, 20 juin ; *Lanterne*, 29 mai (Louis Vuillemin) ; *Liberté*, 9 juin (Robert Kemp), 26 juin (R. Dézarneaux) ; *Matin*, 12 juin, 16 juin, 17 juin (Jules Sauerwein) ; *Petit Bleu*, 9 juin, 13 juin (Léo Marchès) ; *Petit Parisien*, 7 juin (Jean Méry), 8 juin (R. de Nys), 11 juin (Fernand Le Borne), 19 juin (Ph. M.) ; *Temps*, 19 juin (Th. Lindenlaub) ; *Tribune de Genève*, 15 août (Wanda Landowska). BnF, Musique, Fonds Montpensier : Pologne, Boîte 14, 'Paderewski'.

16. Les recettes atteignent 110. 448 francs, cf. *Le Matin*, 5 octobre 1923: 1.

17. Voir les programmes de concerts à Bordeaux, Nantes, Lille, Strasbourg, Mulhouse, Lyon, Toulouse, Marseille, Monte-Carlo, Cannes, Nice. BnF, Musique, Fonds Montpensier : Pologne, Boîte 14, 'Paderewski'.

18. Récital Chopin, Festival de musique polonaise en 1932. Programme : *Fantaisie* en fa mineur op. 49, *Sonate* en si mineur op. 58, *Ballade* en sol mineur op. 23, *Scherzo* en si bémol mineur, *Polonaise* en la bémol majeur op. 53, *Préludes*, *Nocturnes*, *Mazurkas* et *Valse brillante* en mi bémol majeur.

Les critiques soulignent l'originalité de son style et son intimité avec l'instrument, allant jusqu'à la symbiose. Pierre Blois remarque : « L'illustre pianiste « fait corps » avec l'Erard [...] sans nuire à la pureté du texte, Paderewski insiste sur la ponctuation. Les phrases ont un commencement et une fin, les harmonies s'enchaînent avec une immuable logique, les plans s'établissent avec leur couleur propre, c'est une autre conception que celle de la plupart des exécutants. C'est une toute autre conception du rythme et des tempi. Il y aurait lieu parfois d'être surpris, si l'intelligence profonde de la musicalité et ce « je ne sais quoi » de divin et d'humain qui plane toujours sur l'interprétation ne remettaient les choses en place »¹⁹.

Paderewski dispose d'un répertoire très large, allant de Bach à Rachmaninov, en passant surtout par Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Anton Rubinstein, Saint-Saëns et quelques pièces de Debussy. Mais c'est l'œuvre de Chopin qui occupe sans conteste la place centrale dans son répertoire. Il donne souvent des récitals composés uniquement d'œuvres de Chopin. Il arrive même qu'il ne fasse aucune pause entre les morceaux, improvisant un interlude pour passer d'une tonalité à une autre²⁰.

Paderewski joue un rôle très important dans la transmission de l'héritage de Chopin : il l'a largement propagé tout en lui conférant une marque particulière ; il a su créer une image de Chopin forgée sur la mythologie nationale tout en imposant sa propre personnalité artistique et pianistique. Henri Prunières constate : « Je ne pense pas que le jeu de Paderewski se rapproche de celui de Chopin. Il est quelque chose de très particulier, mais d'absolument génial. Paderewski a une façon virile et chevaleresque de jouer Chopin en rejetant dans l'ombre les détails, en faisant ressortir la grande ligne, qui n'appartient en propre qu'à lui »²¹. Paderewski lit Chopin d'une manière originale qu'il est impossible de comprendre si on ne la replace pas dans un contexte historique, politique et social plus large. Seule une telle perspective peut véritablement dévoiler tous ces éléments.

