

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Anna Wielgus-Nowak

**Problematyka wykonawczo-interpretacyjna w utworach
na duet fortepianowy Aleksandra Tansmana.**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**promotor: dr hab. Bartłomiej Kominek, prof. AMKP
promotor pomocniczy: dr Ewa Czachorowska-Zygor**

Kraków 2025

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data Podpis autora

Spis treści

Wstęp.....	7
I. Aleksander Tansman – życie i twórczość.....	10
1. Szkic biograficzny.....	10
2. Język muzyczny Aleksandra Tansmana.....	12
3. Duet fortepianowy w twórczości Aleksandra Tansmana.....	14
II. Analiza i problematyka wykonawcza wybranych dzieł na duet fortepianowy.....	18
1. <i>Le train de nuit</i>	18
2. <i>La Grande Ville</i>	31
2.1. <i>La Rue</i>	32
2.2. <i>Cité Ouvrière</i>	35
2.3. <i>Dancing</i>	38
3. <i>Fantaisie sur les valse de Johann Strauss</i>	45
4. <i>Trois Fugues</i>	55
4.1. <i>Allegro ma non troppo</i>	56
4.2. <i>Moderato</i>	60
4.3. <i>Vivo – Meno mosso</i>	65
5. <i>Introduction et fugue</i>	69
5.1. <i>Introduction</i>	69
5.2. <i>Fugue</i>	72
III. Idiom stylistyczny Aleksandra Tansmana w twórczości na duet fortepianowy.....	81
1. Aspekty techniczno-warsztatowe.....	81
2. Relacja między dwoma fortepianami.....	83

3. Próba zdefiniowania idiomu kompozytorskiego	85
Uwagi końcowe.....	88
Bibliografia.....	89

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

PROGRAM

Aleksander Tansman (1897-1986)

Le train de nuit na dwa fortepiany

La Grande Ville na dwa fortepiany

Fantaisie sur les valse de Johann Strauss na dwa fortepiany

Trois Fugues na dwa fortepiany

Introduction et fugue na dwa fortepiany

WYKONAWCY

Novi Piano Duo

Grzegorz Nowak – fortepian I

Anna Wielgus-Nowak – fortepian II

Wstęp

Od początku działalności koncertowej duetu fortepianowego *Novi Piano Duo*, który tworzę z Grzegorzem Nowakiem, promowanie twórczości polskich kompozytorów stało się jednym z naszych kluczowych założeń artystycznych. Ważnym momentem w dotychczasowym dorobku naszego duetu był udział w I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Polskiej im. Stanisława Moniuszki w Rzeszowie. Podczas poszukiwań repertuaru, który chcieliśmy zaprezentować w trakcie konkursu, natrafiłam na kompozycje Aleksandra Tansmana. Odkryłam wtedy, że twórczość kompozytora na duet fortepianowy jest nie tylko niezwykle różnorodna i ciekawa, ale także – niestety – wciąż niedostatecznie obecna w programach koncertowych. Po dalszych poszukiwaniach w zakresie twórczości kompozytora okazało się, że część jego utworów nigdy nie została wydana drukiem oraz nagrana. Już wtedy, w 2019 roku, zrodził się pomysł nagrania przez nasz duet płyty z dziełami na dwa fortepiany kompozytora.

Pomimo iż Tansman był jednym z najwybitniejszych i bardzo docenianych polskich twórców XX wieku w środowisku muzycznym na całym świecie, jego twórczość pozostawała w Polsce nieznana niemal do końca XX wieku. Mimo rosnącego zainteresowania twórczością kompozytora wśród współczesnych wykonawców, jego dzieła duetowe wciąż należą do tej części literatury fortepianowej, która wymaga dalszych badań i pełniejszego odkrycia. Biorąc pod uwagę fakt, iż Tansman był jednym z najbardziej aktywnych polskich kompozytorów w zakresie literatury na duet fortepianowy, wydaje się być oczywistym, że utwory te zasługują na przybliżenie wykonawcom oraz słuchaczom zarówno w Polsce, jak i zagranicą. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza dwa z nich: *Trzy fugi* oraz *Introdukcja i fuga*. Nagrania tych utworów stanowią światową premierę fonograficzną. Dzieła te są kwintesencją kunsztu kompozytora, obrazują bogactwo języka muzycznego, idei estetycznych, wyobraźni muzycznej oraz wybitnego warsztatu kompozytorskiego.

Podczas pracy analitycznej nad utworami Tansmana na dwa fortepiany i cztery ręce, korzystałam z metody interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego¹. Pozwoliło mi to na zrozumienie procesu twórczego oraz całościową analizę dzieł, uwzględniając zarówno aspekty wykonawcze, wyrazowe, historyczne oraz kontekstualne. Wszystkie te elementy mają ogromne znaczenie nie tylko dla analizy samej muzyki, ale także dla interpretacji utworów.

Poszukując źródeł i informacji dotyczących Tansmana oraz jego twórczości na duet

1

M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

fortepianowy, przeprowadziłam kwerendę naukową w Bibliothèque Nationale de France, gdzie uzyskałam dostęp do manuskryptów kompozycji. Analiza i porównanie rękopisów z wydaniem opublikowanym przez Max Eschig pozwoliły mi na odkrycie interesujących różnic i szczegółów, które opisałam w niniejszej pracy.

W trakcie studiowania twórczości Tansmana byłam w stałym kontakcie z córkami kompozytora, które wspierały mnie w poszukiwaniach i pomogły dotrzeć do szeregu informacji dotyczących dzieł na duet fortepianowy. Wiele z nich nie było dostępnych w dotychczasowych pracach naukowych. Ważnym elementem mojej pracy badawczej było spotkanie z córką kompozytora – Mireille Tansman – Zanuttini. Rozmowa odbyła się w mieszkaniu kompozytora w Paryżu, które wypełnione było licznymi pamiątkami, fotografiami, książkami oraz dokumentami związanymi z jego dorobkiem artystycznym. W trakcie wywiadu dowiedziałam się o wielu ciekawych faktach z jego życia i twórczości. Od Mireille Tansman – Zanuttini otrzymałam skan manuskryptu utworu *Le train de nuit*, który wykorzystaliśmy podczas realizacji nagrania.

Aktualny stan liczebny prac naukowych dotyczących Aleksandra Tansmana można uznać za dość zadowalający, jednak tematyka związana z duetem fortepianowym, tak bliskim kompozytorowi, pozostaje wciąż słabo zbadana. Mimo rosnącego zainteresowania spuścizną Tansmana wśród artystów i badaczy, na temat duetu fortepianowego powstały jedynie dwie rozprawy doktorskie autorstwa Doroty Motyczyńskiej² oraz Mikołaja Pacholczyka³. Wśród nagrań płytowych prezentujących twórczość duetową kompozytora można wyróżnić wydania takich zespołów jak Duo d'Accord, Baayon Duo oraz nagranie Mikołaja Pacholczyka i Witolda Holtza.

Zapoznając się z repertuarem płyt prezentujących twórczość Tansmana na duet fortepianowy okazało się, że wciąż istnieją utwory, które nie doczekały się nagrania. W związku z tym, przy doborze repertuaru na naszą płytę, priorytetowo traktowane były kompozycje, które dotychczas nie zostały zarejestrowane. Pozostałe utwory wybrane zostały w taki sposób, aby całość albumu stanowiła adekwatne odwzorowanie stylu kompozytorskiego twórcy.

2 D. Motyczyńska, *Twórczość na dwa fortepiany i cztery ręce Aleksandra Tansmana - kontekst biograficzny, charakterystyka języka muzycznego oraz problematyka wykonawcza wybranych utworów*, 2020 (rozprawa niewydana).

3 M. Pacholczyk, *Wzajemna inspiracja wykonawców jako jeden z głównych czynników kształtujących wykonanie dzieła muzycznego w wybranych utworach Aleksandra Tansmana na dwa fortepiany*, 2012 (rozprawa niewydana).

Repertuar płyty *Cosmopolite*, będącej dziełem artystycznym opisywanym w niniejszej pracy, obejmuje:

Le train de nuit

La Grande Ville

Fantaisie sur les valse de Johann Strauss

Trois Fugues

Introduction et Fugue

Nagrania dokonaliśmy w dniach 5 – 7 kwietnia oraz 31 października – 2 listopada 2023 roku w Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach. Reżyserii nagrania podjęła się Małgorzata Polańska z DUX Recording Producers. Płyta została wydana nakładem DUX Recording Producers. Partię pierwszego fortepianu wykonywał Grzegorz Nowak, ja realizowałam partię drugiego fortepianu.

I. Aleksander Tansman – życie i twórczość

1. Szkic biograficzny

Aleksander Tansman to jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX wieku. Urodził się w 1897 roku w Łodzi i tam rozpoczął swą edukację muzyczną, którą kontynuował w Warszawie. W 1919 roku przystąpił do ogłoszonego przez Polski Klub Artystyczny konkursu kompozytorskiego, który przyniósł mu pierwszy wielki sukces. Kompozytor zdobył aż trzy nagrody: I nagrodę za *Romans* na skrzypce i fortepian (1918-19), nagrodę za *Impresję* na fortepian (1918-19) oraz wyróżnienie za *Preludium H-dur* na fortepian (1918-19). Mimo to, krytycy muzyczni nie byli dla niego szczególnie przychylni. Miało to związek przede wszystkim z nowatorskim stylem muzycznym Tansmana, nie wpisującym się w ówczesne oczekiwania środowiska muzycznego, a także z jego żydowskim pochodzeniem.

Dość oziębłe relacje z polskim środowiskiem muzycznym sprawiły, iż w roku 1919 przy wsparciu Jana Ignacego Paderewskiego, Aleksander Tansman zdecydował się wyjechać z Polski i osiedlił się w Paryżu. Po przyjeździe do stolicy Francji kompozytor od razu znalazł się w światowym centrum życia muzycznego. Szybko zbliżył się do francuskiego środowiska artystycznego, skupionego wokół Ravela i Strawińskiego, których dokonania wpłynęły w sposób znaczący na kształtowanie warsztatu kompozytorskiego oraz jego postawy bliskiej neoklasycyzmowi.

W latach 20. i 30. XX wieku Aleksander Tansman zaliczany był – obok Igora Strawińskiego i twórców Grupy Sześciu – do awangardy muzycznej. W okresie międzywojennym zdobył sławę o zasięgu międzynarodowym. Po jego utwory sięgali najwybitniejsi artyści, tacy jak m.in. A. Toscanini, S. Kusewicz, L. Stokowski, B. Huberman, J. Heifetz, G. Piatigorski. W sezonie artystycznym 1932-33 odbył tournée dookoła świata – z Ameryki przez Hawaje, Japonię, Chiny, Filipiny, Singapur, Indonezję, Malaje, Cejlon, Indie, Egipt, Izrael aż do Grecji. W czasie pobytu w Japonii przyznano mu honorowe członkostwo Towarzystwa Cesarskiej Akademii Muzycznej w Tokio oraz odznaczono Złotym Medalem Jiji-Shimpo w uznaniu wybitnych zasług dla sztuki światowej. W Indiach miał zaszczyt być gościem Mahatmy Gandhiego. W latach 30. oprócz działalności koncertowej często pełnił funkcję członka jury w konkursach kompozytorskich

i wykonawczych. Po wybuchu II wojny światowej dzięki pomocy Charlie Chaplina, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. W 1941 osiedlił się w Los Angeles. Zajmował się tam przede wszystkim komponowaniem muzyki filmowej. Spotykał się z innymi kompozytorami – Dariuszem Milhaudem, Bělą Bartókiem, Arnoldem Schönbergiem i Igozem Strawieńskim. Do Paryża powrócił dopiero w 1946 roku jako znany kompozytor o ustalonej pozycji w świecie muzycznym. Jego utwory rozbrzmiewały w wielu salach koncertowych Francji, a także w Brukseli, Genewie, Londynie, Rzymie, Amsterdamie, Oslo i Sztokholmie. Po wojnie pisał dużo muzyki "użytkowej", m.in. do spektakli teatralnych i słuchowisk radiowych. W 1952 po śmierci żony – Colette Cras-Tansman – stał się jedynym opiekunem córek: Mireille i Marianne. Z racji obowiązków rodzinnych ograniczył swoje podróże koncertowe, m.in. zrezygnował z tournée do Stanów Zjednoczonych i Ameryki Południowej. Został uhonorowany członkostwem belgijskiej Académie Royale (1977), Odznaką za Zasługi dla Kultury Polskiej przyznaną przez Ministra Kultury i Sztuki (1983) oraz odznaczeniem Komandoria Orderu Sztuk i Nauk nadanym przez Ministra Kultury Republiki Francuskiej. W 1983 Związek Kompozytorów Polskich przyznał mu status członka honorowego, a Akademia Muzyczna w Łodzi nadała mu tytuł doktora honoris causa. Aleksander Tansman zmarł w 1986 roku w Paryżu, gdzie został pochowany na cmentarzu Saint-Mondé.

Aleksander Tansman odniósł sukces na skalę światową. Dzieła urodzonego w Łodzi twórcy wykonywali czołowi dyrygenci i soliści w najbardziej prestiżowych salach koncertowych całego świata. Był najmłodszym w historii kompozytorem zaproszonym na tournée do USA i pierwszym europejskim twórcą muzyki, który podróżował do Japonii. Jako pierwszy polski twórca został nominowany do Oscara w kategorii „original music”. Biograf Tansmana - Janusz Cegiełła - w historii życia kompozytora pt. *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy* pisał:

Uczył więcej niż ktokolwiek inny w jego czasach dla propagandy sztuki polskiej w świecie. Jego utwory rozbrzmiewały na najtrudniej dostępnych scenach i estradach, wykonywane przez najlepsze orkiestry oraz najslawniejszych wirtuozów, dyrygowane przez mistrzów batuty, których nazwiska stały się już legendą. Wszędzie pisano o nim 'kompozytor polski Aleksander Tansman'⁴.

Pomimo olbrzymiego uznania za granicą, Aleksander Tansman pozostawał niedoceniony w swojej ojczyźnie. Po wyjeździe kompozytora z Polski jego twórczość rzadko pojawiała się w rodzimych programach koncertowych czy na festiwalach muzyki polskiej organizowanych za granicą. Nawet gdy jego utwory były wykonywane, nie spotykały się z zainteresowaniem ze strony krytyki. Tansman przeżywał to bardzo dotkliwie i w 1938 roku poprosił o obywatelstwo francuskie, które otrzymał w niespełna dwa tygodnie. Dopiero na przełomie lat 70. i 80. XX wieku w Polsce

4 J. Cegiełła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, Wydawnictwo PIW, Warszawa 1986, s. 43.

zaczęto dostrzegać dorobek rodzimego twórcy. Kiedy w roku 1983 Janusz Cegiełła wydawał I tom swojej książki o Tansmanie, kompozytor napisał do niej przesłanie:

Drodzy Czytelnicy, bardzo jestem rad, że za pośrednictwem tej książki dotrze do Was wieść o mnie, moim życiu i mojej twórczości. Wprawdzie od 1919 roku przebywam stale za granicą, ale – jak przecież z tych słów moją ręką pisanych wynika – nie zapomniałem języka ojczystego i nadal swobodnie nim się posługuję. Oczywiście wiele zawdzięczam Francji, ale nikt, kto kiedykolwiek słyszał moje utwory, nie może mieć wątpliwości, że byłem, jestem i na zawsze pozostanę kompozytorem Polskim. Ostatnio spotyka mnie coraz więcej dowodów sympatii ze strony Polaków. Ogromnie mnie wzrusza to zainteresowanie. Szczerze mówiąc, trochę już zdążyłem od niego odwyknąć, tak że każdy nowy jego przejaw urasta do radosnej niespodzianki. Książka Janusza Cegiełły, którą zechcecie Państwo wziąć do ręki, jest wierną relacją pierwszego okresu mojego życia, aż do momentu, w którym przyjąłem obywatelstwo francuskie. Być może zrozumieją Państwo motywy, którymi kierowałem się w 1938 roku, zmieniając paszport. Mój ówczesny, nieco demonstracyjny protest stał się już dziś historią, ale moje przywiązanie do Polski pozostaje wciąż niezmienne. Nadal żyję na co dzień problemami moich Rodaków, boleję nad ich trudnościami, cieszę się z ich osiągnięć⁵.

Twórczość Aleksandra Tansmana jest niezwykle obszerna. Pozostawił po sobie spuściznę liczącą ponad 400 utworów, będącą świadectwem jego wszechstronnych zainteresowań artystycznych. Tworzą ją symfonie, muzyka kameralna, koncerty, opery, oratoria, balety, muzyka fortepianowa, utwory na skrzypce, wiolonczelę, gitarę, flet, organy, harfę, a także muzyka teatralna, filmowa i radiowa.

2. Język muzyczny Aleksandra Tansmana

Aleksandra Tansmana uważa się za najwcześniejszego polskiego przedstawiciela neoklasycyzmu, współtworzącego ten nowy, awangardowy kierunek w muzyce światowej. Był on – obok Karola Szymanowskiego – pierwszym kompozytorem, który związał muzykę polską z nowym językiem i estetyką XX wieku. Tansman łączył cechy narodowe oraz dziedzictwo muzyczne różnych pokoleń i tradycji z nowoczesnymi środkami kompozytorskimi. Przebywając w Paryżu kompozytor szybko przyswoił sobie idee panujące we francuskim środowisku artystycznym skupionym wokół Ravela i Strawińskiego. Utwory Tansmana, szczególnie powstałe po 1924 r., wykazują cechy charakterystyczne dla francuskiego neoklasycyzmu tamtych lat: skłonność do polifonii, jasność i przejrzystość konstrukcji formalnej, dysonansową harmonikę, nowe pomysły

⁵ op.cit. 4, s. 6.

metrorytmiczne, a niekiedy także elementy muzyki popularnej. Jego muzykę cechuje liryzm, witalność oraz wyrafinowane brzmienie i elegancja. Tansman interesował się różnymi rodzajami muzyki. W utworach polskiego kompozytora odnaleźć można zarówno barokowe, klasyczne i romantyczne inspiracje, jak również elementy z polskiej, francuskiej, żydowskiej, amerykańskiej, orientalnej tradycji muzycznej.

W roku 1925 kompozytor napisał artykuł *O mej twórczości muzycznej*, w którym przedstawił następujące postulaty:

- silna reakcja przeciw patetyzmowi epoki poromantycznej;
- przeciw jej koncepcjom deskrypcyjnym lub impresjonistycznym;
- przeciw subiektywizmowi ideologii twórczej;
- walka przeciw muzyce jako „środkowi wyrazu” za pomocą właśnie indywidualizacji tego środka wyrazu
- zniesienie duchowego podłoża jako faktora celowego, redukowanie go do powodu i wyniku twórczości;
- dążenie do wyłączenia ze sztuki muzycznej pierwiastków obcych, zacierających jej charakter absolutny, a więc malarskich, literackich, filozoficznych;
- silne zaznaczenie czynnika formalno-konstruktywnego etc⁶.

Tezy Tansmana stanowiły kwintesencję założeń estetyki neoklasycznej kształtującej się we francuskim środowisku muzycznym lat dwudziestych XX wieku.

Twórczość polskiego kompozytora zachwyca obfitością i bogactwem. Jego dzieła, w tym utwory na duet fortepianowy, posiadają cechy charakterystyczne dla francuskiego neoklasycyzmu. Artysta często nawiązywał w swych kompozycjach do tradycji muzycznej epok wcześniejszych, głównie wczesnego klasycyzmu i baroku – wśród jego utworów można z łatwością doszukać się gatunków instrumentalnych epok poprzednich, m.in. suity, sonaty, preludium i fugi, serenady, fantazji. Przyjmując klasyczne formy kompozytor modyfikuje ich przebieg i dostosowuje go do nowej XX-wiecznej harmoniki, zachowując jednak klarowną formę oraz porządek i architekturę całego utworu.

Poglądy estetyczne Tansmana z czasem ulegały zmianom, które były wynikiem dyskusji dotyczących neoklasycyzmu wewnątrz środowiska muzycznego we Francji. Początkowo podkreślano przewagę elementu intelektualnego w procesie tworzenia, a powstały utwór miał być

6 A. Tansman, *O mej twórczości muzycznej*, *Muzyka* 1925, R. II, nr 4-5, s. 207.

pozbawiony emocji, która kojarzyła się z epoką romantyzmu. Jednak już w drugiej połowie lat dwudziestych zauważalne było odejście od pojmowania muzyki tylko jako „gry dźwięków”. Polska muzykolog Zofia Helman w swojej książce *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku* pisze: *Tansman podkreślał w swych wypowiedziach, że element indywidualny i emocjonalny zawsze odgrywa istotną rolę w procesie twórczym, a nawet jest warunkiem twórczej inspiracji. Obiektywna natomiast pozostaje technika, za pomocą której twórcza fantazja zostaje przekształcona w konkretne dzieło muzyczne*⁷.