Nous avons aujourd'hui la chance de conserver de nombreux enregistrements de Paderewski. Ils ne donnent pas, bien sûr, une image complète de l'artiste, car la magie du spectacle y manque. Mais ces enregistrements, aussi bien sur disques que sur piano mécanique, offrent un témoignage extrêmement précieux au sujet de son style d'interprétation. Au début, Paderewski est méfiant à l'égard des méthodes d'enregistrement du son, considérant qu'il s'agit d'inventions artificielles contraires à la vitalité de l'art. Néanmoins, il change d'avis et se laisse finalement séduire par les possibilités de la technique.

En 1911, il réalise ses premiers enregistrements dans sa propriété suisse de Riond-Bosson, près de Morges, ayant invité un groupe de spécialistes de la société Gramophone. Il y a ensuite, jusqu'en 1938, de nombreuses sessions d'enregistrement à Paris, Londres, Camden et New York. Au total, près de 90 œuvres sont conservées, certaines d'entre elles dans plusieurs versions. Les enregistrements de Paderewski constituent un excellent témoignage de son art pianistique. Ils dévoilent les qualités principales de son jeu : phrasé précis, nuances du coloris et de la dynamique, liberté d'interprétation ainsi que son célèbre *tempo rubato*.

19. Pierre Blois. 'La Musique. Le récital du président Paderewski', *L'Européen*, 1 juillet 1932: 6.

20. Émile Vuillermoz. 'Paderewski joue du Chopin au Palais de Versailles', *Excelsior*, 17 mai 1933: 1.

21. Henri Prunières. 'Festival de musique polonaise (Théâtre des Champs-Élysées)', *La Revue Musicale*, Juillet-Août 1932: 128.

Les élèves polonais de Nadia Boulanger

On trouve de nombreux Polonais parmi les élèves de Nadia Boulanger. Moins bien représentés que d'autres nationalités, en particulier les Américains, ils forment néanmoins un groupe important qu'une certaine « communauté de pensée » — produit d'une formation esthétique et intellectuelle commune — a soudé. Même si chacun d'eux a ensuite suivi son propre chemin artistique, ils demeurent des élèves de « l'École de Nadia Boulanger ». Citons Bolesław Woytowicz, Stanisław Wiechowicz, Kazimierz Sikorski, Zygmunt Mycielski, Michał Kondracki, Feliks Łabuński, Grażyna Bacewicz et Michał Spisak.

Nadia Boulanger soutient l'activité de l'Association des jeunes musiciens polonais. Elle aide les musiciens à nouer divers contacts, écrit des lettres de recommandation et inscrit des œuvres polonaises dans son répertoire. Pour ses services rendus à la musique polonaise, elle est d'ailleurs décorée en 1934 de la croix d'officier de l'Ordre Polonia Restituta.

Pour les jeunes Polonais, Nadia Boulanger est tout à la fois une autorité musicale, pédagogique et morale ; pour certains même, une mère, une amie et une protectrice. Zygmunt Mycielski et Michał Spisak font partie de ses élèves polonais préférés. Ils sont arrivés à Paris dans les années 1930 et y vivent leurs plus belles années avant que l'histoire et la politique n'y mettent un terme. La Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre ont en effet parfois torpillé les carrières — pourtant toutes tracées — d'une « génération sacrifiée » qui accédait tout juste à la maturité²².

Zygmunt Mycielski (1907–1987) prend part à la campagne de septembre 1939 contre l'envahisseur allemand avant de combattre en France en 1940. Après avoir été interné dans un stalag en tant que soldat polonais, il est obligé de travailler en Allemagne chez un paysan jusqu'à la fin de la guerre. De retour en Pologne, il devient critique, écrivain et journaliste. À cause — principalement — de ses prises de position publiques contre le régime communiste, il ne peut cependant pas composer. La police politique le surveille. Mycielski se voit interdire de publier ses textes, de faire de la musique et de voyager à l'étranger. Son origine aristocratique aggrave son cas car, en tant qu'ancien comte, il dénote dans la nouvelle structure sociale de la classe laborieuse.

Michał Spisak (1914–1965) ne peut intégrer l'armée polonaise formée en France au début de septembre 1939, à cause de son état de santé. Dans sa jeunesse, il avait contracté la maladie de Heine-Medin (poliomyélite) et avait perdu la maîtrise de ses jambes. Il passe la guerre à Voiron, près de Grenoble, en zone libre, où de nombreux Polonais ont trouvé refuge après la débâcle. Il aide à organiser des concerts, des rencontres musicales et des représentations théâtrales pour la communauté des réfugiés.

Après-guerre, il refuse de revenir dans la Pologne communiste et réside à Paris jusqu'à sa mort, en 1965. Durant cette période, il n'arrive pas à tirer profit des succès qu'il remporte : en 1953, le *Premier Prix* du Concours Reine Élisabeth à Bruxelles pour *Sérénade*

22. Cf. Tadeusz Kaczyński. 'Zgubione pokolenie' (La génération sacrifiée), *Ruch Muzyczny* 5 (1977): 3–4. Cette notion de « génération sacrifiée » vise des compositeurs nés vers 1900, dont la jeunesse et les premiers succès artistiques remontent à la période de l'entre-deux-guerres. Nombre d'entre eux se forment et entament une carrière à Paris. La Seconde Guerre mondiale les surprend au faite de leur maturité musicale et transforme dramatiquement leur destin. Certains restent dans leur pays d'adoption tandis que d'autres reviennent en Pologne où le régime communiste impose de nouveaux standards de composition, bien loin désormais de l'Europe de l'après-guerre où se développe une avant-garde créatrice. Leurs idées esthétiques et stylistiques, jugées dépassées, ne résistent pas à l'apparition de nouveaux compositeurs sur le devant de la scène musicale.

pour orchestre ; en 1957, de nouveau le *Premier Prix* de ce même concours pour le *Concerto giocoso* ; en 1955, le *Grand Prix* du Concours international de Monaco pour l'*Hymne olympique* (des jeux de Melbourne en 1956). Paradoxalement, ses œuvres sont également publiées et interprétées en Pologne. Les Éditions musicales polonaises (PWM), une institution d'État monopoliste sur le marché de l'édition, commandent à Spisak de nouvelles compositions et font la promotion de sa création. En tant qu'émigrant, il paraissait vraisemblablement moins dangereux pour le régime.

Je mentionne ces deux musiciens pour deux raisons. D'abord parce qu'ils sont tous deux des personnalités connues de la diaspora musicale polonaise de Paris dans l'entre-deux-guerres. Ils participent activement aux activités de l'Association des jeunes musiciens polonais. Mycielski en est son président dans les années 1934–1936 et Spisak son secrétaire et vice-président à partir de 1938. Ensuite, parce qu'on conserve à Paris de nombreux documents à leur sujet. La Bibliothèque nationale de France renferme une riche correspondance entre Zygmunt Mycielski et Nadia Boulanger : 370 lettres comptant environ 1000 pages, écrites pendant 50 ans, de 1929 à la mort de Nadia en 1979. Une lecture passionnante !

La Bibliothèque polonaise de Paris contient une riche collection de manuscrits musicaux de Spisak. Après la mort de celui-ci, sa veuve a transmis à la Bibliothèque la totalité de ses archives, y compris des esquisses, des autographes, des imprimés, des photographies et des lettres, au total 23 cartons remplis de documents musicaux et d'archives : des sources inestimables pour des recherches sur l'œuvre de Spisak²³.

Parmi les plus proches de Nadia Boulanger, il convient de mentionner Maria Modrakowska (1896–1965), interprète éminente des mélodies de Debussy, Fauré et Poulenc. Elle connaît une carrière fulgurante à Paris dans les années 30. Maria arrive à Paris en 1931, elle complète sa formation musicale auprès de Claire Croiza et Yvette Gilbert, et suit également les cours de Nadia Boulanger. Elle obtient ses premiers succès aux concerts de l'Association des jeunes musiciens polonais, à l'École Normale et à la Société Musicale Indépendante.