Aleksander Tansman pozostał wierny założeniom neoklasycystycznym do końca swej działalności kompozytorskiej. Nie zaakceptował zmiany w myśleniu muzycznym jaka dokonała się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, odrzucając nowe techniki takie jak: serializm, punktualizm, sonoryzm czy aleatoryzm⁸. Jak sam powiedział: *Nie wierzę w rewolucję w muzyce, tylko w ewolucję. Tradycja w sztuce jest jak drzewo – gałęzie suche same odpadają, wrywanie całego drzewa jest niebezpieczne. Korzeń musi zostać*⁹.

Nie oznaczało to jednak stagnacji w jego twórczości. W swoich późniejszych kompozycjach wciąż odwoływał się do tradycji muzycznych, ale warsztat kompozytorski wzbogacił o nowe rozwiązania harmoniczne i brzmieniowe. Zofia Helman w artykule *Myśl estetyczna Aleksandra Tansmana* podkreśla:

*W swojej późnej twórczości nadal odwoływał się do tradycji i wyznawanych wcześniej poglądów estetycznych, jednak jego warsztat kompozytorski w zakresie środków harmonicznym i brzmieniowym znacznie się wzbogacił, a pod względem wyrazowym nasiliły się jakości dramatyczne[...]. Osiągnął pełnię dojrzałości i indywidualności artystycznej: mistrzostwo konstrukcji, klasyczną jasność, a zarazem spontaniczność aktu kreacji i głęboki emocjonalizm. [...] Stał się wówczas nie tylko jednym z przedstawicieli neoklasycyzmu, ale prawdziwie – klasykiem współczesności*¹⁰.

3. Duet fortepianowy w twórczości Aleksandra Tansmana

Wśród pozostawionych przez Tansmana kompozycji znajdują się dzieła na dwa fortepiany i cztery ręce. Co więcej, Tansman był jednym z najbardziej aktywnych kompozytorów polskich XX

7 Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 64-65.

8 Z. Helman, *Myśl estetyczna Aleksandra Tansmana* [w:] A. Granat-Janki, *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi: (1897-1986)*, Wrocław 2018, s. 22.

9 T. Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, *Ruch muzyczny*, 1, 1974, s. 13.

10 op.cit. 8, s. 23-24.

wieku w zakresie literatury na duet fortepianowy. Biorąc pod uwagę fakt, że w czasach, w których żył i tworzył, zainteresowanie fortepianowymi opracowaniami znacznie zmalało w bezpośrednim porównaniu z okresem romantyzmu, ilość jego dzieł na ten skład wykonawczy zwraca uwagę w sposób szczególny. Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, że druga żona Tansmana, Colette Cras-Tansman, była pianistką i oboje często wspólnie wykonywali utwory na dwa fortepiany.

Tansman komponował utwory na duet fortepianowy w okresie od 1915 do 1961 roku. Niestety część jego wczesnych dzieł, które nie zostały opublikowane, zwłaszcza sprzed II wojny światowej, zaginęła i nie udało się ich w pełni odtworzyć. Utwory na ten skład wykonawczy, które powstawały na przestrzeni tak długiego okresu doskonale odzwierciedlają zmiany stylistyczno-estetyczne jakie zachodziły w stylu kompozytora.

Pierwszym dziełem Tansmana na duet fortepianowy był cykl *Pour deux Pianos*, skomponowany w 1915 roku. Manuskrypt tego utworu zaginął w czasie wojny i nigdy nie został w pełni odzyskany. Do dziś zachowały się jedynie dwie części cyklu: *II Elegie* i *III Scherzo*¹¹.

W 1923 roku Tansman skomponował *Danse de la Sorcière* na orkiestrę. Po ogromnym sukcesie tego utworu, stworzył również jego wersję na cztery ręce.

Czteroczęściową *Suitę na 2 fortepiany i orkiestrę* kompozytor napisał w 1928 r. Dzieło zostało zadedykowane Robertowi Schmitzowi, znakomitemu pianiście i dynamicznemu impresario, który w tym czasie zorganizował Tansmanowi jego pierwsze tournée po Stanach Zjednoczonych. To właśnie w duecie ze Schmitzem Tansman prawykonał *Suitę* w Paryżu 9 listopada 1930 roku pod dyrekcją Gastona Pouleta. W kolejnych latach kompozytor wielokrotnie wykonywał *Suitę* w duecie z żoną.

W trakcie podróży dookoła świata kompozytor miał okazję zetknąć się z różnorodnymi tradycjami muzycznymi, które wzbogaciły jego twórczość. Podczas koncertowego tournée w Stanach Zjednoczonych, Tansman wraz z Gershwinem i Ravelem odwiedzali kluby jazzowe w nowojorskim Harlemlu, co zaowocowało wpływami jazzowymi w muzyce polskiego twórcy. Doskonałym przykładem takiej kompozycji jest *Sonatina Transatlantique* na dwa fortepiany, w której odnaleźć można elementy kultury amerykańskiej. Dzieło to powstało w 1930 roku i zyskało ogromne uznanie u popularnego choreografa Joossa, który na jej podstawie – pięć lat później – stworzył balet *La Grande Ville*, również na dwa fortepiany.

W tym samym roku Tansman napisał utwór na dwa fortepiany o polskim charakterze, dedykowany Wandzie Landowskiej i Jose Iturbi – *Polonaise*. Niestety manuskrypt tego dzieła

11 G. Hugon, *Alexandre Tansman. Catalogue de l'oeuvre*, Paris 1995, s. 75.

zaginał¹².

Kolejnym dziełem z tej grupy utworów jest *Le Mystère de la Mappemonde et du Papemonde* z 1937 roku, skomponowane jako muzyka do antyfaszystowskiego słuchowiska radiowego o tym samym tytule. O napisanie tego dzieła poprosił Tansmana autor tekstu – wybitny humanista, dyplomata, pisarz i działacz Ligi Narodów, były ambasador Republiki Hiszpańskiej w Paryżu – Salvador de Madariaga y Rojo (1886–1978). Nawiązał on bliską, długoletnią przyjaźń z Tansmanem, której początki miały miejsce przy okazji współpracy nad słuchowiskiem. Z uwagi na tematykę utworu, jego premiera miała miejsce dopiero po wojnie, w 1948 roku, w Radio France, a wykonawcami byli Aleksander i Colette¹³.

W 1938 roku Tansman skomponował dwuczęściowy utwór *Introduction et fugue* (I – largo pesante, II – lento). Druga część tego dzieła została również opracowana przez kompozytora na organy¹⁴.

W 1940 roku w Nicei, podczas okupacji, powstała jedna z najważniejszych kompozycji Tansmana na duet fortepianowy – *Sonata na dwa fortepiany*. W tym samym czasie, kompozytor skomponował także jedno ze swoich najważniejszych dzieł symfonicznych, wyrażające jego przywiązanie do Polski – *Rapsodie polonaise*. Utwór, dedykowany obrońcom Warszawy, w finale zawiera opracowanie hymnu narodowego – *Mazurka Dąbrowskiego*. Kompozycja ta doczekała się również aranżacji na dwa fortepiany, a jej premiera miała miejsce jeszcze w czasie wojny, w 1942 roku, w Hollywood, gdzie przy fortepianach zasiadli kompozytor i jego żona.

W Hollywood Tansman często otrzymywał zlecenia na muzykę filmową. Jednym z takich zamówień była ścieżka dźwiękowa do filmu Juliena Duviviera *Flesh and Fantasy*. Na jej podstawie Tansman skomponował później *Suite Carnaval* – trzyczęściowy utwór na dwa fortepiany (I *Mardi-Gras: molto vivace*, II *Interlude Blues: tempo di Blues*, III *Cakewalk: molto vivace*). Prapremiera tego dzieła odbyła się w Nowym Jorku w 1942 roku, a wykonawcami ponownie byli Aleksander i Colette¹⁵.

W tym samym okresie artysta komponował także mniejsze cykle na duet fortepianowy inspirowane muzyką barokową, takie jak *Trzy fugi* (1942), *Preludium i cztery małe fugi* (1942) oraz *Preludium i trzy fugi* (1943). Ostatni z tych utworów został dedykowany Dariusowi Milhaud.

Ostatnią kompozycją Tansmana na duet fortepianowy, stworzoną jeszcze w czasie jego

12 op.cit. 11, s. 75.

13 op.cit. 11, s. 75.

14 op.cit. 11, s. 75.

15 op.cit. 11, s. 76.

pobytu w Stanach Zjednoczonych, jest *Serenada nr 3 na dwa fortepiany* (istnieje także wersja orkiestrowa tego utworu).

Po powrocie do Paryża Tansman wznowił współpracę z choreografem Kurtem Joossem, co zaowocowało powstaniem *Le Train de nuit (Nocny pociąg)* na dwa fortepiany¹⁶. Utwór ten opowiada o marzeniach sennych dwóch pasażerów pociągu. Muzyczna narracja rozwija się na dwóch poziomach: rzeczywistość jest przedstawiona poprzez różnorodne dźwięki imitujące pociąg, podczas gdy marzenia sennie ukazane są za pomocą tańców: walca i tanga. Balet *Le Train de nuit*, podobnie jak *La Grande Ville*, oferuje duże możliwości interpretacyjne i eksponuje wirtuozowskie umiejętności wykonawców, przez co stanowi pełnoprawne dzieło koncertowe na dwa fortepiany, które może być z powodzeniem wykonywane bez oprawy scenicznej.

Ostatnią kompozycją Tansmana na duet fortepianowy jest *Fantazja na temat Walców Johanna Straussa*, skomponowana w 1961 roku.

Ponadto, w dorobku kompozytora odnaleźć można sześć zeszytów utworów dydaktycznych – miniatur na cztery ręce, przeznaczonych dla dzieci i młodzieży¹⁷.

Reasumując, Tansman wzbogacił repertuar na duet fortepianowy o 10 cykli, 5 samodzielnych utworów koncertowych, jeden utwór symfoniczny oraz liczne utwory dydaktyczne.

16 op.cit. 11, s. 6.

17 op.cit. 11, s. 94-95.

II. Analiza i problematyka wykonawcza wybranych dzieł na duet fortepianowy

1. *Le train de nuit*

Wśród dzieł muzycznych znajdujących się w dorobku twórczym Aleksandra Tansmana, istotne miejsce zajmuje muzyka baletowa. Z kompozytorem współpracowali najznamienitsi choreografowie, m.in. Kurt Jooss (1901–79), Olga Prieobrażenska (1871–1962), Rudolf Laban (1879–1958) czy Jean Börlin (1893–1930). Balety Tansmana wykonywane były na wielu prestiżowych scenach, m.in. w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, czy słynącym z premiery *Święta Wiosny* Strawińskiego Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Twórca był także związany z baletem na poziomie instytucjonalnym – pełnił funkcję dyrektora muzycznego Archives Internationales de la Danse (AID). Stowarzyszenie to organizowało międzynarodowy konkurs choreograficzny, w którym uczestniczyły czołowe zespoły baletowe, a Tansman zasiadał w jego jury. Był więc ściśle związany ze światem teatru i tańca, aktywnie działając na rzecz jego rozwoju, tworząc balety prezentujące bardzo wysoki poziom kompozytorski i artystyczny.¹⁸

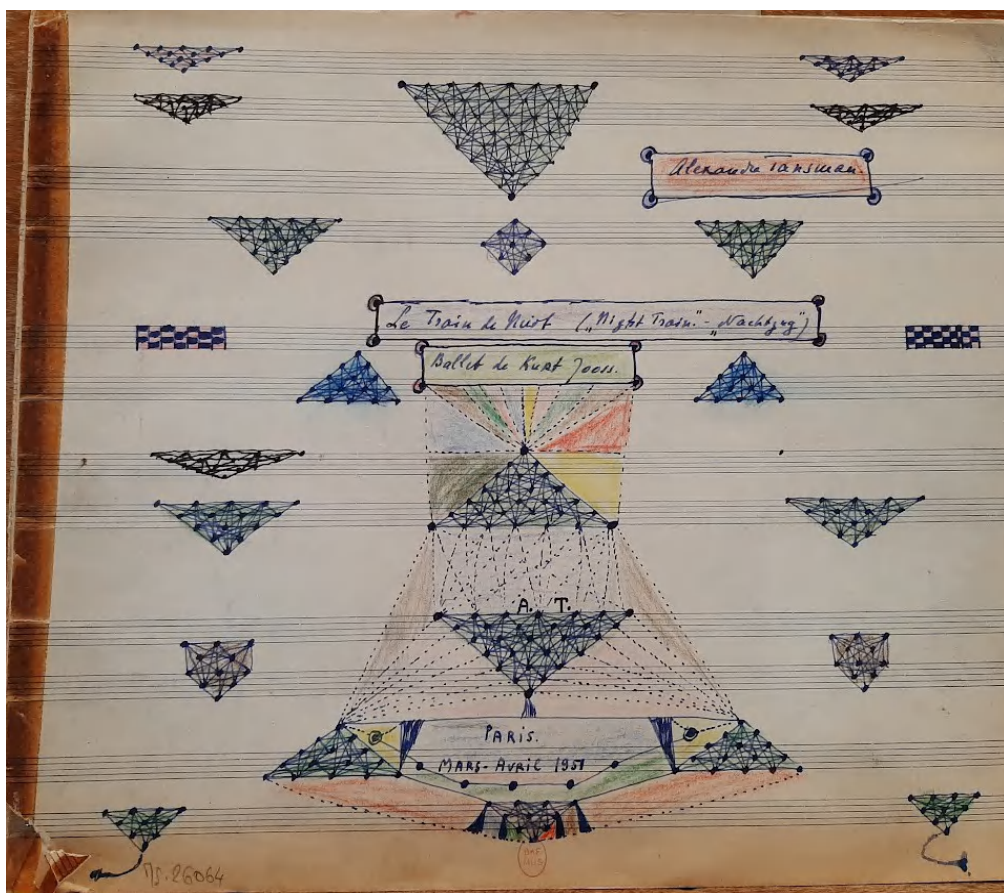
Jedną z dwóch baletowych kompozycji Aleksandra Tansmana, napisanych oryginalnie na duet fortepianowy, jest *Le Train de nuit* (fr. *Pociąg nocny*). Jest to muzyka przygotowana dla zespołu tanecznego Kurt'a Joossa występującego pod nazwą Folkwang Tanztheater der Stadt Essen. Kompozycja została napisana w 1951 roku, a prawykonanie dzieła odbyło się 9 grudnia 1952 roku w Essen¹⁹. Zaskakujące może wydawać się, iż kompozycja nigdy nie została wydana drukiem. Dzięki uprzejmości córki Tansmana – Mireille Tansman-Zanuttini – miałam możliwość uzyskać dostęp do manuskryptu tego utworu.

Kurt Jooss, „ojciec założyciel niemieckiego teatru tańca”, znał i wysoko cenił Tansmana jako kompozytora. Nie może więc dziwić, iż to właśnie jego poprosił o stworzenie muzyki do swojego baletu. *Le Train de nuit*, podobnie jak *La Grande Ville*, daje duże możliwości

18 Ł. Kaczmarowski, *Muzyka baletowa Aleksandra Tansmana – prezentacja źródeł i perspektywy badawcze*, w: *Muzyka*, 2022/4, s. 150.

19 G. Hugon, *L'œuvre d'Alexandre Tansman. Catalogue pratique*, 2012 (publikacja internetowa), w: http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf, s. 18.

interpretacyjne i eksponuje wirtuozowskie umiejętności wykonawców, co sprawia, iż stanowi pełnoprawne dzieło koncertowe na dwa fortepiany, które może być z powodzeniem wykonywane bez oprawy scenicznej.



Ilustracja 1. Aleksander Tansman, *Le train de nuit*, Bibliothèque Nationale de France, fot. Anna Wielgus-Nowak (ze zbiorów własnych).

Nieodnalezione do tej pory libretto baletu – zgodnie z sugestiami Janusza Cegiełły²⁰ – składa się z szeregu fragmentów obrazujących akcję rozgrywającą się w przedziale pociągu, na postojach, ale i w sennych marzeniach pasażerów. Akcja baletu obejmuje sześć obrazów²¹:

1. Na peronie i w przedziale
2. Marzenia miłej dziewczyny
3. Wchodzi artysta – co myślą pasażerowie
4. Sen pana Kühnchena
5. Następną stacją
6. Przebudzenie pana Kühnchena.

Muzyka do dzieła Kurta Joossa to kompozycja utrzymana w analogicznej konwencji. Narracja rozwija się na dwóch poziomach: rzeczywistość jest przedstawiona poprzez różnorodne

20 J. Cegiełła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, tom II, Wyd. 86 Press, Łódź 1996, s. 135.

21 J. Cegiełła w biografii Aleksandra Tansmana opisuje sześć obrazów tworzących libretto baletu, ale nie wskazuje źródeł, które pozwalałyby potwierdzić te informacje.

dźwięki imitujące pociąg, podczas gdy marzenia senne ukazane są za pomocą tańców, takich jak walc i tango. Tansman w swobodny sposób łączy inspiracje baletem Joossa z typowym dla siebie, lżejszym językiem muzycznym. Dzieło składa się z wielu mikroodcinków, jest też bardzo zaawansowane fakturalnie, co także stanowi jeden ze znaków rozpoznawczych polskiego twórcy.

Makroforma *	Na peronie i w przedziale	Marzenia miłej dziewczyny			Wchodzi artysta – co myślą pasażerowie	Sen pana Kühnchena			Następna stacja	Przebudzenie pana Kühnchena
Numer taktu	1 - 62	63 - 251	255	283		317 - 561			562	591
			-	-					-	-
			282	316					590	594
			2							
			5							
			2							
			-							
			2							
			5							
			4							
Fortepian I		W	W			T		T		
Fortepian II		W				T		T		

Świat rzeczywisty: stukot kół pociągu – kolor żółty

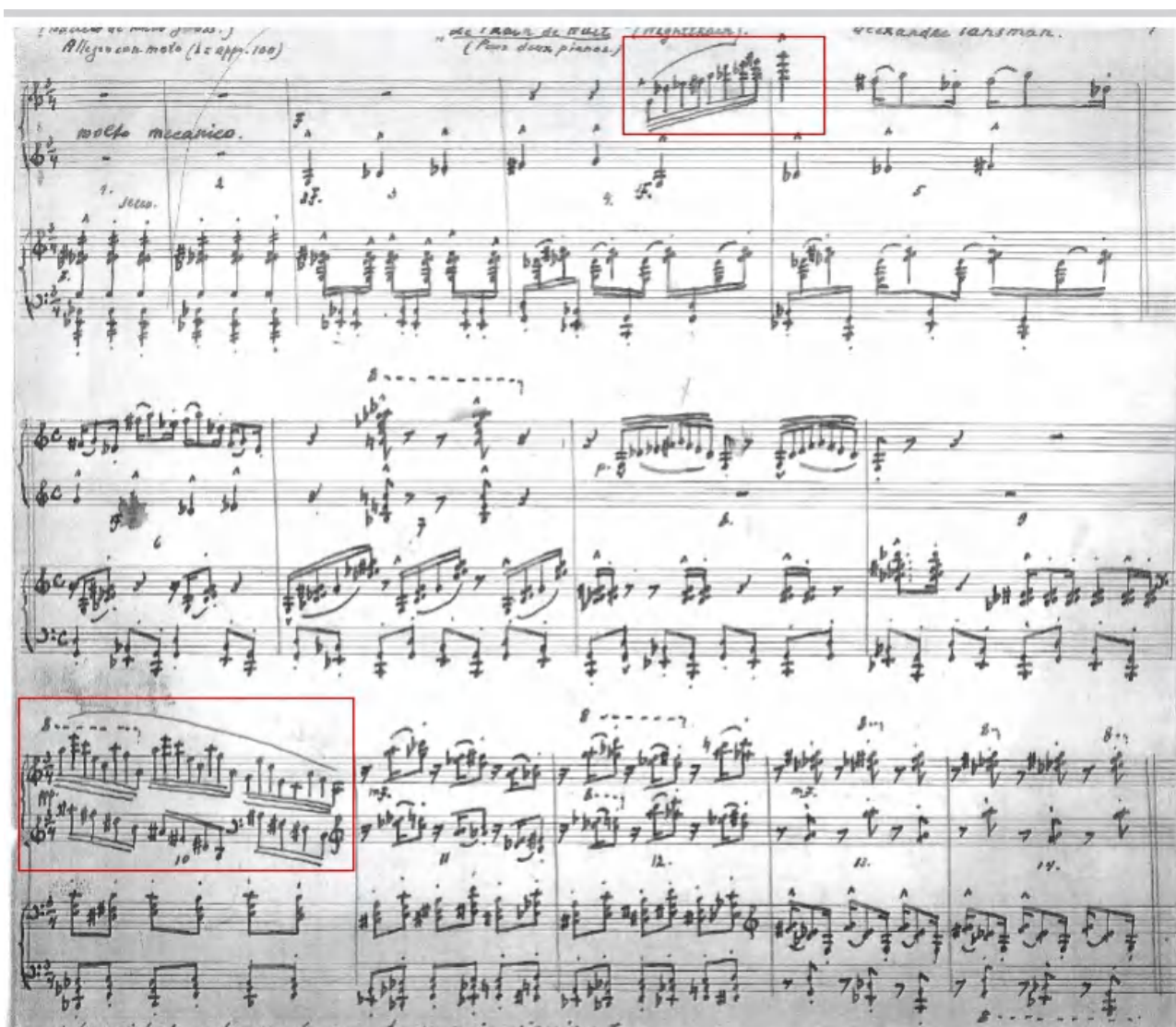
Świat marzeń sennych: kolor pomarańczowy

walc: W

tango: T

* Próba odzwierciedlenia w muzyce scen libretta sugerowanych przez Janusza Cegiellę w jego biografii.

Utwór rozpoczyna się fragmentem przedstawiającym jadący pociąg. Tansman zastosował tutaj szereg środków, które mają na celu podkreślenie ilustracyjności muzyki. Dzięki temu nietrudno o odczytanie treści pozamuzycznej dzieła. Kompozytor w pierwszym takcie utworu zanotował określenia wykonawcze *molto meccanico* oraz *secco*. Charakterystycznymi elementami pojawiającymi się w tym odcinku są ostateczne rytmy szesnastkowe, artykulacja *staccato*, przesunięcia akcentów, szybkie tempo oraz repetowane grupy rytmiczne. Wykonawcy mogą w tym fragmencie wykazać się wirtuozowskim warsztatem pianistycznym, wykonując wiele wymagających technicznie figur, utrzymując stabilny puls wewnętrzny oraz realizując precyzyjnie akcenty, które dodają utworowi motorycznego, a nawet brutalnego charakteru. W partii pierwszego fortepianu pojawiają się również figury pasażowe, które na tle jednostajnych grup rytmicznych w partii drugiego fortepianu dodają ciekawych walorów brzmieniowych. Wzmagają one wrażenie ruchu i energii, pod warunkiem, że zostaną wykonane lekką i „ażurową” artykulacją.



Przykład 1. *Le train de nuit*, t. 1-14.

Od taktu 21 do taktu 62 następuje zwolnienie tempa oraz uspokojenie narracji. Łatwo tu “wysłyszeć” figury muzyczne imitujące gwizdek konduktora oraz powoli ruszający ze stacji pociąg. Wykonawcy mają okazję zaprezentować bogate spektrum wydobywanych barw. Ambitus dynamiczny również jest szeroki – tremolo imitujące gwizdek konduktora zapisane jest w dynamice *fff*, natomiast w kolejnych taktach fragment przedstawiający rozpędzający się pociąg zapisany jest w dynamice *pp*. W partii drugiego fortepianu dominuje charakterystyczny rytm szesnastkowy oraz rytm punktowany, obrazujący stukot kół pociągu. Z kolei w partii pierwszego fortepianu pojawiają się początkowo poliharmoniczne akordy, po których występują ostinatowe grupy szesnastkowe. Stopniowo ruch i dynamika są wygaszane w celu przygotowania kolejnego fragmentu utworu. Odcinek ten można potraktować jako moment przejściowy pomiędzy jawą a snem pasażera pociągu. Aby uzyskać taki efekt pianiści powinni poszukiwać delikatnego, migotliwego, a nawet nierealnego rodzaju dźwięku, który sprawiłby wrażenie, że wydobywane odgłosy nadchodzą z oddali.



Przykład 2. *Le train de nuit*, t. 21-35.

Od taktu 63 Tansman prezentuje pierwsze marzenie senne pasażera pociągu. Jest to fragment rozbudowany i podzielony wewnętrznie. Na początku kompozytor oznaczył ten fragment określeniami *più lento*, *tempo di valse* oraz *dolce*. Temat walca wprowadza pierwszy fortepian, który w kolejnych taktach przeplata się pomiędzy partiami obojga pianistów. W taktce 88 ponownie

eksponowany jest temat walca, tym razem rozpoczyna się on w partii drugiego fortepianu. Drugi pokaz tematu opatrzony został określeniem *espressivo*, ponadto jest bardziej skontrastowany dynamicznie i wzbogacony fakturalnie.

Dla pianistów wykonanie tej części utworu niesie ze sobą wiele ciekawych wyzwań. Przede wszystkim bardzo ważne jest zachowanie tanecznego charakteru poprzez wydobywanie śpiewnego i miękkiego dźwięku, finezyjnego kształtowania frazy oraz dobrego wycucia czasu muzycznego. Wykonawcy muszą w tym fragmencie poszukiwać wyjątkowo szerokiej palety barw, które sprawią, że interpretacja będzie zróżnicowana, ciekawa i intrygująca dla słuchacza. Ważnym aspektem wykonania tego odcinka jest kreatywność interpretacji powtórnego tematu walca. Ponowne prezentowanie tej samej frazy stwarza wiele możliwości w zakresie modelowania frazy, planowania czasu muzycznego, konstruowania planu dynamicznego czy kreowania sfery kolorystycznej.

Przykład 3. *Le train de nuit*, t. 60-89.

W takcie 120 rozpoczyna się kolejny segment walca w tempie *vivo, molto capriccioso*. Wprowadza on nową linię melodyczną w artykulacji *legato*, która naprzemiennie pojawia się w partiach obojga pianistów. Żartobliwego charakteru nadają temu miejscu liczne figury, wymagające precyzji, wirtuozerii i lekkości wykonania m.in. grupy trzydziestodwójkowe, pasaże, przednutki, przeważająca artykulacja *staccato*, tryle, skoki, akcenty. Walc kończy się kłamrą kompozycyjną, gdzie Tansman po raz ostatni prezentuje temat pojawiający się w niezmienionej formie, znanej z pierwszego pokazu.

Opisany powyżej segment jest ciekawym przykładem użycia przez Tansmana techniki wariacyjnej. Odcinek otwierający jest niezwykle interesujący pod względem wykonawczym. Poszatkowane reminiscencje tematu walca, przeciwstawione ornamentacyjnym figuracjom, stanowią dla pianistów pole do popisu w zakresie techniki oraz wyobraźni artystycznej zwłaszcza pod kątem artykulacyjnym i kolorystycznym. W dalszej części wykonawcy mają możliwość wydobywania wielu motywów luźno nawiązujących do pierwszego tematu walca. Od taktu 152 na przemian pojawiają się odcinki pełne werwy i energii z oznaczeniem *con anima* czy *con passione*, zestawione z odcinkami *meno mosso, dolce, calando*. Niezależnie od poziomu ekspresji, głównym celem wykonawczym jest utrzymanie w tych miejscach charakteru tanecznego. W takcie 252 w partii drugiego fortepianu pojawiają się odgłosy pociągu, jak gdyby wybudzając pasażerkę ze snu. Pod względem wykonawczym, pianiści powinni pozwolić obu światom – jawy i marzeń sennych – współistnieć poprzez bardzo uważne słuchanie siebie nawzajem. Biorąc pod uwagę stosunkowo gwałtowny powrót materiału obrazującego stukot pociągu, wykonawcy powinni wykazać się umiejętnością wprowadzania szybkiej zmiany ekspresji, typu brzmienia oraz artykulacji. Odcinek ten należy wykonać z rozmachem i masywnym dźwiękiem.

The image shows a page of a musical score for Maurice Ravel's 'Le train de nuit'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The right system, covering measures 250 to 257, is enclosed in a red rectangular box. This section contains dense, rhythmic passages with various dynamic markings like 'p.' and 'Rall.'. The notation includes many beamed notes and rests, characteristic of Ravel's style. The left system shows the continuation of the piece, with measures 258 and 259 visible.

Przykład 4. *Le train de nuit*, t. 250-257.

Takt 282 przynosi pełen zaskoczenia zwrot w narracji muzycznej. Industrialne brzmienia gwałtownie ustępują miejsca skocznej, lekkiej muzyce z wyraźnymi elementami groteski. Wyznacznikiem nowego charakteru są oznaczenia *Piu Vivo*, *piano* oraz *leggero*. Fragment ten dopełnia fugato, które stanowi jego centralną część. Zadaniem pianistów jest uzyskanie lekkości poprzez dbałość o aktywność końcówek palców. Istotna jest również przejrzystość faktury.

Od taktu 317 pojawia się nowy materiał muzyczny – jest to drugie marzenie senne pasażera, tym razem ukazane w stylistyce tanga. Wykonując ten taniec pianiści muszą odkryć przed słuchaczami nowy świat wrażeń muzycznych i estetycznych. W tym fragmencie pierwszy fortepian w dynamice *pianissimo* wprowadza charakterystyczny rytm synkopowy z ligaturą na drugiej szesnastce i ósemką w basie. Jednocześnie drugi fortepian prezentuje temat tanga, który jest zróżnicowany wewnętrznie pod względem melodycznym, rytmicznym, fakturalnym i artykulacyjnym. W tym fragmencie należy dla odmiany poszukać subtelnych, eterycznych i sensualnych środków wyrazu, tak charakterystycznych dla argentyńskiego tańca, podkreślając już od pierwszych dźwięków frazy każdy jej najdrobniejszy szczegół. Można rozpocząć temat w delikatny sposób, po czym gdy pojawia się rytm punktowany *staccato* lub łukowane grupy rytmiczne szesnastka-ósemka – zadbać o ostrzejsze wydobywanie dźwięku oraz odpowiednie ukształtowanie napięcia. Można w tym miejscu pokusić się o lekkie przyspieszenie tempa, podkreślając sprężystość i stronę emocjonalną. Celem, jaki należy osiągnąć w kreowaniu tanga – tańca zwaśnionych kochanków – jest odnalezienie złotego środka pomiędzy subtelnością i tajemniczością, a zadziornością i pełnym napięciem wyrazem.

Przykład 5. *Le train de nuit*, t. 311-326.

Od taktu 356 powraca szybkie tempo i zmienia się nastrój utworu. Kompozytor wprowadza tu nowy materiał muzyczny, charakteryzujący się motorycznością i powtarzalnością sekwencji motywów na dłuższych odcinkach. Pierwszoplanową rolę odgrywa tu element brzmieniowy, dominuje artykulacja *staccato*, skrupulatnie zapisana przez kompozytora. Dodaje ona lekkości i tworzy efekt ulotności.



Przykład 6. *Le train de nuit*, t. 362-379.

Od taktu 425 do taktu 456 Tansman tworzy swoistą mozaikę kontrastujących ze sobą krótkich odcinków muzycznych. Początkowo kompozytor wprowadza krótką reminiscencję tanga, po czym prezentuje zupełnie nowe motywy, zróżnicowane od siebie agogicznie, dynamicznie i ekspresyjnie. Pianiści muszą wykazać się umiejętnością wprowadzania szybkich zmian nastroju, natychmiastowego różnicowania dotyku klawiatury, a co najważniejsze – utrzymania ciągłości narracji i traktowania tego fragmentu jako całość. Nagromadzenie kontrastów i zróżnicowanych środków kompozytorskich stopniowo buduje napięcie, dzięki któremu przygotowywana zostaje kolejna część utworu.

The image displays three systems of handwritten musical notation for 'Le train de nuit' by Tansman. The first system is marked 'Tempo di Tango' and 'Tempo giusto', with measures 415-431. The second system is marked '1^o Rall...' and 'Piu lento', with measures 432-438. The third system is marked 'Rall...' and 'Lento (♩ = 60-92). un poco rubato', with measures 439-448. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'mf' and 'p', and various articulation marks.

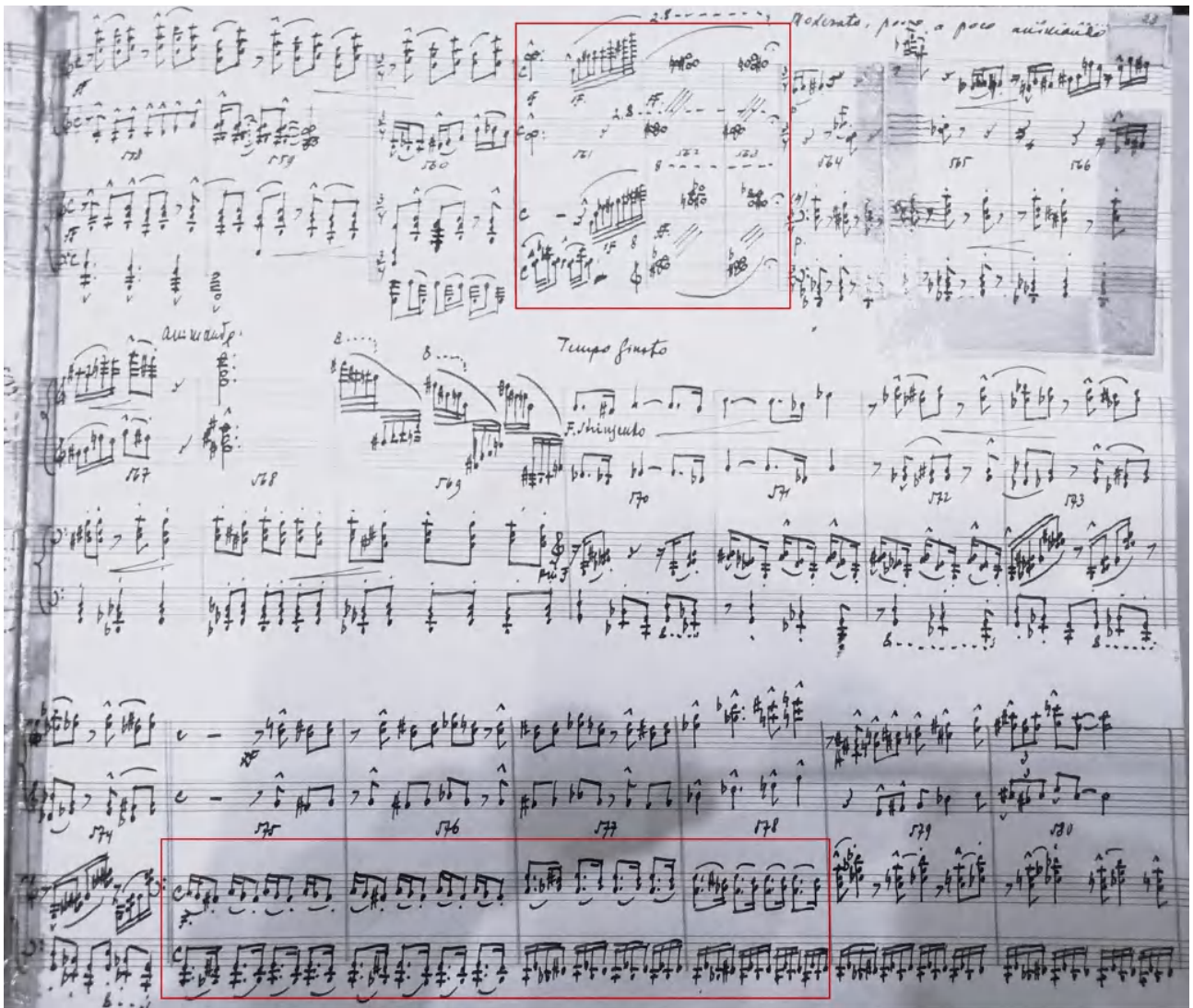
Przykład 7. *Le train de nuit*, t. 425-448.

Od taktu 463 rozpoczyna się kulminacja dzieła w tempie *presto*. Tansman wykorzystuje nowe motywy w formie 4-taktowych różniących się od siebie odcinków, które są zestawiane naprzemiennie po sobie. W każdej z tych części można odnaleźć inne wyzwania techniczne i wykonawcze – spośród nich można wymienić m.in. skoki, repetycje, szybkie przebiegi chromatyczne, tryle, pasaże, pochody akordowe. W tym fragmencie dominuje dynamika *forte* i *fortissimo*, przeważa artykulacja *staccato* oraz występuje ogromna ilość akcentów.

Przykład 8. *Le train de nuit*, t. 458-483.

W takcie 561 powraca znany już słuchaczom motyw ilustrujący gwizdek konduktora, po którym zaczyna się nowy fragment w dynamice *piano*, w tempie *moderato, poco a poco animando*, który po raz ostatni przedstawia rozpędzający się pociąg. Wraz z tempem rośnie dynamika i zagęszcza się faktura. Od taktu 575 ponownie można doszukać się elementów naśladujących stukot kół oraz sygnały dźwiękowe pociągu. Drugi fortepian utrzymuje ostateczny rytm szesnastkowy i punktowany, nadając muzyce motorycznego charakteru, z kolei pierwszy fortepian prowadzi pochody akordów w dynamice *fortissimo*.

W takcie 587 pianiści prezentują finalną, akordową kulminację w dynamice *fff*, po której następuje zwolnienie i wyciszenie aż do dynamiki *pp*, w którym można doszukać się obrazu przebudzenia pana Künchena.



Przykład 9. *Le train de nuit*, t. 558-580.

2. *La Grande Ville*

La Grande Ville (fr. *Wielkie miasto*) to oryginalnie skomponowana na duet fortepianowy muzyka do baletu o tej samej nazwie, napisana w 1935 roku. Prawykonania dzieła dokonano w tym samym roku w Cologne. Tansman stworzył także wersję orkiestrową utworu w roku 1944.

Kurt Jooss, niemiecki choreograf, zdobył w 1932 roku Grand Prix na międzynarodowym konkursie w Paryżu za swój balet *Zielony stół*. W jury konkursu zasiadał Tansman, który, gratulując Joossowi nagrody dowiedział się, że jego własna kompozycja – *Sonatina Transatlantique* na dwa fortepiany – została użyta przez choreografa jako muzyka do baletu *Wielkie miasto*. Tansman poprosił o prezentację choreografii, po czym uznał, że należy wprowadzić zmiany do materiału muzycznego w taki sposób, aby był on bardziej spójny z treścią libretta i układem tanecznym. Postanowił więc stworzyć nową, oryginalną muzykę do powstałej już choreografii. Został zaproszony na miesiąc do zamku Dartington Hall w Anglii, gdzie współpracował z zespołem Joossa nad nową kompozycją.

Muzyka została napisana na dwa fortepiany z praktycznych względów – intensywna kariera choreografa i ciągłe podróże jego zespołu utrudniały organizowanie prób orkiestrowych w różnych miastach. Balet przyjęto bardzo entuzjastycznymi recenzjami, dzieło prezentowano licznie w całej Europie. Zgodnie z danymi Joossa, *Wielkie miasto* z muzyką Tansmana miało do stycznia 1962 roku ponad trzy tysiące przedstawień²².

Kompozycja ma klasyczną strukturę trzech części. Każda z części odpowiada obrazom (tableaux) baletu: *La Rue* („Ulica”), *Cité Ouvrière* („Dzielnica robotnicza”) i *Dancing* („Dancing/zabawa taneczna”). Tematyka baletu nawiązuje do popularnej na początku XX wieku fascynacji życiem wielkiego miasta. Kompozytor pozostaje wierny stylowi zaprezentowanemu w pierwowzorze dzieła – *Sonatinie Transatlantique*, która powstała po powrocie z tournée koncertowego dookoła świata.

La Grande Ville posiada formę trzyczęściową, a każda część dzieli się na mniejsze, taneczne fragmenty. Charakterystyczne dla utworu są tańce typowe dla muzyki rozrywkowej lat 20. XX wieku, takie jak fokstrot, charleston czy walc.