Elle joue le rôle de Mélisande en concert pour la première fois en novembre 1931. Auguste Mangeot exprime alors sa certitude que Maria deviendra une « Mélisande » de renom. Et en effet, sa prestation lors de la première du 10 mai 1932 est un grand succès. Albert Carré constate : « J'avais entendu Mme Modrakowska dans « Pelléas » le soir de sa première [...] Elle m'a beaucoup plu [...] Sa voix est fort belle, mais c'est là une qualité secondaire pour Mélisande, et ce que je loue en elle, c'est plutôt le sens si juste et si profond de son interprétation, et si je puis dire, ses silences plus encore que sa voix. C'est une artiste complète »²⁴. Tristan Klingsor affirme quant à lui : « Elle est musicienne savante ; elle possède une voix d'un timbre prestant et pénétrant. Elle s'identifie donc aisément avec cette Mélisande naïve, précieuse et confiante, dominée par son instinct, qui ne

23. Les archives Michał Spisak de la Bibliothèque Polonaise de Paris représentent un ensemble précieux et unique de sources. Ces documents – manuscrits et imprimés – n'ont pas été éparpillés après la mort du compositeur. Ils furent transmis dans leur intégralité à la bibliothèque en 1996 par la veuve Andrée Spisak. Présentation et l'inventaire des sources, cf. Renata Suchowiejko. 'Spuścizna Michała Spisaka (1914–1965) w Paryżu. Nowe źródła do badań nad twórczością kompozytora' (L'héritage de Michał Spisak (1914–1965) à Paris. Nouvelles sources pour une recherche sur l'œuvre du compositeur), *Muzyka* 60 (2015): 55–98.

24. 'Six Représentations de Pelléas et Mélisande de Claude Debussy, Théâtre de l'Opéra-Comique, 10, 14, 17, 19, 21, 26 Mai 1932,' in *La Saison Musicale 1931–1932 de Maria Modrakowska*, (Paris : Bureau International des Concerts Kiesgen & Ysaye 1932), 22–23.

connait que des élans naturels. Elle met dans ses réparties une conviction, une spontanéité surprenantes. Il y a là tant d'art que l'art ne se voit presque plus »²⁵.

Les créations suivantes de Maria ne sont qu'une suite de succès. Elle devient célèbre grâce à ses interprétations de musique française, de mélodies polonaises et de musique ancienne. Elle a l'occasion de travailler avec Alfred Cortot et Francis Poulenc. Elle effectue avec ce dernier une tournée en Afrique du Nord en 1935. Elle apparaît également à de nombreuses reprises sous la direction de Nadia Boulanger. Quant aux *Chansons polonaises*, arrangées par Poulenc en 1934, Maria est l'inspiratrice de leur création et leur première interprète. Poulenc a dédié chaque pièce à une Polonaise célèbre: Ida Godebska, Misia Sert, Wanda Landowska, Zofia Kochańska, Marya Freund et Maria Modrakowska.

Les critiques soulignent sa formidable technique vocale, la couleur subtile de sa voix et son aptitude extraordinaire à faire sienne la poésie des œuvres interprétées. Marcelle de Manziarly note à ce sujet : « Paris était fou d'elle. Sa voix était incroyablement pure, abreu-vée de douceur, soyeuse, sans artifice. Une diction cristalline, une culture imposante, énorme. Avec sa couronne de nattes dorées, elle ressemblait à une statue belle et digne. Elle donnait à chacune de ses mélodies une splendeur supplémentaire »²⁶.