Akcja baletu przedstawia porażkę miłości, ukazując temat samotności i zagubienia jednostki w chaosie wielkiego miasta:

1. *Ulica*: młody mężczyzna tańczy na ulicy ze swoją dziewczyną, która przyciąga uwagę

bogatego Casanovy.

2. *Dzielnica robotnicza*: w robotniczych kwaterach Casanova spotyka dziewczynę, obdarowuje ją błyszczącą suknią, co sprawia, że ona zapomina o młodym mężczyźnie.
3. *Taniec*: młoda kobieta tańczy charlestona w klubie nocnym z Casanową, podczas gdy młody mężczyzna szuka jej w kawiarni, a nie znajdując dziewczyny zaczyna tańczyć walca z inną kobietą. Obie sceny dzieją się równolegle w dwóch miejscach. Dziewczyna, uwodzona coraz bardziej nachalnie, w końcu ucieka z rąk amanta. Młody mężczyzna, porzucony przez partnerkę taneczną, zostaje samotny w kawiarni. Ostatecznie oboje pozostają osamotnieni w wielkim mieście²³.

2.1. *La Rue*

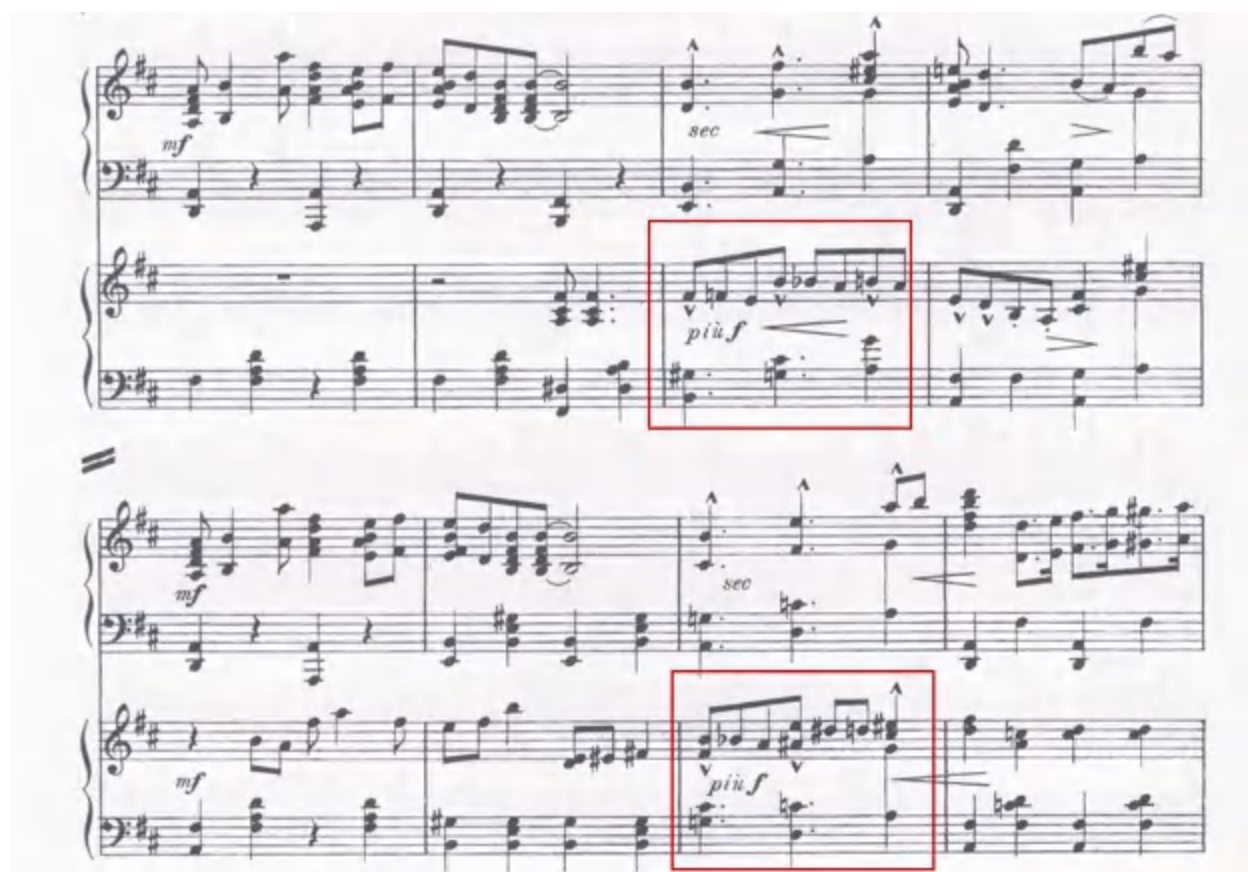
Utwór rozpoczyna się krótkim czterotaktowym wstępem, w którym już od pierwszych chwil wyczuwalne są wpływy muzyki rozrywkowej oraz wczesnego jazzu (takich jak ragtime i swing). Zgodnie z zapisem Tansmana, kompozycja jest stylizowana na fokstrota. We wstępie główna melodia jest wykonywana przez pierwszy fortepian na tle długich akordów w drugim fortepianie. Utwór pełen jest swingujących, synkopowanych rytmów. Te elementy jednoznacznie wskazują na styl muzyczny, do którego odwołuje się utwór.

Przykład 10. *La Grande Ville*, cz. I *La Rue*, t. 1-4.

Część I ma formę ABA', gdzie A' stanowi skróconą wersję sekcji A pełniąc rolę cody. Główny temat części A charakteryzuje się prostą, regularną budową. W warstwie rytmicznej

23 op.cit. 4, s. 250.

pojawiają się synkopy oraz przesunięcia akcentów. Ważnym elementem w opracowaniu fokstrota jest gęsta faktura, zawierająca również elementy polifonii. Bas znajduje się w niskim rejestrze (oktawa wielka), a przestrzeń między nim a melodią jest wypełniona akordami. Główna linia melodyczna, wykonywana jest akordowo przez prawą rękę pierwszego fortepianu. Równocześnie drugi fortepian realizuje linie kontrapunktyczne, wykonując chromatyczne, akcentowane ósemki w prawej ręce. Aby zachować klarowność oraz lekkość i taneczność tej części, pianiści powinni zadbać o odpowiednie proporcje między poszczególnymi warstwami dźwiękowymi. Linia melodyczna powinna pozostać na pierwszym planie, będąc jednocześnie podpartą przez dźwięki w basie (w swoim brzmieniu mogą one przypominać pizzicato kontrabas). Wszystkie głosy środkowe, które zagęszczają fakturę, powinny być wykonane lekko, pełniąc rolę tła.



Przykład 11. *La Grande Ville*, cz. I *La Rue*, t. 5-12.

W takcie 68 rozpoczyna się wolna część B. Spokojny nastrój tego ustępu uzyskano dzięki lirycznej, śpiewnej melodii, dynamice piano oraz spokojnemu, akordowemu akompaniamentowi.

Tak jak w przypadku wcześniejszego tematu, nowy materiał melodyczny posiada regularną, ośmiotaktową budowę i jest wspierany przez kontrapunkty. Mimo zmiany charakteru na bardziej kantylenowy, główna melodia wciąż zachowuje cechy muzyki rozrywkowej. Objawia się to szczególnie w akcentowaniu interwału małej tercji oraz stosowaniu triol. W harmonii, mimo swojej prostoty, ponownie pojawiają się charakterystyczne zmiany chromatyczne.



Przykład 12. *La Grande Ville*, cz. I *La Rue*, t. 68-74.

Fragment ten powinien być wykonany z charakterystyczną dla muzyki jazzowej i bluesowej swobodą. Wykonanie pięknej, lirycznej melodii wymaga od pianisty wydobycia śpiewnej i subtelnej barwy dźwięku, dokładnej realizacji artykulacji legato oraz nadania frazie odpowiedniej ekspresji. Całość urozmaicają rytmiczne figury ósemka-ćwierćnuta lub kontrapunktyczne linie melodyczne, które pojawiają się w dalszym planie i powinny być wykonane z ogromną uwagą, aby

w spójny sposób dopełniać linię melodyczną prowadzoną przez drugiego pianistę.

Po lirycznym odcinku utworu powraca część A'. Podczas ponownej prezentacji tematu występuje kilka zmian. Faktura zostaje rozszerzona – na początku temat jest grany przez oba fortepiany w odległości oktawy, z zachowaniem pionów akordowych. Następnie faktura staje się bardziej zróżnicowana poprzez dodanie ruchu ósemkowego w obu partiach, a w partii pierwszego fortepianu pojawiają się nawet wartości szesnastkowe. Wykonawcy powinni skupić się na podkreśleniu migotliwej, rozbudowanej faktury oraz wyraźniejszej ekspresji. Tego rodzaju wariacyjność można traktować jako odniesienie do techniki improwizacyjnej w muzyce jazzowej.



Przykład 13. *La Grande Ville*, cz. I *La Rue*, t. 100-103.

2.2. *Cité Ouvrière*

Druga część utworu tworzy kontrast dla skrajnych części dzieła pod względem tempa i charakteru. Tansman podzielił tę część na dwa ogniwa: pierwszy fragment został opatrzony określeniem tempa *Lento*, a drugi *Un poco piu mosso (Tempo di Blues)*.

Na początku tej części pierwszy fortepian prezentuje nieskomplikowaną melodię, natomiast w tle drugi fortepian prowadzi akordowy akompaniament, który utrzymuje się na przestrzeni całej części. Akordy oparte są o prostą harmonię, a na zakończenie fraz pojawiają się schromatyzowane motywy nawiązujące do harmoniki jazzowej. Pomimo że Tansman w zapisie utworu zdecydował się na zastosowanie rytmu ósemkowego, można założyć, że w praktyce wykonawczej występuje

potrzeba wykorzystania triolowej grupy rytmicznej w celu uzyskania typowego dla bluesa rytmu shuffle.

The image displays a musical score for a piano piece. It is divided into three systems, each separated by a double bar line. The first system is labeled '1^{er} PIANO' and '2nd PIANO'. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p legato, tranquillo'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a circled number '5' above the first measure of both staves, indicating a specific measure or section. The dynamics in the third system are 'mf espr.' and '(p)'. The overall style is characteristic of early 20th-century piano music, possibly influenced by blues rhythms as mentioned in the text.

Przykład 14. *La Grande Ville*, cz. II *Cité Ouvrière*, t. 1-12.

W celu zachowania spokojnego i kołyszącego charakteru tej części pianaści powinni skupić się na wydobyciu miękkiej i jasnej barwy dźwięku w melodii oraz przejrzystym ułożeniu proporcji w pulsacyjnych akordach. Pianista wykonujący partię drugiego fortepianu powinien z wyczuciem realizować akompaniament, podkreślając jednocześnie akordowe motywy chromatyczne, które są

kontrapunktem dla tematu prowadzonego przez pierwszy fortepian.

W takcie 17 rozpoczyna się drugi człon części *Cité Ouvrière*. Charakteryzuje się on ożywieniem tempa oraz wzbogaceniem materiału – pojawiają się chromatyczne ozdobniki, określenia *sforzato* oraz oznaczenia *tenuto* nad dźwiękami melodii w partii pierwszego fortepianu. Kompozytor stosuje także charakterystyczne cechy bluesa, m.in. triolowe rytmy, chromatyczne kontrapunkty w partii drugiego fortepianu.

Przykład 15. *La Grande Ville*, cz. II *Cité Ouvrière*, t. 17-22.

Z łatwością można zauważyć, że na przestrzeni całej drugiej części w partiach obu pianistów pojawiają się akordy tworzące wspólną harmonię. W związku z tym pianiści powinni zadbać o precyzyjną realizację pionów, zachowując jednocześnie prawidłowe proporcje pomiędzy warstwą akompaniamentu a melodią w prawej ręce pianisty wykonującego partię pierwszego fortepianu. Ponadto, pianiści mogą wykazać się w tej części umiejętnym rozplanowaniem czasu w muzyce, swobodą frazowania oraz dialogowaniem opartym na motywach przeplatających się pomiędzy dwoma instrumentami.

2.3. *Dancing*

Dancing to ostatnia część cyklu o najbardziej tanecznym charakterze. Tansman zaprezentował w niej dwa tańce – charlestona oraz walca, które przenikają się w bardzo nietypowy sposób.

Część ta rozpoczyna się od charlestona – tańca spopularyzowanego w Stanach Zjednoczonych w latach 20. XX wieku. Kompozytor wykorzystuje w utworze charakterystyczne dla tego tańca cechy: szybkie tempo (*vivo*), synkopowane rytmy, metrum dwudzielne. Tansman wprowadza w tej części energiczne, ćwierćnutowe piony akordowe, na tle których prezentowana jest linia melodyczna w partii pierwszego fortepianu, wykorzystująca przesunięcia akcentów, synkopy oraz powtarzającą się schromatyzowaną motywikę. Notacja kompozytora jest niezwykle skrupulatna: nad pojedynczymi dźwiękami i akordami dokładnie zapisane zostają znaki \wedge , wskazując sposób akcentowania.

Wykonanie tego fragmentu niesie ze sobą wyzwanie dla pianistów pod względem artykulacyjnym. W celu uzyskania lekkości, dynamiki oraz taneczności wykonawcy muszą wykazać się precyzyjnym wydobyciem dźwięku w pionach akordowych oraz szybką realizacją repetycji w celu uzyskania wyraźnego akcentu na pierwszy dźwięk w takcie. Z kolei pianista realizujący partię pierwszego fortepianu ma za zadanie wykonać linię melodyczną jasnym, szklanym brzmieniem oraz wykorzystując artykulację *non legato*, dzięki której melodia zyskuje lekki, energiczny charakter. Dodatkowo ułatwia to wykonanie utworu w szybkim tempie, w celu wiernego oddania specyfiki charlestona.

Vivo (Tempo di Charleston)

(*) Dans les mesures de $\frac{3}{4}$ contre $\frac{3}{4}$, la noire n'égale pas la noire, mais d'égale o, conservant la valeur identique de la mesure et du mouvement.

Przykład 16. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 1-17.

Od taktu 17 pojawia się charakterystyczny motyw charlestona, który kompozytor będzie wykorzystywał na przestrzeni całej trzeciej części utworu. Za pierwszym razem prezentuje go pierwszy fortepian i jest to motyw prowadzony w tercjach w opadającym ruchu sekundowym w tonacji Des-dur. Następnie, po czterech taktach pojawiają się charakterystycznie zrytmizowane akordy As-dur z chromatycznymi zmianami w środkowym głosie, po czym następuje zwrot kadencyjny i powtórzenie całej frazy w większej dynamice.



Przykład 17. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 17-24.

W takcie 49 kompozytor zastosował nietypowe rozwiązanie – w celu ukazania jednocześnie dwóch scen tanecznych przedstawionych w treści baletu, do charlestona w partii pierwszego fortepianu symultanicznie w partii drugiego fortepianu został dodany walc. Tym sposobem pianiści w tym samym czasie grają w metrum 3/4 oraz 4/4, przy czym według zapisu kompozytora w nutach pierwsze miary taktów u obojga pianistów muszą tworzyć pion. Tego rodzaju zabieg niesie ze sobą kilka wyzwań dla wykonawców. Pianiści muszą wykazać się wysoką dyscypliną w zakresie zachowania wewnętrznego pulsu w celu utrzymania rytmicznej konstrukcji całości, muszą tworzyć muzyczną jedność, prezentując równocześnie tańce o zupełnie odmiennej charakterystyce – radosny, przepełniony ostrymi wartościami rytmicznymi i akcentami charleston połączony jest ze spokojnym, melodyjnym i dostojnym walcem. Takie zestawienie wymaga od pianistów dużej podzielności uwagi, odróżnienia kolorystycznego tanecznych tematów oraz doskonałej realizacji pedalizacji i artykulacji. Aby uniknąć wrażenia chaosu oraz w celu zapoznania słuchaczy z nowym materiałem muzycznym warto potraktować walca jako temat nadrzędny.

Przykład 18. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 49-64.

Od taktu 61 walc pozostaje jako temat dominujący. Ten fragment jest dość rozbudowany, a w jego ramach zaprezentowanych zostało kilka motywów melodycznych. Pierwszy z nich został określony przez kompozytora oznaczeniem *pesante*, co podkreśla kontrast wobec wcześniejszego fragmentu utworu.

W części przedstawiającej walca pojawia się również motyw w tempie *meno mosso*. Kompozytor zastosował w tym miejscu określenia *legato*, *espressivo*, *rubato*. Sugerują one większą dowolność agogiczną, bardziej wyrazistą ekspresję, nastrój nostalgii oraz lekko improwizacyjny charakter. Pianiści wykonując ten fragment mogą pozwolić sobie na swobodę rytmiczną oraz kreowanie ciekawych barw dźwięku, podkreślających zmiany zachodzące w warstwie harmoniczej.



Przykład 19. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 101-106.

Po powyższym fragmencie Tansman buduje kulminację, w której powraca temat walca *ben marcato*, tym razem w dynamice forte i gęstej fakturze akordowej.

Przykład 20. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 114-127.

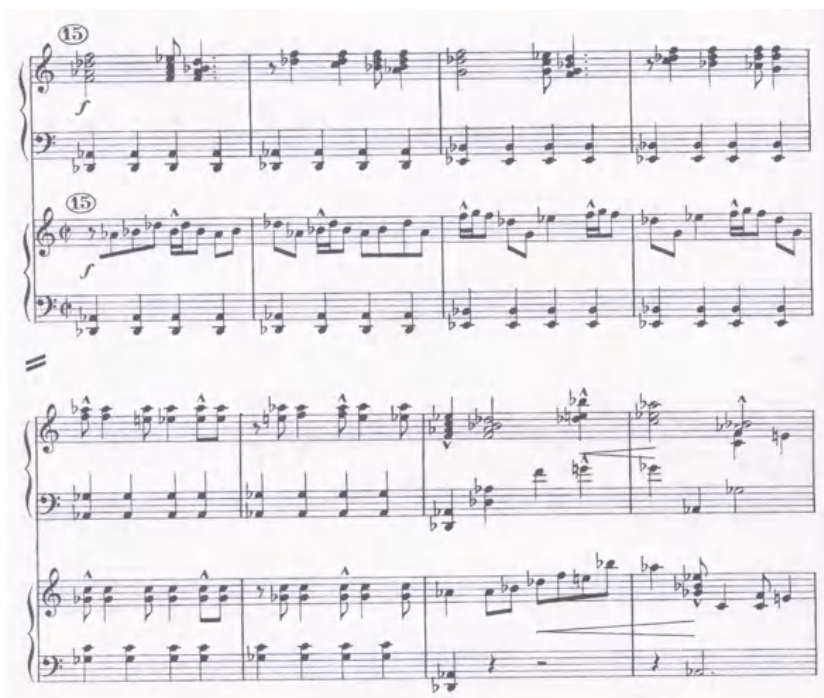
W takcie 157 Tansman powraca do idei nałożenia na siebie charlestona i walca. Stosuje w tym miejscu ten sam układ materiału muzycznego: charleston w partii pierwszego fortepianu, a walc w drugim fortepianie. Tym razem Tansman bezspornie narzuca wykonawcom dominację

tematu walca, dodając przy partii drugiego fortepianu określenie *en dehors*.



Przykład 21. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 157-164.

W takcie 165 powraca charleston w dynamice forte. Prawa ręka pierwszego fortepianu prowadzi melodię w akordach, natomiast w partii prawej ręki drugiego fortepianu pojawiają się kontrapunktyczne pochody ósemek i akcentowanych grup szesnastkowych. W lewej ręce obojga pianistów znajdują się ćwierćnutowe kwinty unisono. Prowadzi to do zagęszczenia faktury, podkreślenia podstawy basowej oraz narastania dynamiki. Raz jeszcze pianiści powinni wykazać się precyzją w realizacji pionów akordowych. Artysta realizujący partię drugiego fortepianu powinien wykonać kontrapunkty w prawej ręce w sposób lekki i błyskotliwy, podkreślając dokładnie zapisane akcenty.



Przykład 22. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 165-172.

Całość utworu zakończona jest krótką codą, w której następuje uspokojenie tempa i wyciszenie dynamiki. Drugi fortepian konsekwentnie prowadzi charakterystyczny akompaniament akordowy z charlestona, natomiast w partii pierwszego fortepianu pojawia się sekwencja urwanych motywów opatrzonych chromatycznymi przednutkami, kojarzących się z początkiem trzeciej części utworu. Nastroj ostatnich taktów może oddawać pustkę i bezsens samotnej egzystencji w rozbawionym tłumie.



Przykład 23. *La Grande Ville*, cz. III *Dancing*, t. 229-236.

3. *Fantaisie sur les valse de Johann Strauss*

Fantazja na tematy walców Johanna Straussa na dwa fortepiany to utwór, w którym kompozytor nawiązuje do tradycji muzyki XIX wieku. Został on skomponowany w 1961 roku, a premiera dzieła odbyła się 25 marca 1963 roku w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu²⁴. W tym przypadku odniesienie do muzyki wcześniejszych epok jest szczególnie bezpośrednie, gdyż kompozycja opiera się na cytatach z utworów Johanna Straussa II. Nawiązanie do twórczości Króla Walców odbywa się również na poziomie formalnym. Konstrukcja walców u Straussa składa się zazwyczaj ze wstępu (często spokojnego i nietanecznego, zapowiadającego główny temat), szeregu walców (zwykle czterech lub pięciu) oraz zakończenia, w którym melodie wracają w skróconej formie. Tansman przyjął podobną strukturę, choć zestawienia tematów są swobodniejsze, a same melodie są często nakładane na siebie. Kompozytor pisał o tym utworze:

Walc wiedeński pociągał mnie od dzieciństwa a Johann Strauss okazał się niedościgniony: przystępny (nigdy wulgarny), nieco schubertowski w inspiracji, miał także rytmiczny rozmach, połączony w jedno z rzadkim talentem lirycznym. Mam nadzieję, że wszystko to ostało się w moim utworze na dwa fortepiany. Pracowałem nad tym dziełem z prawdziwą przyjemnością. Jeżeli zastosowane przeze mnie środki wyrazu różnią się czasem od tych, które były typowe w epoce Straussa, dzieje się tak dlatego, że pragnąłem przede wszystkim uniknąć «sztucznej modernizacji», której język nie odpowiada linii melodycznej samego kompozytora. (...) Walce łączą się, nakładają się na siebie, tworząc «divertimento muzyczne», któremu starałem się nadać bardzo efektowną fakturę fortepianową²⁵.

Forma kompozycji nie ogranicza się jedynie do zbioru popularnych melodii, lecz posiada spójny i przemyślany rys dramaturgiczny. Większość utworu utrzymana jest w niskiej dynamice i przejrzystej fakturze, ale wskazać można cztery kulminacje, z których trzy pierwsze tworzą przygotowanie do ostatniej – najważniejszej. Można także zauważyć, iż w przebiegu kompozycji pojawiają się długie fragmenty, w których kompozytor wykorzystuje materiał zaczerpnięty z utworu Straussa, jak np. w przypadku odcinka zawierającego trzy kolejne melodie z *An der schönen blauen Donau*.

Fantazja na tematy walców Johanna Straussa stanowi interesujący przykład wykorzystania

24 op.cit. 21, s. 18.

25 Z wypowiedzi kompozytora wydrukowanej w programie koncertu 25.03.1963 w Paryżu jako komentarz do światowego prawykonania *Fantazji* przez belgijski duet fortepianowy Janine Reding – Henry Piette; archiwum kompozytora. Cyt. za: J. Cegieła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. II, Warszawa 1996, s. 214.

cytatów z popularnej muzyki XIX wieku. Materiał tematyczny opiera się niemal w całości na znanych walcach wiedeńskiego twórcy. Dla słuchacza zaznajomionego z tymi dziełami, cytaty są w przeważającej mierze łatwe do rozpoznania, choć niektóre fragmenty mogą stanowić wyzwanie, gdyż tematy nie zawsze pojawiają się w pełnej formie lub są uzupełniane innymi melodiami. Analizując *Fantazję* widać wyraźnie jak Tansman bawi się wybranym materiałem, wykorzystując prostotę straussowskich tematów oraz ich zdolność do łatwego łączenia zarówno w układzie wertykalnym jak i horyzontalnym. Tę swoistą zabawę słyhać również w ogólnym charakterze *Fantazji*, która jest kompozycją lekką i pogodną, napisaną z finezją, łączącą tradycję wiedeńskiego walca ze stylem *brillante* oraz językiem muzycznym pierwszych dekad XX wieku.

Fantazja zaczyna się od wstępu, w którym wykorzystane zostały motywy z dwóch walców – *Du und du* op. 367 z operetki *Die Fledermaus* oraz *Kaiserwalzer* op. 437. Na początku pojawia się fragment *Du und du* w postaci jednogłosowego recytatywu w partii drugiego fortepianu. Następnie pojawia się motyw otwierający walc z *Kaiserwalzer*. Tansman stara się nadać melodiom Straussa niejednoznaczny, „zamglony” charakter, czego wyrazem są również wskazówki w partyturze – początkowo *tranquillo*, a następnie *lontano* („z oddali”).

Pianiści rozpoczynając utwór powinni wprowadzić nieco tajemniczy, ale równocześnie lekko żartobliwy charakter. Od pierwszych taktów istotne jest wydobycie delikatnego dźwięku, różnicowanie artykulacji w obrębie każdego z motywów oraz właściwe rozplanowanie czasu muzycznego. Można w tym miejscu pozwolić sobie na swobodę agogiczną, stosując lekkie *rubato*. Należy również zadbać o piony pomiędzy partiami obu fortepianów.

Przykład 24. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 1-7.

Dalsza część wstępu opiera się na przeplataniu dwóch wcześniej zaprezentowanych motywów pomiędzy partiami pierwszego i drugiego fortepianu. Następuje stopniowe wygaszenie dynamiki i spowolnienie tempa, co ma na celu przygotowanie do rozpoczęcia walca. W tym odcinku niezwykle istotną rolę odgrywa harmonika. Tansman stosuje poliharmonię w obrębie partii obu fortepianów, dzięki czemu tworzy wrażenie przestrzenności, a jednocześnie umożliwia wykonawcom wydobyć element kolorystyczny. Pianiści powinni starać się wywołać atmosferę napięcia i oczekiwania.

Przykład 25. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 9-20.

W pierwszym tanecznym fragmencie utworu Tansman zestawia kilka tematów Straussa. W początkowych ośmiu taktach główny temat prowadzi drugi fortepian, a jego źródłem jest utwór *Du und du*. Akompaniament został umieszczony w partii pierwszego fortepianu, gdzie pojawia się także oznaczenie *dolce*. Ten krótki odcinek stanowi doskonały przykład sposobu, w jaki Tansman przetwarza materiał muzyczny – łączy tematy w swobodny sposób, tworząc nietypowe kontrapunkty. Zarazem jednak udaje mu się utrzymać regularność charakterystyczną dla tradycyjnych walców, operując głównie fragmentami ośmiotaktowymi, co powinno być uwzględnione i wyraźnie zaznaczone przez pianistów. Warto zwrócić również uwagę na ażurowość i przejrzystość faktury.

W nowym segmencie utworu wykonawcy powinni zadbać o wyeksponowanie charakteru tanecznego: subtelne modelowanie frazy, uzyskanie lekkości poprzez odpowiedni dobór artykulacji i pedalizacji oraz kreowanie finezyjnego gatunku dźwięku.



Przykład 26. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 33-40.

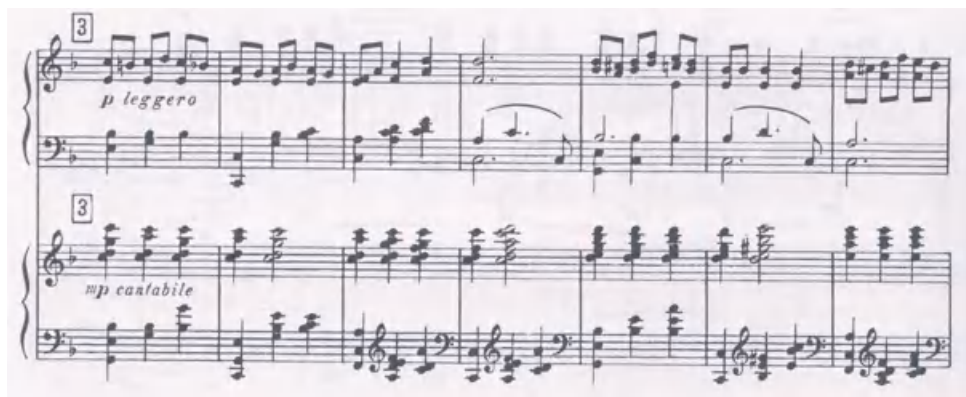
Kolejny taneczny fragment rozpoczyna się od solowo potraktowanej partii drugiego fortepianu. Melodia pochodzi z *Künstlerleben* op. 316. Towarzyszy jej typowy akompaniament taneczny, w którym akcentowana jest pierwsza miara taktu w najniższym rejestrze. Następnie dołącza się pierwszy fortepian, wprowadzając kontrapunkt, również zapożyczony z *Künstlerleben*, którego kluczowym elementem jest repetycyjność. Kompozytor, oznaczając każdą nutę tej partii znakiem *tenuto*, podkreśla wyraziste wejście melodii, która ma być wykonana głębokim, donośnym dźwiękiem, przy zachowaniu dynamiki *piano*.

Dla duetu fortepianowego ten fragment stanowi nowe wyzwanie wykonawcze. Partia drugiego fortepianu napisana jest w dość szerokim układzie, co wielokrotnie wiąże się z potrzebą „łamania” akordów w *arpeggio*. Chcąc zachować charakter taneczności w utworze, należy wykonywać partię lewej ręki zwracając uwagę na delikatność i sprężystość wydobywanych akordów, a równocześnie dbając o prowadzenie frazy w tercjach w prawej ręce. W momencie pojawienia się kontrapunktu w partii pierwszego fortepianu, ważne jest czytelne ukazanie koegzystencji obu tematów.



Przykład 27. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 65-72.

W kolejnych ósmiotaktowych odcinkach faktura staje się bardziej skomplikowana: drugi fortepian przejmuje od pierwszego fortepianu melodię z *Künstlerleben* prowadząc ją w akordowej fakturze, w partii pierwszego fortepianu powraca schromatyzowana melodia (znana z *Du und du*) z wykorzystaniem ruchu ósemkowego, a w czwartym takcie poniższego fragmentu w partii pierwszego fortepianu pojawia się motyw z *Kaiserwalzer*.



Przykład 28. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 73-80.

Stosowanie polifonii przez Tansmana stanowi duże wyzwanie dla wykonawców utworu. Pianiści muszą umiejętnie przedstawić złożoną strukturę nakładających się melodii w sposób różnorodny pod względem brzmieniowym i artykulacyjnym. Drugi taneczny fragment kończy się niewielką kulminacją w fakturze akordowej, po której następuje stopniowe wyciszenie.

Od taktu 85 do taktu 150 Tansman pokazuje kolejne tematy walca w lekkiej i przejrzystej fakturze, niekiedy nakładając je na siebie. Ostatnie takty tego odcinka przygotowują do kolejnego segmentu dzieła poprzez zastosowanie *rallentanda*, wprowadzenie hemioli rytmicznej oraz powtórzenie motywu melodycznego w partii pierwszego fortepianu.



Przykład 29. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 73-80.

Od 151 do 166 taktu Tansman wprowadza nowy materiał, będący popisem wirtuozerii w stylu *brillante*. Stanowi on jeden z punktów kulminacyjnych całej kompozycji. Pierwszy fortepian wykonuje słynny temat walca z *An der schönen blauen Donau* op. 314, który jest zapisany w blokach akordowych. Towarzyszą mu figuracje w drugim fortepianie, składające się z mordentów w równoległych sekstach, które przechodzą w kwintole szesnastkowe na dźwiękach gamy Es-dur, również w równoległych sekstach. Efekt kulminacyjny zostaje osiągnięty poprzez wprowadzenie akordów, skoków pomiędzy rejestrami, czy przebiegów gamowych.

Ten fragment utworu wymaga od pianistów sprawności technicznej w celu podkreślenia popisowego charakteru. Prowadząc linię melodyczną w fakturze akordowej należy zadbać o wydobycie śpiewnego dźwięku w najwyższym głosie akordów. Realizując pochody gamowe należy zwrócić uwagę na artykulację, aby zapewnić lekkość i szybkość szesnastkowych przebiegów, co doda całości migotliwego i wirtuozowskiego charakteru.

a Tempo, con moto

piu f

p leggero

Przykład 30. *Fantazja na tematy walców Straussa, t. 151-166.*

Powtórzenie tematu daje wykonawcom możliwość eksperymentowania z artykulacją, dynamiką oraz pedalizacją: oszczędne użycie pedału wyostrzy klarowność drobnych nut, podkreślając wirtuozerię, natomiast dłuższa i głębsza pedalizacja wzbogaci fragment o dramatyzm, podkreślając charakter kulminacyjny. Ważnym aspektem w tym odcinku jest również właściwe stonowanie planu dynamicznego – za pierwszym razem można wykonać ten temat lekko, żartobliwie, z zastosowaniem cichszej dynamiki, natomiast powtórzenie daje przestrzeń do pokazania dużego wolumenu, a także głębokiego brzmienia akordów oraz oktaw w basie.

Na przestrzeni bardzo długiego fragmentu od taktu 167 do taktu 359, Tansman wykorzystuje tematy z kilku dzieł Straussa:

1. *Du und du* op. 367
2. *An der schönen blauen Donau* op. 314
3. *Kaiserwalzer* op. 437
4. *Künstlerleben* op. 316
5. *Geschichten aus dem Wienerwald* op. 325
6. *Die Fledermaus* op. 362

Motywy z powyżej wymienionych kompozycji pojawiają się w partiach zarówno pierwszego jak i drugiego fortepianu, wielokrotnie nakładając się na siebie. Tansman traktuje obie partie równoważnie, dlatego wymaga to od duetu spójnego frazowania, wspólnego tworzenia różnorodnych efektów barwowych, dopracowania artykulacji i pedalizacji.

W ostatnim punkcie kulminacyjnym *Fantazji*, w rozbudowanej i gęstej fakturze, pojawia się melodia z *Du und du*, która otworzyła utwór i wielokrotnie powracała w jego przebiegu, zazwyczaj pełniąc rolę tła.

W tym fragmencie pierwszy fortepian prowadzi temat w oktawach w dynamice *fortissimo*, który pianista powinien wydobyć potężnym, “masywnym” dźwiękiem. Jednocześnie w partii drugiego fortepianu pojawiają się skoki akordowe, wymagające od pianisty wyjątkowej precyzji oraz zachowania charakteru tanecznego.



Przykład 31. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 359-364.

Fantazja kończy się wirtuozowską codą w tempie *presto*, w której w pełni ujawniają się związki kompozycji Tansmana z tradycją stylu *brillante*. Początek cody jest brzmieniowo kontrastujący w stosunku do całego utworu – dotychczasowe długie odcinki melodyczne zostały przekształcone w krótkie motywy nawiązujące do tematów walców. W tej dynamicznej, figuracyjnej sekcji, można wyróżnić kilka etapów. Pierwszy z nich opiera się na ostinatowych grupach rytmicznych w partii drugiego fortepianu. Tansman stosuje w tym miejscu charakterystyczną dla siebie polimetrię. Partii drugiego fortepianu towarzyszy tremolo pomiędzy oktavami, pełniące głównie funkcję kolorystyczną, które stopniowo przechodzi w opadający pochód akordów, a dynamika zaczyna stopniowo narastać.

W tym odcinku warto poszukać brzmienia, które podkreśli zachodzącą zmianę narracyjną. Partie pierwszego i drugiego fortepianu kontrastują ze sobą – drugi fortepian pełni rolę nadrzędną (temat), podczas gdy pierwszy fortepian wprowadza figuracyjne zdobienia. Każda zmiana faktury w partii pierwszego fortepianu wprowadza nowy kolor, napędzając dramaturgię i prowadząc do efektownej kulminacji. Warto również zwrócić w tym miejscu uwagę na aspekt artykulacyjny – w celu stworzenia lekkiego i migotliwego charakteru, należy zadbać w partiach obojga pianistów o wydobywanie krótkiego i jasnego dźwięku. Precyzja rytmiczna pomoże również nadać całości energiczny wyraz.

Przykład 32. *Fantazja na tematy walców Straussa*, t. 377-392.

We fragmencie finalizującym codę w partii pierwszego fortepianu pojawiają się pochody szesnastkowe, a następnie septymole szesnastkowe w lewej ręce oraz skoki oktawowo w prawej ręce. W tym samym czasie drugi fortepian prowadzi chromatyczne pionowe akordy w dynamice narastającej do *fff*, a następnie wieńczy dzieło powtarzającym się schematem akcentowanych akordów o budowie kwartowej.

Ostatnie takty dzieła są silnie nacechowane ekspresyjnie – nagromadzenie środków kompozytorskich nadaje tym fragmentom wyjątkową siłę i monumentalizm. Złożoność rytmiczna i dynamiczna sprawia, że ten moment staje się dla wykonawców zarówno wyzwaniem technicznym, jak i emocjonalnym. Intensywność oraz potrzeba precyzyjnego wykonania sprawiają, że ten fragment stanowi kulminację wyrazową całego utworu.



The image displays a musical score for two pianos, consisting of six systems of staves. The top system shows the first piano part with a melody of sixteenth-note figures and the second piano part with a chromatic accompaniment. The second system continues this pattern. The third system introduces a dynamic shift from *p* to *fff* and features a complex rhythmic pattern with accents. The fourth system shows the continuation of the *fff* section with chromatic accompaniment. The fifth system begins a *rall.* section, with the first piano part slowing down and the second piano part continuing with chromatic accompaniment. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The score is marked with various dynamics and includes a 'Euris 1981' copyright notice at the bottom right.

Przykład 33. *Fantazja na temat walców Johanna Straussa*, t. 423-436.

4. *Trois Fugues*

Cykl trzech fug powstały w 1942 roku w Hollywood. Po wybuchu II wojny światowej nazwisko rodziny Tansmanów trafiło na czarną listę Goebbelsa, co zmusiło kompozytora i jego bliskich do wyjazdu na uchodźstwo. Zaledwie dwa dni przed niemiecką okupacją Paryża, Tansman uciekł ze swoją żoną i dwiema małymi córkami ze stolicy Francji. Przez ponad rok rodzina Tansmanów ukrywała się w Nicei. W 1941 roku, dzięki wsparciu komitetu, któremu przewodniczył Charlie Chaplin, przy pomocy Stokowskiego, Goossensa i wielu innych, Tansmanowie otrzymali przepustkę na statek płynący do Stanów Zjednoczonych. Od 1941 do 1946 roku Tansmanowie mieszkali w Hollywood. W tym czasie Tansman zaczął komponować muzykę do filmów i ostatecznie stał się odnoszącym sukcesy kompozytorem filmowym. Został nawet nominowany do Oscara za swoją znakomitą ścieżkę dźwiękową do filmu *Paris Underground*. Oprócz pracy w hollywoodzkim przemyśle filmowym, kontynuował komponowanie muzyki kameralnej, utworów fortepianowych oraz dwóch kolejnych symfonii.

W Hollywood kompozytor spotkał wielu innych europejskich artystów i intelektualistów na uchodźstwie, wśród których byli m.in. Milhaud, Schoenberg, Toch, Castelnuovo-Tedesco czy Mann. To właśnie w Los Angeles Tansman odnowił swoją wieloletnią przyjaźń ze Strawińskim, o której mówił: *Bycie ze Strawińskim pomogło mi traktować muzykę dla samej muzyki, jako autonomiczny i absolutny rodzaj sztuki, oraz odzyskać tradycyjną estetykę, która została przyćmiona przez neoromantyzm i ekspresjonizm*²⁶.

Hollywoodzkie kontakty Tansmana z twórcą *Święta wiosny* zainspirowały kompozytora do powrotu do korzeni neoklasycyzmu. W rezultacie w okresie 1942-1943 powstały trzy cykle nawiązujące do muzyki barokowej, w tym *Trzy fugi*, *Preludium i cztery fugi* oraz *Preludium i trzy fugi*.

Trzy fugi to cykl, w którym doskonała konstrukcja formalna dzieła łączy się z modernistycznym językiem muzycznym. Według dostępnych źródeł nie udokumentowano daty prawykonania utworu²⁷. W tytule dzieła kompozytor zaznaczył, że utwór można wykonywać zarówno na dwa fortepiany, jak i na cztery ręce. Tansman zaaranżował *Trzy fugi* również w wersji na fortepian solo²⁸. Każda z fug posiada inny typ ekspresji oraz wymaga od pianistów szerokiej

26 Jill Timmons i Sylvain Frémaux, *Alexandre Tansman: Diary of a 20th-Century Composer*, w: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol1no1/alexandre-tansman-diary/#back10>, tłum. wł.