La période parisienne, remplie de succès et d'expériences inoubliables, lui permet de multiplier les contacts et les connaissances. La personne que Maria chérit entre toutes, c'est Nadia Boulanger. Maria témoigne avec nostalgie de l'enseignement de Nadia, de la passionnante atmosphère de leurs rencontres, de leur expérience musicale commune et . . . des copies nocturnes de partitions. Maria élit presque domicile rue Ballu ; elle devient une soliste importante des concerts de Nadia, indispensable surtout dans les cantates de Bach. Il n'est pas rare que Nadia fasse appel à elle de cette manière : « Chère Maria, pardon, mais je vous demande une heure demain soir de 11h à minuit (11h moins 10 à minuit) [au programme Bach, Strawiński, Poulenc], et peut-être quelques-unes de la 'Bonne Chanson'. Pardon encore, mais je sais que Maman aurait une telle joie de votre venue »²⁷. Leur fascination pour la musique et leur admiration mutuelle les ont rapprochées, mais autre chose les unit encore : un lien émotionnel très fort qui survivra à de nombreuses années d'éloignement. De la lecture de leurs lettres émanent une grande sincérité et une mutuelle bienveillance : elles y partagent leurs joies et se soutiennent dans les moments difficiles. Nadia est traitée comme un membre de la famille, surtout à partir du moment où elle devient la marraine de Tadeusz, le fils cadet de Maria.

Paris musicale « à la polonaise »: état de la question et voies de recherche

La question de l'émigration musicale polonaise à Paris dans l'entre-deux-guerres n'a encore bénéficié d'aucune recherche systématique. Les articles publiés dans la revue *Muzyka* dans les années 70 par Zofia Helman et Tadeusz Kaczyński donnent une idée de l'importance et de la complexité du champ de recherche²⁸. Cette question exige des re-

25. Tristan Klingsor, *La Reprise de Pelléas et Mélisande à l'Opéra-Comique*. BnF, Musique, Fonds Montpensier : Pologne, Boîte 4, 'Artistes Lyriques'.

26. Marcelle de Manziarly sur Maria Modrakowska, Paris s.d., de la collection privée de Tadeusz Jackowski.

27. Nadia Boulanger à Maria Modrakowska, Paris ca. 1934., de la collection privée de Tadeusz Jackowski.

28. Zofia Helman, 'Muzycy i muzyka polska w Paryżu w okresie międzywojennym' (Les musiciens et la musique polonaise dans le Paris de l'entre-deux-guerres), *Muzyka* 2 (1972): 80–105; Tadeusz Kaczyński, 'Młodzi kompozytorzy polscy w Paryżu w latach 1926–1950 a stosunki muzyczne polsko-francuskie' (Les jeunes compositeurs polonais à Paris dans les années 1926–1950 et les relations musicales polono-françaises), *Muzyka* 2 (1972): 106–126.

cherches approfondies permettant de construire une documentation solide, d'établir un calendrier des événements et de procéder à une analyse précise du contexte socioculturel. C'est mon objectif : rassembler des sources afin d'évaluer les formes et la portée de cette présence musicale polonaise. Comme les autres formes de création, la musique subit l'influence de facteurs externes. En lisière de l'art et de la politique naissent des phénomènes qui intéressent l'historien de la culture musicale.

La recherche s'appuie sur trois types de documents : 1. le Fonds Montpensier : Pologne ; 2. la correspondance ; 3. la presse. Le Fonds Montpensier, conservé à la Bibliothèque nationale de France, qui contient des coupures de presse, des programmes de concerts et des dépliants, est un excellent dossier de travail sur les relations musicales franco-polonaises. On y trouve de la documentation à propos d'événements exceptionnels mais aussi concernant des concerts ponctuels de divers interprètes polonais. Les sources complémentaires se trouvent en Pologne, en particulier dans les archives de l'Association des jeunes musiciens polonais, conservées à la Bibliothèque de l'Université de Varsovie.

Dans le Fonds Nouvelles Lettres Autographes à la Bibliothèque nationale de France se trouvent plusieurs lettres des compositeurs polonais à Nadia Boulanger. J'ai privilégié l'étude de la correspondance de Zygmunt Mycielski, tant pour la quantité des lettres qu'elle recèle que pour l'intérêt de son contenu. Il est rentré en Pologne en 1937 mais est resté en contact avec Nadia Boulanger jusqu'à sa mort, en 1979. Ses lettres couvrent la longue période allant de 1929 à 1979. On y trouve aussi bien des réflexions sur l'art et les artistes que des commentaires sur la situation politique en Pologne après la seconde guerre mondiale.

La presse musicale de l'époque, en particulier les trois périodiques *La Revue Musicale*, *Le Ménestrel* et *Le Courrier Musical*, constitue un complément important. Ils abordent plus précisément les domaines de l'esthétique, de l'interprétation et mettent en valeur la question de la diffusion de la musique polonaise en Pologne, et réciproquement, française en Pologne. Cela démontre une réelle interdépendance des relations musicales franco-polonaises.

Le Paris de l'entre-deux-guerres, cosmopolitique et multiculturel, a marqué toute une génération de musiciens polonais. La capitale française devient, pour nombre d'entre eux, le lieu d'une initiation artistique qui influe la suite de leur carrière. Toute cette documentation donne à découvrir un large panorama de la présence musicale polonaise à Paris à cette époque et ouvre de nouvelles voies de recherche.

English Abstract

In the nineteenth century, the French capital was a travel destination for Polish musicians, especially in the 1830s and '40s, when, after the fall of the November Uprising, nearly the entire political, intellectual, and artistic elite of the Congress Kingdom made its way there. A second important wave of emigration was during the interwar period (1918–1939). There was a large group of Polish artists in Paris at this time—composers, singers, instrumentalists. In 1926, they founded the *Association des jeunes musiciens polonais*, whose aim was to organise artistic events, as well as provide material aid to its members. An entire corps of distinguished musicians passed through the Association, and honorary patrons included, among others, Nadia Boulanger, Robert Brussel, Maurice Ravel, and Albert Roussel. The Association's activity was an unprecedented campaign that permitted the younger generation of Polish musicians to emerge in the international arena.

In terms of numbers, the interwar musical emigration exceeded all previous influxes. It also had fundamentally different aims. Unlike the 1830 emigration, caused mainly by political repression

(one manifestation of which was the closing of the Warsaw Conservatory), it was based on purely artistic motives. Polish musicians came to the French capital to study, hone their *métier*, gain experience and, simultaneously, shape a new face of Polish music, which at the time was undergoing a transformation. While still strongly rooted in tradition, it was urgently seeking new means of expression, as well as liberation from Romanticism's legacy. When Poland regained its independence in 1918, the question of national identity took on particular importance, and contacts with French culture showed young artists new directions in the search for their own artistic path.

The aim of this article is to examine Polish musicians' interwar activity in Paris, based on a broad aesthetic, social, and cultural context. Poles made the best possible impression on the French audience, and their artistic activities became part of the city's musical landscape.

French Abstract

Au 19^e siècle, la capitale française fut une destination de voyage pour les musiciens polonais, en particulier dans les années 1830 et 1840 lorsque, après la défaite de l'insurrection de Novembre, une grande partie de l'élite politique, intellectuelle et artistique du Royaume du Congrès s'y soient rendus. Une seconde vague d'émigration eut lieu entre les deux guerres (1918–1939). Ceci explique la présence d'un nombre important d'artistes polonais à Paris à cette époque, que ce soit des compositeurs, des chanteurs ou des instrumentistes. En 1926, ils fondèrent l'Association des jeunes musiciens polonais, dont le but était d'organiser des événements artistiques, ainsi que de fournir du matériel de secours à ses membres. Un corps entier de musiciens distingués sont passés par cette association, y compris des mécènes, parmi lesquels Nadia Boulanger, Robert Brussel, Maurice Ravel et Albert Roussel. Les activités de l'association fut une campagne sans précédent qui ont permis à la jeune génération de musiciens Polonais d'émerger sur la scène internationale.