27 op.cit. 21, s. 18.

28 op.cit. 21, s. 18.

palety umiejętności wykonawczych. Cykl fug ukazuje Tansmana z innej perspektywy. Zazwyczaj fuga nie kojarzy się z wirtuozerią i brawurą. Kompozytor przełamuje ten sposób myślenia i proponuje inne spojrzenie na polifoniczny gatunek.

Podczas kwerendy naukowej w Bibliothèque Nationale de France miałam możliwość zapoznania się z manuskryptami *Trzech Fug*. Co ciekawe, zauważyłam znaczące różnice w określeniach tempa oraz dynamiki pomiędzy rękopisami, a wersją opublikowaną przez wydawcę Max Eschig. Ponadto, Tansman w rękopisie ułożył fugi w innej kolejności – fuga, która została wydana jako pierwsza w kolejności, w manuskrypcie jest zapisana jako ostatnia i odwrotnie – fuga będąca ostatnią w opublikowanej wersji, w rękopisie jest opatrzona numerem pierwszym. Rodzina Tansmana nie ma pewności co może być przyczyną takiego zjawiska. Biorąc jednak pod uwagę budowanie dramaturgii na przestrzeni całego cyklu, wybór trzeciej fugi z wersji wydanej drukiem jako ostatniej wydaje się słuszne. Jako jedyna z wszystkich fug posiada ona rozbudowaną i monumentalną codę zakończoną akordem C-dur, która doskonale wieńczy całość cyklu.

4.1. *Allegro ma non troppo*

Pierwsza z fug jest napisana w układzie czterogłosowym w metrum 4/4 i nie posiada żadnych znaków przykluczowych. Dodatkowo kompozytor dodał pod pięciolinią informację, że każdy znak chromatyczny dotyczy tylko dźwięku, przy którym się on znajduje. Taki zabieg sugeruje brak centrum tonalnego w utworze. Fuga rozpoczyna się od przedtaktu tematem w prawej ręce drugiego fortepianu w dynamice piano. Temat opiera się przede wszystkim na motorycznym ruchu szesnastkowym. Pierwsze trzy motywy tematu rozpoczynają się od pauzy szesnastkowej, utrzymują konsekwentnie podobny kierunek melodii, ponadto każdy z motywów rozpoczyna się od coraz wyższego dźwięku. Takie zabiegi różnicują warstwę rytmiczną i wzmacniają stronę wyrazową. Linia melodyczna jest schromatyzowana. Przeważa w niej ruch sekundowy w kierunku opadającym, zrównoważony przez skoki w górę o większe interwały proste.

Pianista prezentujący temat nadaje mu charakter, który konsekwentnie powinien być utrzymany do końca utworu przez oboje pianistów. Jego wykonanie wymaga precyzji artykulacyjnej oraz logicznego kształtowania frazy. Dość szybkie tempo utworu sugeruje, aby szesnastki były wykonane z lekkością, zastosowaniem artykulacji *non legato* i dbałością o wyrazistość każdego motywu.

Allegro ma non troppo

Allegro ma non troppo

*les altérations sont indiquées
pour chaque main séparément*

Przykład 34. *Trois Fugues, I. Allegro ma non troppo*, t. 1-5.

W takcie 3 pojawia się odpowiedź w prawej ręce pierwszego fortepianu. Tansman rozpoczyna pokaz tematu od dźwięku o kwintę wyżej oraz zachowuje w pełni kształt melodii oraz rytmikę tematyczną. Nadal utrzymana jest dynamika piano. W tym czasie pierwszy fortepian realizuje kontrapunkt oparty w dużej mierze na chromatycznych pochodach oraz rytmie wykorzystującym ósemki lub grupy dwie szesnastki-ósemka.

Pierwsze przeprowadzenie z krótkim łącznikiem wewnętrznym jest stworzone w myśl ścisłych zasad barokowych – jest ono kompletne, każdy pokaz tematu ma tę samą budowę wewnętrzną, a kontrapunkty są prowadzone w sposób spójny. W pierwszym łączniku zewnętrznym wykorzystywany jest materiał czoła tematu, który przeplata się pomiędzy głosami u obojga pianistów. Łącznik buduje napięcie oraz dzięki konsekwentnemu wzrastaniu dynamiki przygotowuje do kolejnego przeprowadzenia.

Przykład 35. *Trois Fugues, I. Allegro ma non troppo, t. 12-17.*

Od taktu 17 rozpoczyna się drugie przeprowadzenie, które ukazuje bardziej swobodne traktowanie formy przez Tansmana. Pierwszy pokaz tematu prezentuje w zdwojonych oktavach drugi fortepian w dynamice forte. W tym samym czasie pierwszy fortepian prowadzi kontrapunkt w zagęszczonej, akordowej fakturze. Następnie temat w inwersji pojawia się w głosie środkowym (w partii pierwszego fortepianu), po czym w partii drugiego fortepianu wprowadzone zostają dwa pokazy skróconego tematu, obejmujące jedynie jego czoło. Od taktu 24 drugi fortepian prezentuje pokaz tematu w augmentacji, który w taktie 26 przejmuje pierwszy fortepian.

Nagromadzenie elementów wykorzystanych przez Tansmana w drugim przeprowadzeniu wymaga od pianistów użycia innych środków wykonawczych. W związku z zagęszczeniem faktury, w technice akordowej nadal należy zachować lekkość, szklistość brzmienia oraz klarowność poszczególnych warstw dźwiękowych. Jednocześnie pianiści powinni wydobyć nowy typ ekspresji oraz dążyć do rozwoju dramaturgicznego względem pierwszego przeprowadzenia.

Przykład 36. *Trois Fugues, I. Allegro ma non troppo*, t. 24-27.

Po zakończeniu drugiego przeprowadzenia kompozytor buduje kulminację w dynamice *fortissimo*, kilkukrotnie powtarzając czoło tematu w niskich rejestrach w partii drugiego fortepianu, przy równoczesnym prowadzeniu sekwencji akordów w pierwszym fortepianie. Fragment ten doprowadza do cody, w której drugi fortepian po raz ostatni pokazuje czoło tematu na tle akcentowanych nut pedałowych w basie (dźwięk c). Pierwszy fortepian w tym samym czasie prowadzi akordy dopełniające dramaturgię cody. W ostatnich taktach wyczuwalna jest tonikalizacja oparta na akordzie C7, który w ostatnim takcie rozwiązuje się na akord F-dur.

Przykład 37. *Trois Fugues, I. Allegro ma non troppo, t. 32-35.*

Wykonując tę fugę warto zwrócić uwagę na świadomą i konsekwentną pracę motywiczną na przestrzeni całego utworu. W kontrapunktach wielokrotnie pojawiają się grupy rytmiczne ósemka-dwie szesnastki lub dwie szesnastki-ósemka, często oparte na schromatyzowanych motywach. Podczas ich wykonywania należy wywołać efekt niepokoju i wzbudzić ożywienie na tle motorycznych szesnastek w innych warstwach dźwiękowych. Kolejnym ważnym aspektem wykonawczym jest zróżnicowanie pomiędzy pokazami tematów a kontrapunktami. Taka polaryzacja brzmienia powinna mieć miejsce przede wszystkim w zakresie artykulacji i barwy dźwięku, a nie jedynie na poziomie dynamiki. Kontrapunkty ukazane przez wykonawców w łagodniejszym odcieniu, pastelowych kolorach, w połączeniu z poszarpanymi agresywnymi chromatycznymi motywami stanowią doskonale uzupełnienie materiału tematycznego.

4.2. *Moderato*

Druga fuga tworzy kontrast względem pierwszej zarówno w zakresie tempa, jak i charakteru. Również narracja prowadzona jest w odmienny sposób. Gdyby nie ogromna ilość

dysonansów i zawilosci, można by uznać utwór za liryczny. W tym przypadku wolne tempo pozwala słuchaczom prześledzić jak pomysłowo prowadzone są głosy i jak wyglądają relacje między każdym z nich.

Fuga ma czterogłosowy układ, podobnie jak pierwsza nie posiada znaków przykluczowych, napisana jest w metrum 4/4. Rozpoczyna się w dynamice piano, Tansman dodał również określenia wykonawcze *legato e tranquillo*.

Utwór rozpoczyna drugi fortepian prezentując temat oparty na opadającej progresji motywu zbudowanego ze skoku o sekstę w górę, powrocie na dźwięk o pół tonu niższy od początkowego i zejściu o kolejną sekundę w dół.

Moderato

Alexandre TANSMAN

p *legato e tranquillo*

Moderato

p *legato e tranquillo*

1

les altérations sont indiquées pour chaque main séparément

mp

5

Przykład 38. *Trois Fugues*, II. *Moderato*, t. 1-7.

Wykonanie tematu fugi wymaga od pianisty wydobycia subtelnej brzmienia, kreowania śpiewnego, głębokiego dźwięku oraz precyzyjnej realizacji artykulacji *legato*. Szczególnej wartości interpretacji dodaje ukazanie napięć tworzących się pomiędzy skokami i ruchem sekundowym. Ciekawym aspektem wykonawczym jest podkreślenie chromatycznej dolnej linii melodii. W konsekwencji w temacie można dostrzec polifonię wewnętrzną, co daje możliwość potraktowania materiału tematycznego jako dwugłosu. Czytelne użycie pedału w temacie stanowi kluczowy zabieg do osiągnięcia zamierzonego efektu brzmieniowego.

W takcie 3 pierwszy fortepian wprowadza odpowiedź, odwzorowując kształt i charakterystykę pierwszego tematu. W tym samym czasie drugi fortepian prowadzi kontrapunkt z melodyką o ruchu sekundowym. W warstwie rytmicznej pojawiają się m.in. grupy ósemka-dwie szesnastki, dwie szesnastki-ósemka, rytm punktowany, synkopy.

Pianiści wykonując ten fragment powinni skoncentrować się na utrzymaniu spokojnego przebiegu oraz zachowaniu balansu brzmieniowego pomiędzy pokazem tematu a kontrapunktem. Jednocześnie pianista wykonujący kontrapunkt w drobniejszych wartościach rytmicznych musi zadbać o wydobywanie ciemnej, miękkiej barwy dźwięku oraz ścisłej artykulacji legato, która nie zakłóci prowadzenia tematu przez pierwszy fortepian.

Pierwsze przeprowadzenie jest kompletne i posiada dwutaktowy wewnętrzny łącznik pomiędzy trzecim a czwartym pokazem tematu. Te dwa pokazy Tansman opatrzył również oznaczeniami dynamiki *mezzo piano* i *mezzo forte*, dodając znak *crescendo* w trakcie trwania czwartego pokazu tematu, budując tym samym napięcie. Po zakończeniu przeprowadzenia pojawia się łącznik zewnętrzny opierający się na ruchu szesnastkowym oraz silnie schromatyzowanej melodyce. Na przestrzeni tego łącznika budowane jest gwałtowne *crescendo*, po którym pojawia się kolejne przeprowadzenie w dynamice *subito meno forte*.

The image displays a musical score for two piano parts, measures 14 through 18. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with eighth and sixteenth notes. The first system (measures 14-15) shows the first piano part with a melodic line and a rhythmic accompaniment. The second system (measures 16-18) shows the second piano part with a similar melodic line and rhythmic accompaniment. The dynamic marking 'sub. meno f' is present in the second system.

Przykład 39. *Trois Fugues*, II. *Moderato*, t. 14-18.

Od taktu 16 pojawia się drugie przeprowadzenie – niekompletne, w którym znajdują się trzy pokazy tematu w stretto, dzięki czemu wszystkie mieszczą się na przestrzeni czterech taktów. Wyzwaniem dla pianistów staje się zadbanie o przejrzysty przebieg pokazów tematu, które nachodzą na siebie. Jednakowe ukształtowanie frazy w każdym pokazie ułatwia to zadanie i sprawia, iż fragment ten pozostaje klarowny w odbiorze.

W takcie 23 w lewej ręce drugiego fortepianu pojawia temat w oktawach w dynamice forte. Kompozytor dodał oznaczenie \wedge przy każdym dźwięku frazy, wyraźnie sugerując pianiście wykonującemu temat, aby w tym miejscu wydobyć głębokie, przypominające dzwony brzmienie. W kolejnych taktach Tansman konsekwentnie buduje napięcie, przygotowując potężną kulminację, w której pianiści mogą wykorzystać pełen zakres możliwości dynamicznych jakie daje połączenie dwóch fortepianów. Tak duża kulminacja wymaga umiejętnego zarządzania czasem muzycznym oraz budowania przestrzeni do wybrzmienia akordów w akustyce sali koncertowej.

The image displays a musical score for two pianos, consisting of two systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) for each piano. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) are present. The score is written in a key signature with two flats and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand of the first piano and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this texture, with a prominent 'ff' marking in the first piano's right hand.

Przykład 40. *Trois Fugues*, II. *Moderato*, t. 25-28.

Od taktu 33, po kulminacji, następuje stopniowe wyciszenie, uspokojenie i zwolnienie. W końcowym fragmencie w prawej ręce pierwszego fortepianu po raz ostatni pojawia się temat fugi, natomiast w lewej ręce oraz w prawej ręce drugiego fortepianu prowadzone są chromatyczne

linie melodyczne w ósemkach. Lewa ręka drugiego fortepianu trzyma nuty pedałowe. Na przestrzeni całego fragmentu pianiści powinni konsekwentnie budować plan dynamiczny, zmieniając całkowicie typ ekspresji względem poprzedniego odcinka muzycznego. Wykonawcy mają w tym miejscu za zadanie zadbać o idealne piony w pochodach ósemkowych, które są możliwe do uzyskania na drodze ułożenia właściwych proporcji brzmieniowych pomiędzy poszczególnymi warstwami tekstu oraz precyzyjnego i spójnego wydobywania dźwięku. Ponadto, we wspomnianych pochodach ósemkowych warto wprowadzić subtelne kształtowanie frazy, wynikające z kierunku melodii. Dzięki temu utrzymana zostaje płynność ruchu przy jednoczesnym wygaszaniu narracji.

Przykład 41. *Trois Fugues*, II. *Moderato*, t. 34-40.

4.3. *Vivo-Meno Mosso*

W ostatniej fugie powraca typ narracji motorycznej i – do pewnego stopnia – brawurowej. Tym razem jednak faktura utworu jest gęstsza i jeszcze bardziej absorbująca, nadając całości efektowny i wirtuozowski charakter.

Podobnie jak poprzednie fugi, kompozycja napisana jest w metrum 4/4, w układzie czterogłosowym, nie posiada centrum tonalnego oraz rozpoczęta jest tematem prezentowanym przez drugi fortepian w dynamice piano. Tansman dodał określenie wykonawcze *leggiero*.

Temat opiera się przeważnie na wartościach szesnastkowych i ósemkach, które podkreślają motoryczny charakter melodii. Kompozytor stosuje w zapisie artykulację *staccato* oraz oznaczenie \wedge nad jednym dźwiękiem, który można uznać za punkt kulminacyjny tematu (znak ten pojawia się konsekwentnie przy każdym pokazie tematu).

Pianista wykonujący temat narzuca szybkie tempo oraz lekki, dynamiczny charakter utworu, równocześnie dbając o „sypką”, selektywną artykulację. W celu zróżnicowania wewnętrznego tematu warto zastosować głębszy dotyk klawiatury przy dłuższych wartościach rytmicznych, zachowując energiczny ruch dłonią.

1

Przykład 42. *Trois Fugues*, III. *Vivo-Meno Mosso*, t. 1-5.

Pierwsze przeprowadzenie – kompletne – posiada cztery pokazy tematu i tak jak dotychczas, zachowuje zasady budowania formy. Pierwsze dwa pokazy tematu opisane są dynamiką *piano*, natomiast trzeci pojawia się w dynamice *mezzo piano*, rozwiniętej w zakończeniu frazy *crescendem*. Od taktu 14 rozpoczyna się łącznik wewnętrzny wykorzystujący motywikę czoła tematu oraz wprowadzający nowe motywy muzyczne. Dynamika stopniowo narasta, przygotowując wejście kolejnego, ostatniego pokazu w *forte* (drugi fortepian w basie).

Fragment ten stanowi wyzwanie dla pianistów pod względem fakturalnym – należy zwrócić szczególną uwagę na to, że poszczególne głosy przeplatają się pomiędzy dwoma fortepianami i istotnym elementem jest zachowanie przejrzystości każdej z warstw dźwiękowych, przy jednoczesnym spójnym i konsekwentnym budowaniu poziomu dynamicznego.

Przykład 43. *Trois Fugues*, III. *Vivo-Meno Mosso*, t. 14-19.

Od taktu 24 rozpoczyna się drugie przeprowadzenie, w którym pierwszy fortepian prezentuje temat w inwersji w dynamice *subito piano*. Na przestrzeni kolejnych taktów zauważalne jest budowanie kulminacji poprzez wzrastanie dynamiki, wznoszący kierunek melodii oraz zagęszczanie faktury. W punkcie kulminacyjnym tego fragmentu pojawiają się także nowe motywy, które Tansman przenosi do kolejnych głosów tworząc dialogi pomiędzy pianistami, co w połączeniu z sięganiem do coraz niższych rejestrów sprzyja budowaniu napięcia. W takcie 34 w partii drugiego fortepianu ponownie ukazuje się temat, który wpisany jest w duże *rallentando*, przygotowując ostateczną kulminację, będącą jednocześnie zakończeniem całego cyklu.

W tym fragmencie wykonawcy mają za zadanie wspólnie budować dramaturgię. Kluczowa staje się stopniowa intensyfikacja napięcia, poprzez powściągliwe prowadzenie narracji i dynamiki, które na krótkim odcinku prowadzą do intensywnej pod ekspresyjnym kulminacji. Wyraźne i świadome pokazanie przez wykonawców imitacji w taktach 31-33 zapewnia utrzymanie ruchu muzycznego oraz napięcia pomimo wyciszenia dynamicznego.

Przykład 44. *Trois Fugues*, III. *Vivo-Meno Mosso*, t. 32-37.

Od taktu 38 rozpoczyna się część *Meno mosso* – kulminacja fugi, w której sposób budowania faktury i ekspresji jest zupełnie odmienny od poprzedniej części utworu. Do tej pory wykonawcy mogli traktować wydobywanie dźwięku w sposób perkusyjny, natomiast w tym fragmencie można doszukać się organowego, pompatycznego brzmienia niemalże w stylu Maxa Regera. Pianiści powinni precyzyjnie wydobywać piony akordowe z zachowaniem właściwej równowagi. Jako priorytetowe należy potraktować dźwięki oznaczone akcentami przez kompozytora oraz ostatni pokaz tematu w prawej ręce drugiego fortepianu, który kompozytor zapisał w dynamice *fff*.

Przykład 45. *Trois Fugues*, III. *Vivo-Meno Mosso*, t. 38-43.

5. *Introduction et fugue*

Jednym z najciekawszych przykładów neoklasycznych założeń estetycznych w twórczości Tansmana jest *Introdukcja i fuga*. Kompozycja została napisana w 1938 roku. Druga część utworu (*Fuga*) posiada dwie wersje – na dwa fortepiany oraz na organy. Według dostępnych źródeł nie udokumentowano daty prawykonania utworu w wersji duetowej (premiera opracowania na organy odbyła się w czerwcu 1972 roku w Salt Lake City)²⁹.

Introdukcja i fuga wyróżnia się dużą oryginalnością. Utwór w swobodny sposób nawiązuje do fortepianowej twórczości Ferruccio Busoniego. Narracja w *Introdukcji* opiera się na potężnych, majestatycznych fragmentach, które przygotowują słuchacza na punkt kulminacyjny – *Fugę*. W samej *Fudze* napięcie rozwija się powoli. Kompozytor zaczyna od delikatnego tematu, który wraz z rozwojem utworu przekształca się w potężną, złożoną fakturalnie kulminację.

5.1. *Introduction*

Introdukcja to krótka, dwustronicowa kompozycja, posiadająca monumentalny i dramatyczny charakter. Tansman opatrzył ją tempem *Largo pesante*, które podkreśla charakter majestatyczny, a jednocześnie sprawia, że dzieło może stawiać przed pianistami cały szereg wyzwań wykonawczych pod względem narracyjnym, dźwiękowym czy stricte duetowym.