En termes de nombres, l'émigration musicale d'entre deux guerres a largement dépassé les afflux précédents. Leur objectif était radicalement différent. Contrairement à l'émigration de 1830, qui fut amenée par des répressions politiques (ex. fermeture du conservatoire de Varsovie), celle-ci arriva par de purs motifs artistiques. Les musiciens Polonais arrivèrent dans la capitale française pour y étudier, perfectionner leur métier, gagner de l'expérience et simultanément façonner un nouveau visage à la musique polonaise qui, à cette époque, subissait une transformation. Bien que celle-ci soit profondément teintée de tradition, il était urgent de lui trouver de nouveaux modes d'expression, ainsi que de la libérer de l'héritage du romantisme. Lorsque la Pologne regagna son indépendance en 1918, la notion d'identité nationale prit de l'importance, et les contacts avec la culture française a inspiré la voie vers de nouvelles direction dans la recherche artistique.

Le but de cet article est d'examiner l'activité artistique des musiciens Polonais entre les deux guerres à Paris, d'un large point de vue esthétique, social et culturel. Les Polonais ont fait la meilleure impression possible auprès de l'audience française, et leurs activités artistiques ont fait partie intégrante du paysage musical de la ville.

German Abstract

Die französische Hauptstadt war für polnische Musiker im neunzehnten Jahrhundert ein beliebtes Reiseziel. Insbesondere gilt dies für die dreißiger und vierziger Jahre, als sich – nach der Niederschlagung des Novemberaufstandes – beinahe die komplette politische, intellektuelle und künstlerische Elite Kongresspolens dorthin aufmachte. Eine zweite große Emigrationswelle fand zwischen den Weltkriegen im zwanzigsten Jahrhundert zwischen 1918 und 1939 statt. Im Paris dieser Zeit gab es eine große Gruppe polnischer Künstler, Komponisten, Sänger und Instrumentalisten. Sie gründeten im Jahre 1926 den Verein junger polnischer Musiker, dessen Zweck es war, künstlerische Veranstaltungen zu organisieren und den Mitgliedern auch mit materieller Hilfe zur Seite zu stehen. Eine ganze Garde außergewöhnlicher Musiker war zeitweise unter den Vereinsmitgliedern und auch den Mäzenen, darunter Nadia Boulanger, Robert Brussel, Maurice Ravel und Albert Roussel. Die beispiellose Arbeit des Vereins ermöglichte es einer jungen polnischen Musikergeneration internationale Aufmerksamkeit zu erlangen.

Zahlenmäßig überstieg die musikalische Emigration zwischen den Weltkriegen alle vorherigen Einwanderungswellen. Sie verfolgte zudem andere Ziele. Anders als die Auswanderung der 1830er-Jahre, die in erster Linie aufgrund politischer Unterdrückung stattfand (und letztlich zur Schließung des Warschauer Konservatoriums geführt hatte), erfolgte diese auf Grund rein künstlerischer Motive. Polnische Musikerinnen und Musiker kamen zum Studieren in die französische Hauptstadt, um ihr *métier* zu verfeinern, Erfahrungen zu sammeln und zugleich der sich zu dieser Zeit stark verändernden polnischen Musik ein neues Gesicht zu geben. Auf der einen Seite stark in der Tradition verwurzelt, wurde dringend nach neuen Ausdrucksmitteln und zugleich nach der Befreiung vom Erbe des Romantizismus gesucht. Als Polen im Jahre 1918 seine Unabhängigkeit wiedererlangte, spielte die Frage der nationalen Identität eine besondere Rolle und der Kontakt mit der französischen Kultur wies den jungen Künstlerinnen und Künstlern eine neue Richtung auf ihrer Suche nach dem eigenen künstlerischen Weg.

Ziel des Beitrags ist die Untersuchung der Aktivitäten polnischer Musikerinnen und Musiker in Paris vor dem Hintergrund eines breiten ästhetischen, sozialen und kulturellen Kontextes. Die Polen machten den bestmöglichen Eindruck auf das französische Publikum und ihre künstlerischen Aktivitäten wurden Teil der musikalischen Landschaft der Stadt.