Elementem pierwszoplanowym utworu jest zestawienie ćwierćnutowych oktaw w basie, wykonywanych przez drugi fortepian oraz akordów opartych na charakterystycznej grupie rytmicznej obejmującej dwie trzydziestodwójki i ligaturę pomiędzy ósemką z kropką oraz ćwierćnutą. Wykonując je pianista powinien dążyć do konsekwentnego rozwijania dramaturgii utworu, wydobywając w basie dźwięki przypominające nieustępliwe, pulsacyjne bicie wielkiego dzwonu. Wymaga to od wykonawcy odpowiedniej techniki kreowania dźwięku – ważna jest szybkość uderzenia klawiszy, która nada impuls początkowi dźwięku. W celu uzyskania nośnego, potężnego i długo rezonującego dźwięku, podczas nagrania płyty wykonywałam oktawy z dużym rozmachem ręki przy zachowaniu ciągłego, eliptycznego ruchu całego ramienia. Dzięki temu możliwe było nadanie dźwiękowi energii, po czym odbicie ręki od dna klawisza pozwalało alikwotom naturalnie wybrzmieć. W tym czasie można cofnąć ramię do tyłu w celu przygotowania się do wydobycia kolejnego współbrzmienia. Jednocześnie należy zachować proporcje pomiędzy

²⁹ op.cit. 21, s. 17.

składnikami oktawy – w przypadku wykonania dzieła na płycie CD, większy nacisk został położony na wyższy dźwięk interwału.

Dopełnieniem potężnych dźwięków w basie są akordy w partii pierwszego fortepianu oraz w prawej ręce drugiego fortepianu. Tansman zapisał oznaczenie \wedge na początku każdego pionu akordowego pomiędzy pianistami. Precyzyjne wykonanie tych akcentów wzmacnia dramatyczny charakter utworu. Istotne jest również wykonanie całej grupy rytmicznej szeroko i dosadnie, ciężkim i osadzonym dźwiękiem. Zadbanie o każdy detal w zakresie kształtowania motywów akordowych oraz wykonywanie oktaw w basie w powyżej opisany sposób sprawia, że zrealizowanie pionów akordowych pomiędzy pianistami w tak wolnym tempie jest niemałym wyzwaniem wykonawczym.

Akord na początku 4 taktu uznać można za zawieszenie pierwszej myśli muzycznej, co podkreśla harmonia oraz kierunek linii melodycznej. Zagęszczenie warstwy rytmicznej, połączone z wznoszącym kierunkiem melodii, poszerzeniem ambitusu oraz *crescendem* do *fortissimo* budują napięcie, prowadzące do kulminacji w takcie 5. Jest to miejsce, które pozwala zaprezentować ogromny potencjał brzmieniowy drzemiący w połączeniu dwóch fortepianów. Potężne akordy w dynamice *fortissimo* wykonane na tle oktaw w basie w jeszcze niższym rejestrze, z wykorzystaniem długiej pedalizacji sprawiają, że wolumen i ekspresja dochodzą do maksimum.

Przykład 46. *Introduction et fugue*, t. 1-5.

W takcie 8 rozpoczyna się fragment, w którym zmienia się typ ekspresji na bardziej nostalgiczny i elegijny. Pojawia się w tym takcie określenie *pesante*, ponadto do końca taktu 9 akordy opatrzone są oznaczeniami *tenuto*.

W tej części utworu (do taktu 13) należy zwrócić szczególną uwagę na właściwe ułożenie proporcji w akordach pomiędzy pianistami, wydobyć w najwyższym głosie śpiewnego, nośnego dźwięku oraz precyzyjną realizację artykulacji *legato*. Ciekawym aspektem wykonawczym jest kształtowanie frazowania, które ze względu na zarys linii melodycznej w najwyższym głosie odróżnia się od układu metrycznego. W związku z tym kolejne łuki frazowe rozpoczynają się nie od pierwszej, ale od drugiej miary w taktach. Na końcu frazy, w takcie 12 i 13, pojawia się oznaczenie *crescendo*, następnie po takcie 13 zapisany jest znak repetycji.

W trakcie nagrania płyty, w celu zróżnicowania wykonania dzieła, po takcie 13 zdecydowaliśmy się na wprowadzenie cezury, a następnie na powrót do początku utworu w dynamice *piano*. Takie rozwiązanie pozwoliło na poszerzenie spektrum kolorystycznego w utworze, a także na zaskoczenie słuchacza. Co więcej, dzięki stworzeniu szerokiego ambitusu dynamicznego, wykonanie fragmentu kulminacyjnego w takcie 5 robi tym razem jeszcze większe wrażenie.

Po zakończeniu repetycji (którą tym razem zakończyliśmy dużym *crescendem* z lekkim *rallentandem* przechodząc bezpośrednio do kolejnego segmentu utworu), w takcie 14 po raz ostatni powraca materiał z pierwszych taktów utworu. Warto w tym miejscu zwrócić szczególną uwagę na wykonanie oktaw w basie przez drugi fortepian jeszcze bardziej głębokim, przejmującym dźwiękiem. Od taktu 16 pojawia się oznaczenie *diminuendo*, które trwa aż do końca utworu. Następuje w tym miejscu uspokojenie oraz wygaszenie napięcia, które w tak intensywny sposób było budowane na przestrzeni całej *Introdukcji*.

The image shows a musical score for 'Introduction et fugue', measures 6-18. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 6-10) features a complex texture with multiple voices. The second system (measures 10-14) is marked 'meno f più legato'. The third system (measures 14-18) is marked 'f' and includes various articulation marks like accents and slurs.

Przykład 47. *Introduction et fugue*, t. 6-18.

5.2. *Fugue*

Fuga jest przykładem doskonałego warsztatu kompozytorskiego Tansmana oraz jego umiejętności łączenia formy fugi z nowoczesnymi środkami wyrazu. Jest to utwór rozbudowany oraz zróżnicowany wewnętrznie zarówno pod względem formalnym jak i fakturalnym, co sprawia, iż stawia on przed pianistami rozmaite wyzwania techniczno-artystyczne. Kompozytor zanotował na początku utworu tempo *lento*, które pozwala na dokładne śledzenie przebiegu oraz kształtowania kolejnych pokazów tematów. Utwór posiada układ 4-głosowy.

Fuga rozpoczyna się tematem prezentowanym przez drugi fortepian w dynamice *piano*. Wykorzystanie trytonów oraz chromatycznych pochodów w ruchu sekundowym w temacie podkreśla jego atonalną konstrukcję. Dzięki ósemkom przeważającym w warstwie rytmicznej zachowana jest płynność ruchu w muzyce. Wykonując temat fugi należy zwrócić uwagę na uzyskanie miękkiego, delikatnego dźwięku oraz zadbać o dokładną realizację artykulacji *legato*. Mając na względzie perspektywę stopniowego budowania napięcia oraz narastania dynamiki i zagęszczania faktury, warto rozpocząć w sposób spokojny, niemal ascetyczny. Należy pamiętać także o kształtowaniu frazy zgodnie z kierunkiem linii melodycznej oraz układem rytmicznym – dłuższe wartości oraz dźwięki po skokach melodii o kwartę w górę można wydobyć wolniejszym wejściem w klawisz w celu uzyskania głębszego dźwięku.

Przykład 48. *Introduction et fugue*, t. 19-26.

Od taktu 23 pojawiają się w kolejnych głosach następne pokazy tematu. W przebiegu formalnym kompozycji Tansman utrzymuje tradycyjny sposób przetwarzania tematu – zachowuje on swoją wewnętrzną budowę, rytm i kierunek linii melodycznej. Od taktu 29, z każdym pokazem tematu, następuje stopniowa gradacja dynamiki: poprzez *mezzo piano*, *più forte* aż do *forte* w takcie 41, po którym pojawia się jeszcze oznaczenie *crescendo*. Jednocześnie w partii drugiego fortepianu wprowadzone zostają pochody oktawowe w basie dążące do taktu 45, po których następuje pokaz tematu w *subito piano*, tworząc narracyjny kontrast.

Pianiści wykonujący ten fragment powinni konsekwentnie i powściągliwie budować napięcie. Świadome prowadzenie głosów oraz zachowanie właściwych proporcji między nimi potrzebne jest do zachowania przejrzystości faktury, która ulega stopniowemu zagęszczeniu.

Przykład 49. *Introduction et fugue*, t. 40-48.

Od taktu 45 do taktu 64 można wyróżnić kolejne ogniwo utworu, tworzące nowy łuk dynamiczny i dramaturgiczny. Kompozytor rozbudowuje ponownie dynamikę od *subito piano* do *forte* w taktach 57, po czym od taktu 62 sprowadza poziom dynamiczny z powrotem do *piano*. W omawianym fragmencie Tansman zastosował nowe środki kompozytorskie, pogłębiające ekspresję względem poprzedniego ogniwa utworu. Pośród wspomnianych elementów znajduje się ukazanie w partii drugiego fortepianu tematu zdwojonego w oktawach (określenie wykonawcze *marcato il basso*), przy jednoczesnym prowadzeniu równoległych sekst i tercji w partii pierwszego

fortepianu, przywodzących na myśl fakturę charakterystyczną dla dzieł fortepianowych Johanna Brahmsa, które dodają monumentalnego, majestatycznego charakteru poprzez uzyskanie gęstej masy brzmieniowej. W tym fragmencie Tansman zaczął także stosować oznaczenia *tenuto* oraz akcenty (\wedge), wzmacniając tym samym dynamikę w utworze.

Ten odcinek utworu niesie ze sobą kolejne zagadnienia wykonawcze. Wykonanie pokazu tematu, przeplatającego się pomiędzy partiami obu fortepianów, wymaga od pianistów zachowania przejrzystości faktury, konsekwencji w prowadzeniu frazy oraz umiejętnego stopniowania dramaturgii. W kolejnych taktach szczególnie ciekawym zabiegiem jest wprowadzenie pochodów równoległych sekst i tercji. Aby wzmocnić organowy charakter tego miejsca niezbędne jest uzyskanie pełnego i śpiewnego brzmienia w tych pochodach. Legato oraz świadome prowadzenie dwudźwięków w odpowiednich proporcjach jest kluczowym elementem pozwalającym osiągnąć zamierzony efekt.



Przykład 50. *Introduction et fugue*, t. 58-61.

Od taktu 65 do taktu 73 zauważalny jest powrót do narracji zaprezentowanej na początku fugi (prostota i przejrzystość faktury, powściągliwe i legatowe brzmienie), co tworzy swoistą klamrę kompozycyjną pierwszej części utworu. Motywy zastosowane na przestrzeni taktów 69-72 oraz charakterystyczne opadające progresje mogą stanowić bezpośrednie nawiązanie do muzyki baroku.

W tym fragmencie pianości mogą wykazać się umiejętnością wydobywania jasnego, delikatnego dźwięku. Spokojny charakter muzyki daje możliwość złagodzenia napięcia po poprzednim, emocjonującym odcinku oraz przygotowania zarówno wykonawców jak i słuchacza do kolejnego, kulminacyjnego segmentu dzieła.

Od taktu 73 rozpoczyna się nowy, bardzo długi i rozbudowany odcinek fugi, który opiera się na ciągłym rozwijaniu napięcia i dramaturgii aż do samego końca utworu, wieńcząc go potężną i monumentalną kulminacją. W takcie 73 Tansman stosuje dynamikę *piano* po raz ostatni. W tym miejscu w lewej ręce drugiego fortepianu pojawia się pokaz tematu, a w pozostałych głosach tworzą się przesunięcia rytmu pomiędzy pierwszym i drugim fortepianem. Wykonawcom fragment ten pozwala ukazać piękną, wręcz nierealną barwę dźwięku oraz stworzyć tajemniczy i mistyczny nastrój.

71

Przykład 51. *Introduction et fugue*, t. 73-76.

W następnych taktach prezentowane są kolejne pokazy tematu, a każdy z nich niesie ze sobą coraz większy ładunek emocjonalny i dynamiczny. Towarzyszą im rozbudowane kontrapunkty, które współtworzą dramaturgię oraz zagęszczają fakturę.

Mając na względzie plan dramaturgiczny całego fragmentu, wykonawcy powinni zachować maksymalną kontrolę nad gatunkiem dźwięku, realizacją faktury oraz stopniowaniem poziomu dynamicznego.

Od taktu 89 pojawia się nowy element podkreślający napięcie: drugi fortepian prezentuje temat (akcentując każdy dźwięk frazy) na tle potężnych oktaw w basie, przypominających bicie dzwonu. Wykonując ten odcinek można zastosować podobny sposób wydobywania dźwięku do oktaw opisanych w *Introdukcji*.

Przykład 52. *Introduction et fugue*, t. 87-91.

W kolejnym fragmencie (aż do taktu 101) narasta główna kulminacja. W materiale dźwiękowym pojawiają się różnorodne środki kompozytorskie podkreślające majestatyczny typ ekspresji: pochody szesnastkowe, akordy, wyraziste i powtarzające się oktawy w basie, akcenty, oznaczenie *rallentando* oraz zagęszczanie faktury.

Wykonując ten odcinek pianisci przygotowują ostateczną kulminację, doprowadzając poszczególne elementy do maksimum. Niezwykle istotną rolę odgrywa tu świadome dysponowanie czasem muzycznym. Jest to istotne, zwłaszcza biorąc pod uwagę zagęszczającą się fakturę – zdwojenia głosów, akordy, równoległe prowadzenie tercji i sekst.

Przykład 53. *Introduction et fugue*, t. 87-91.

W takcie 101 rozpoczyna się fragment o zupełnie nowej strukturze i charakterze. Drugi fortepian rozpoczyna szereg szesnastek zdwojonych w oktawach między prawą i lewą ręką w dynamice *fortissimo*, do którego w następnym takcie dołącza pierwszy fortepian (również w oktawach). Ze względu na charakterystyczną budowę poprzedniej frazy, zawieszona na akordzie zmniejszonym można ponownie doszukać się odniesień do elementów muzyki baroku. W związku z tym zdecydowaliśmy się potraktować to miejsce jako fragment o charakterze kadencyjno-improwizacyjnym. Pozwoliliśmy sobie na pewną swobodę agogiczną i podkreślenie wirtuozowskiego charakteru tego fragmentu.. W taktach 101-103, sugerując się kierunkiem linii melodycznej, zastosowaliśmy hemiołę, łącząc szesnastki w grupy np. po 3 lub 6 wartości.

The image shows a musical score for 'Introduction et fugue' by Tansman, measures 100-103. The score is in 3/8 time and features two pianos. Measures 100-103 are highlighted with red boxes. Measure 104 is marked with a fermata and an accent. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'fff'.

Przykład 54. *Introduction et fugue*, t. 100-103.

W takcie 104 Tansman zdwoił dotychczasową fakturę o dodatkową oktawę w partiach obojga pianistów oraz dodał akcenty na każdy dźwięk pochodów gamowych oraz na każdy kolejny akord (pojawia się również *rallentando* oraz przenośnik oktawowy i fermata na ostatnią oktawę w basie w partii drugiego fortepianu). Kontynuacji wirtuozowskiej kadencji w dynamice *fff* (drugi fortepian) towarzyszy powrót do tempa pierwotnego. Zastosowanie zdwojeń oktawowych wzbogaca fakturę prowadząc do wieńczącej całość monumentalnej kadencji akordowej, rozwiązującej się w tonacji C-dur.

Wykonując ostatni fragment utworu szczególnie ważne jest wykazanie się biegłością techniczną przy zachowaniu pionów pomiędzy pianistami. Mając na względzie szybkie tempo i jednocześnie zastosowanie rubata, może to stanowić nie lada wyzwanie. Jednocześnie należy zadbać o wyważenie proporcji dynamicznych pomiędzy poszczególnymi warstwami. Kończąc dzieło o tak wielkim ładunku ekspresji i majestatycznym charakterze, trzeba pozwolić sobie na wydobywanie potężnego dźwięku, wykorzystując możliwości wynikające z połączenia dwóch fortepianów.

The image shows a page of a musical score for 'Introduction et fugue, t. 106-112'. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 106-107) is marked 'a tempo' and 'p'. The second system (measures 108-109) continues the introduction. The third system (measures 110-112) is marked 'loco' and 'rall...'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'fff' and 'p'. Measure numbers 106, 108, 110, and 1938 are indicated.

Przykład 55. *Introduction et fugue*, t. 106-112.

III. Idiom stylistyczny Aleksandra Tansmana w twórczości na duet fortepianowy

1. Aspekty techniczno-warsztatowe

Rozpatrując idiom stylistyczny Tansmana w obszarze jego twórczości na dwa fortepiany, nie sposób nie pochylić się nad aspektami natury warsztatowej. Przez to pojęcie można rozumieć ogół technik, umiejętności i predyspozycji niezbędnych do przekazania treści zawartych w dziele muzycznym.

*Modernizm mych środków wyrazu dąży do niezmiernej prostoty, lecz jesteśmy tak przyzwyczajeni do przeładowania treści i formy poromantyków, iż sprawdzian prostoty nieco się zatracił (...)*³⁰.

Powyższy cytat słów kompozytora w dość obrazowy sposób opisuje sposób traktowania materiału muzycznego przez Tansmana i znajduje odzwierciedlenie w warsztacie pianistycznym niezbędnym do wykonania dzieł, które znalazły się na płycie *Cosmopolite*.

W omówionych przeze mnie dziełach wśród najważniejszych elementów warsztatu pianistycznego wskazać należy technikę akordową, dwudźwiękową i oktawową. Wykonując te utwory ma się nieodparte wrażenie, że nie ma w nich ani jednego zbędnego dźwięku. Należy przy tym zwrócić uwagę na specyfikę techniki akordowej zastosowanej przez kompozytora w omawianych dziełach. Niestandardowe układy i połączenia akordów mogą przysparzać niemałych wyzwań pianistom, zwłaszcza na początkowym etapie zapoznawania się z twórczością fortepianową kompozytora. Jest to cecha charakterystyczna dla wszystkich dzieł zaprezentowanych na mojej płycie.

Jednocześnie chciałabym zwrócić uwagę na niemalże całkowity brak drobnej techniki tak charakterystycznej dla muzyki fortepianowej XIX i pierwszej połowy XX wieku. Pomijając niektóre wyjątki z *Le Train de Nuit* czy *Fantazji na temat walców Straussa*, na próżno można szukać gam, pasaży czy błyskotliwych przebiegów, które stanowiłyby element popisu wirtuozowskiego. Brak również użycia tych środków do kreowania narracji muzycznej.

³⁰ *Muzyka* 1925, nr 2 z II, s. 106-107. Cyt. za: J. Cegieła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, Warszawa 1986, s. 158-159.

Pojedyncze przypadki wykorzystania gam czy pasaży stanowią jedynie środek do uzyskania konkretnych walorów kolorystycznych bądź – niczym onomatopeja w poezji – mają charakter dźwiękonaśladowczy (np. gwizdek konduktora w *Le Train de Nuit*).

Kolejną cechą twórczości duetowej Tansmana jest różnorodność artykulacyjna. Pianiści mierzący się z tymi dziełami muszą dysponować pełnym wachlarzem umiejętności wydobywania dźwięku – od śpiewnego, głębokiego legato niezbędnego zarówno w *Moderato z Trzech Fug* czy w *Introdukcji i Fudze*, jak i w tak skrajnie odmiennym stylistycznie *Cite Ouvrière z La Grande Ville*, po energiczne krótkie i szarpane, a czasami wręcz brutalne brzmienia w *La Train de Nuit* czy w *Trzech Fugach*. Z tym drugim światem artykulacji i sposobów wydobywania dźwięku związana jest motoryczność i tocatowość obecna w części omawianych dzieł. Wymaga ona od pianistów posiadania w swym warsztacie pianistycznym nie tylko dużej biegłości, ale przede wszystkim nienaganej kontroli nad każdym aspektem wydobywania dźwięku i poruszania się po klawiaturze.

W zakresie narracji pianiści powinni być przygotowani na opowiadanie „szerokooddechowe”. Jest to kolejny element, który można rozpatrywać wielopłaszczyznowo. Z jednej strony, istotne jest kreowanie melodyki i fraz na długich odcinkach w sposób spójny i ciekawy dla słuchacza, czego przykładem może być walc z *La Train de Nuit*, czy *Fantazja na temat walców Strausa*. Z drugiej – wynika on z budowy formalnej dzieła (jest to kluczowy aspekt w umiejętnym ukazaniu treści zawartych m.in. w fudze z *Introdukcji i Fugi*).

Omawiając aspekty warsztatu pianistycznego nie można pominąć elementu kolorystycznego. Jak wspomniałam wcześniej, Tansman unikał wzbogacania swoich dzieł o elementy nie będące bezpośrednim odzwierciedleniem proponowanych przez niego treści. W efekcie kolorystyka dzieła wynika najczęściej z ogólnego charakteru utworu czy jego fragmentu. Przykładem może być tu utwór *Le Train de Nuit*, w którym dobór środków pianistycznych w zakresie kolorystyki jest podyktowany chęcią uzyskania określonego efektu brzmieniowego, stylistycznego czy dźwiękonaśladowczego. Niektóre efekty powiązane są z industrialnymi brzmieniami pociągu, inne nadają finezji i lekkości walcowi czy tangu, a jeszcze inne symbolizują przechodzenie z jawy w sen. Inaczej z kolei można interpretować element kolorystyczny w II części *La Grande Ville*, gdzie typ brzmienia podyktowany jest zmieniającymi się napięciami pomiędzy funkcjami harmonicznymi, prowadzeniem fraz i subtelnymi zmianami w narracji. Wrażliwość na owe elementy oraz dbałość o każdy muzyczny detal jest jednym z cenniejszych aspektów wykonawstwa i stanowi jeden z czynników decydujących o wartości artystycznej wykonania.

Interesującym wydaje się być brak jakichkolwiek oznaczeń pedalizacji. Daje to pianistom pełną autonomię w zakresie użycia wszystkich trzech pedałów.

Jednym z największych wyzwania na jakie napotkałam pod względem warsztatowym czy -

mówiąc szerzej – techniczno-wykonawczym, było każdorazowe uchwycenie bogactwa stylów w jakich porusza się Tansman, o czym wspomina w jednej ze swych wypowiedzi:

Kwestia stylu jako celu wyłącznego twórczości nie da się utrzymać: dążąc do wyrobienia sobie indywidualnego stylu w zakresie szerokiej i niezależnej linii melodycznej, oryginalnego języka harmonicznego, ruchu rytmicznego oraz atmosfery orkiestrowej, uważam jednakże, iż nie stosuję stylu jako systemu z góry urobionego, gdyż podobne stosowanie daje wyniki laboratoryjne lub akademickie: styl powinien wynikać z treści poszczególnego dzieła³¹.

Dzieło artystyczne jakim jest płyta *Cosmopolite*, jak i niniejszy jego opis, stanowią niepodważalny dowód i potwierdzenie prawdziwości powyższej wypowiedzi Tansmana. Rolą wykonawcy jest dołożenie wszelkich starań, aby w pełni świadomie dostosować środki do języka muzycznego i treści jakie niesie ze sobą konkretne dzieło. Zakres realizacji powyżej opisanych aspektów wykonawczych w utworze *La Grande Ville*, w którym wyraźnie obecne są elementy jazzu, będzie diametralnie różnił się od środków dobranych w postromantycznej *Fantazji na tematy walców Straussa*, a jeszcze inny będzie ich wymiar w *Trzech Fugach* czy *Introdukcji i fudze*. Pod tym względem niezwykle ciekawy jest *Le Train de Nuit*, w którym bogactwo i różnorodność stylistyczna i narracyjna wymaga od pianistów nie tylko posiadania w swym arsenale warsztatowym wszystkich wspomnianych powyżej środków wykonawczych, ale również ich świadomego stosowania i umiejętności sprawnego i płynnego przechodzenia z jednego w drugi, np. taneczność, lekkość i finezja walca zestawiona z mechanicznością i tętentem pociągu.

Biorąc pod uwagę wszystkie wspomniane wyżej aspekty techniczno-warsztatowe, w trakcie pracy nad płytą zdałam sobie sprawę, iż bogactwo nagromadzonych w tej muzyce środków daje pianistom możliwość zaprezentowania dzieł Tansmana z pełnym rozmachem interpretacyjnym. Przybliżenie słuchaczowi pełnego blasku i wartości tych utworów wymaga od wykonawców swobodnego poruszania się w szerokim wachlarzu możliwości brzmieniowych, artykulacyjnych, dynamicznych, stylistycznych oraz narracyjnych.

2. Relacja między dwoma fortepianami

Sformułowanie idiomu stylistycznego Tansmana w kompozycjach na duet fortepianowy wymaga określenia relacji pomiędzy partiami obojga pianistów. Analizując oraz wykonując

31 op.cit. 30, s. 158-159.

repertuar zaprezentowany na płycie podjęłam próbę wyciągnięcia wniosków w tym zakresie.

W nagranych przeze mnie utworach na duet fortepianowy, można zaobserwować dynamiczną interakcję między pianistami. Tansman umiejętnie buduje relacje pomiędzy partiami stosując różnorodne techniki kompozytorskie i strukturalne, aby podkreślić ich współzależność, ale także różnicować ich funkcje w ramach kompozycji.

Kompozytor daje pianistom możliwość wykazania się nieprzeciętną umiejętnością wzajemnego towarzyszenia, uważnego słuchania współwykonawcy oraz spójnego budowania formy i kształtowania barwy dźwięku. Tworzenie narracji muzycznej w dziełach kompozytora odbywa się poprzez połączenie dwóch istotnych aspektów – kształtowania warstwy melodycznej oraz dopełnienia przez pozostałe elementy muzyczne.

Biorąc pod uwagę dysponowanie poszczególnymi komponentami dzieła, Tansman często stosuje kontrast między partiami dwóch fortepianów. Jeden z pianistów pełni zazwyczaj funkcję melodyczną, podczas gdy drugi podkreśla harmonię, tworzy akompaniament lub rodzaj rytmicznego fundamentu.

W zakresie melodyki zauważalne są dialogi pomiędzy dwoma pianistami. Ten dialog może przybierać formę wymiany tematów, naśladownictwa motywów czy też wspólnego budowania napięcia. Partia pierwszego fortepianu może wprowadzać temat, który później zostaje przejęty przez drugiego pianistę bądź też obie partie rozwijają wspólnie motyw, tworząc poczucie wzajemnej odpowiedzialności za kształtowanie całej kompozycji. Jednym z najlepszych przykładów takiego równorzędnego traktowania obu partii jest *Fantazja na tematy walców Straussa* oraz fragmenty taneczne w *Le train de nuit*, gdzie forma skonstruowana jest na zasadzie dialogu tematycznego pomiędzy wykonawcami.

Tansman będąc związany z tradycją muzyki polifonicznej stosuje także w swoich utworach na duet fortepianowy techniki kontrapunktyczne. W tym przypadku linie melodyczne w partiach obojga pianistów są równorzędnymi głosami, które wzajemnie na siebie oddziałują. Kontrapunkt jest szczególnie widoczny we fragmentach, w których obie partie fortepianu wchodzi w dialog i wzajemnie się „przeplatają”, tworząc złożoną sieć motywicznych zależności. Kompozytor doskonale stosuje ten wyważony i równorzędny sposób partnerowania pianistów w *Trzech Fugach* oraz w *Introdukcji i Fudze*.

Należy w tym miejscu zauważyć, że *La Grande Ville* jest jedynym utworem zawartym na mojej płycie, w którym równorzędność obu partii ulega zachwianiu. Faktura w fortepianie I jest w dużej mierze bardziej gęsta i skomplikowana. W przypadku dublowania akordów, fortepian I jest prezentowany zawsze w wyższym rejestrze, podobnie jak w przypadku rozbicia akordów pomiędzy pianistów. Z kolei partia fortepianu II to przede wszystkim uzupełnienie harmoniczne

i kontrapunkcyjne materiału muzycznego prowadzonego przez drugiego pianistę.

Podsumowując kwestię relacji pomiędzy dwoma fortepianami, można zauważyć, iż Tansman bardzo sprawnie poruszał się w zakresie składu kameralnego jakim jest duet fortepianowy. Dzięki temu, że kompozytor wykonywał swoje kompozycje z żoną, Colette Cras-Tansman, doskonale zdawał sobie sprawę z wagi aspektów wykonawczych dotyczących tej wyjątkowej formacji kameralnej. W związku z tym Tansman dbał w większości swoich utworów na duet fortepianowy o równowagę pomiędzy partiami obojga pianistów w zakresie prowadzenia narracji, nasycenia faktury oraz skomplikowania warsztatu pianistycznego. Kompozytor umiejętnie kreuje wyzwania wykonawcze dla każdego z pianistów, umożliwiając im jednocześnie prowadzenie dialogu i wzajemne partnerowanie.

3. Próba zdefiniowania idiomu kompozytorskiego

Reasumując omówione już aspekty wykonawcze w dziełach Aleksandra Tansmana oraz sformułowane wnioski zawarte w poprzednich rozdziałach, chciałabym podjąć próbę określenia idiomu kompozytorskiego, charakteryzującego twórczość Tansmana na dwa fortepiany.

Jedną z najważniejszych cech twórczości kompozytora jest eklektyzm stylistyczny – Tansman był artystą, który łączył różne nurty muzyczne, od neoklasycyzmu po awangardę. Jego twórczość jest świadectwem poszukiwań, eksperymentów i adaptacji nowych prądów muzycznych z jednoczesnym poszanowaniem tradycji. Dorobek twórczy Tansmana na duet fortepianowy obejmuje szeroki zakres stylistyczny: od muzyki opartej na klasycznych formach, po wpływy muzyki romantycznej, rozrywkowej i jazzowej, z obecnością elementów modernizmu. Umiejętne zestawianie różnych estetyk stanowi o indywidualnym stylu artysty. Mimo to, jego twórczość pozostaje spójna i przemyślana, co świadczy o jego mistrzostwie jako kompozytora.

Skala zainteresowań i inspiracji twórczych daje wykonawcom szerokie pole do interpretacji dzieł Tansmana. Aby oddać całą złożoność jego dzieł, pianiści powinni być świadomi wpływu szeregu czynników na ostateczny kształt utworu, a także swobodnie poruszać się pomiędzy różnymi stylami muzycznymi, zachowując w duecie fortepianowym jedność brzmieniową i narracyjną. Umiejętność uwzględnienia owych zmian, przy zachowaniu spójności artystycznej, jest niezbędna, aby w pełni oddać charakter dzieł Tansmana.

Kolejnym wyróżniającym się elementem w twórczości Tansmana na duet fortepianowy jest rytm, który często bywa złożony i stanowi jedno z najbardziej wymagających wyzwań dla pianistów. Kompozytor stosował różnorodne metrum, polirytmie, zmiany rytmiczne oraz struktury

ostinatowe, które tworzyły zaawansowaną warstwę rytmiczną jego utworów. W niektórych przypadkach rytm staje się jednym z głównych elementów formotwórczych, nadając utworom dynamizm i wyrazistość. Doskonałym przykładem jest w tym względzie trzecia część *La Grande Ville*, gdzie Tansman zastosował polimetrię. To wyjątkowe zjawisko muzyczne jest niezwykle interesującym i wyrazistym zabiegiem kompozytorskim, który wprowadza dodatkową warstwę rytmicznej złożoności i ekspresji w duecie fortepianowym.

Kompozytor w swoich dziełach na dwa fortepiany i na cztery ręce wykorzystywał bogaty język harmoniczny oraz skomplikowane struktury kontrapunktyczne. W jego utworach można zauważyć wielość głosów i subtelne łączenie różnych warstw dźwiękowych, co nadaje jego muzyce duetowej głębię i intensywność. Ponadto do ciekawych zabiegów harmonicznym w twórczości Tansmana należą rozbudowane kompleksy poliharmoniczne, które zyskały nazwę *les accords Tansman* lub *accords gratte-ciel* (fr. „drapacze chmur”). Można je odnaleźć np. w *Fantazji na tematy walców J. Straussa*. Tak jak sugeruje nazwa tych struktur harmonicznym, mają one na celu uzyskanie efektu monumentalności brzmienia, przypominając wieżowce w nowoczesnej architekturze. Połączenie poliharmonicznym akordów w partiach obojga pianistów tworzy przestrzeń do fascynującej zabawy kolorystyką dźwiękową. Dzięki zastosowaniu złożonych akordów, które brzmią w różnych, niekiedy bardzo odległych rejestrach, kompozytor uzyskuje bogactwo harmonicznym, które pozwala na wyrafinowanie kształtowanie brzmienia.

W swojej twórczości na duet fortepianowy Tansman często wykorzystywał technikę kontrastów, łącząc skrajnie przeciwstawne zjawiska dźwiękowe i wyrazowe. Doskonale ilustruje to *Le train de nuit* (fr. *Pociąg nocny*). Kompozytor przedstawiając obraz pędzącego pociągu, przywołuje równocześnie marzenia sennym pasażerów, wykorzystując aparat wykonawczy do przedstawienia dwóch odrębnych, ale równoległych światów. Dzięki połączeniu dwóch fortepianów Tansman osiąga quasi topofoniczny efekt, tworząc wrażenie przestrzenności lub wielowarstwowego pejzażu dźwiękowego, tak jakby muzyka pochodziła z różnych źródeł rozmieszczonych w przestrzeni. Stosując tego rodzaju środki, Tansman oddziela świat marzeń sennym oraz świat rzeczywisty, tworząc wyraźny kontrast między nimi, co intensyfikuje stronę wyrazową. Podobny zabieg pojawia się w balecie *La Grande Ville*, w którym Tansman proponuje finezyjne połączenie skrajnie różnych tańców – fokstrota i walca. Kompozytor posługując się rytmicznymi i stylistycznymi kontrastami, w sposób mistrzowski ukazuje sceny, które odbywają się równocześnie w dwóch różnych lokalizacjach, co wzbogaca narrację baletu. Kompozytor potrafił w sposób płynny przechodzić między różnymi stylistykami, łącząc je w sposób, który nie tylko wzbogacał warstwę dźwiękową, ale także nadawał muzyce pewną dramaturgię i narracyjną spójność.

Przedstawione powyżej charakterystyczne cechy stylistyczne Aleksandra Tansmana sprawiają, że jego twórczość na duet fortepianowy wyróżnia się na tle innych kompozytorów, oferując niezwykle bogaty i zróżnicowany język muzyczny. Pierwszy biograf Tansmana – Irving Schwerké – stwierdził, iż w jego muzyce jest pewien indywidualny idiom brzmieniowy. Pisał: *Tansman mówi własnym językiem (...). Ma własny styl, to znaczy, że tworzy on swoją melodię, swoją harmonię i swój rytm, naznaczając je piętnem swojej osobowości w taki sposób, że elementy te są już zawsze kojarzone z Tansmanem i z nikim innym.*³²

32 I. Schwerké, *Alexandre Tansman, compositeur polonais*, Paris 1931, s. 42.

Uwagi końcowe

Aleksander Tansman był wybitnym artystą, którego twórczość zdobyła uznanie na całym świecie, pozostawiając niezatarte ślady w historii muzyki XX wieku. Jego niezwykła zdolność łączenia tradycji z nowoczesnością oraz indywidualny styl uczyniły go jednym z najważniejszych kompozytorów swego czasu. Utwory kameralne Tansmana stanowią niezwykle cenny i bogaty wkład w repertuar muzyczny, a wśród nich szczególne miejsce zajmują kompozycje na dwa fortepiany i cztery ręce. Niewielu innych kompozytorów tej epoki miało tak istotny wpływ na rozwój literatury muzycznej przeznaczonej na duety fortepianowe. Tansman dzięki swej oryginalności i pomysłowości znacząco wzbogacił repertuar tego składu wykonawczego.

Po dokonaniu nagrań dzieł Tansmana jestem przekonana, iż kompozycje te pozwalają w sposób znaczący rozwinąć umiejętności wykonawcze. Złożoność rytmiczna, harmoniczna i fakturalna oraz konieczność precyzyjnej współpracy między pianistami sprawiają, że utwory te są wymagające, ale zarazem niezwykle intrygujące.

Twórczość duetowa kompozytora oferuje wyjątkowe i porywające pozycje, które stanowią nie tylko techniczne wyzwanie, ale również umożliwiają artystom pełne zanurzenie się w fascynującym świecie muzycznym kompozytora. Zróżnicowana struktura z elementami neoklasycyzmu, jazzu, muzyki baletowej czy muzyki użytkowej, otwiera przed wykonawcami szerokie możliwości interpretacyjne. Ponadto dzieła Tansmana na duet fortepianowy dają wielką radość i satysfakcję z ich wykonywania. Dzięki niezwykle bogatej palecie niuansów harmonicznym, dynamicznym i kolorystycznym, kompozytor pozwala wykonawcom na pełnię artystycznej ekspresji.

Dzieła Tansmana na duet fortepianowy zasługują na przybliżenie ich szerszej publiczności. Wpisanie ich na stałe do repertuaru koncertowego przyczyni się do ukazania pełni mistrzostwa i artystycznego geniuszu tego, wciąż niedocenianego, polskiego kompozytora.

Bibliografia

Aleksander Tansman – życie i twórczość

Cegieła Janusz, *Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy*, Tom 1 – 2, wyd. 2, Wyd. 86 Press, Łódź 1996.

Florin Ludovic, *Alexandre Tansman: Un musicien entre deux guerres Correspondance Tansman - Ganche (1922 – 1941)*, Éditions L'Harmattan, Paris 2018.

Gamrat Małgorzata, *Aleksander Tansman w Paryżu (1919–1940) w świetle wspomnień i dzienników kompozytora*, w: *Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, Redakcja Beata Bolesławska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak, 57–83, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

Granat-Janki Anna: *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Wyd. Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1995.

Granat-Janki Anna (red.), *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi: (1897-1986)*, Wyd. Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2018.

Hugon Gérald, *Alexandre Tansman, catalogue de l'oeuvre*, Éditions Max Eschig, Paris 1995.

Hugon Gérald, *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2000.

Schwerké Irving, *Alexandre Tansman: Compositeur Polonais*, Éditions Max Eschig, Paris 1931.

Tansman Aleksander, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX e siècle*, Redakcja Cédric Segond-Genovesi, Marianne Tansman Martinozzi, Mireille Tansman Zanuttini, Éditions Aedam Musicae, Paris 2013.

Tansman Aleksander, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, Redakcja Mireille Tansman-Zanuttini, Éditions L'Harmattan, Paris 2005.

Szoka Marta (red.), *Aleksander Tansman (1897–1986)*, Wyd. Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1997.

Wendland Wojciech, *W 89 lat dookoła świata : Aleksander Tansman u źródeł kultury i tożsamości*, Wyd. Astra, Łódź 2013.

Literatura ogólnomuzyczna

Ciesielski Rafał, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005.

Gamrat Małgorzata, *Karol Szymanowski w refleksji Aleksandra Tansmana*, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 18 (2020): 292–315.

Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.

Kaczyński Tadeusz, *Młodzi kompozytorzy polscy w Paryżu w latach 1926–1950 a stosunki muzyczne polsko-francuskie*, „*Muzyka*” 1972, nr 2, s. 106–127.

Lazzaro Federico, *Écoles de Paris en Musique 1920–1950: Identités, Nationalisme, Cosmopolitisme*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paryż 2018.

Moldenhauer Hans, *Duo Pianism: A Dissertation*, Chicago Musical Press, Chicago 1950.

Roberts Maynard Wesley, *An Introduction to the Literature for Two Pianos and Orchestra, 1915-1950*, s. 246-254 [«*Alexandre Tansman: Suite for two pianos and orchestra*»], Southern Baptist Theological Seminary, Louisville 1981.

Suchowiejko Renata, *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym. Artyści – wydarzenia – konteksty*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Suchowiejko Renata, *Recepcja muzyki polskiej w Paryżu w latach 1919–1939. Analiza krytyczna źródeł prasowych*, W: *Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, redakcja Beata Bolesławska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak, 9–29, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Źródła internetowe:

<https://culture.pl/pl/tworca/aleksander-tansman> [dostęp 15.05.2024].

Hugon Gérald, G. Hugon, *L' uvre d'Alexandre Tansman. Catalogue pratique*, 2012 (publikacja internetowa), w: http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf. [dostęp 24.03.2024].

<https://tansman.org.pl/Museum/aleksander-tansman-tekst> [dostęp 13.09.2023].

http://www.duodaccord.de/audio/tansman/tansman_booklet_en.html?fbclid=IwAR3x4LGWepW11h6JO8zHdEjLJxMoLBkifQRfxgJilb604ew1wQqgv161qMQ [dostęp 2.08.2023].