

**Akademia Muzyczna
im. Krzysztofa Pendereckiego
w Krakowie**

Adrian Nowak

*Muzyka kameralna na harfę, flet i trio smyczkowe
inspirowana historią Quintette Instrumental de Paris.
Utwory zapomniane.*

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

Promotor: dr hab. Irena Czubek-Davidson
Promotor pomocniczy: dr Krzysztof Cyran

Kraków 2023

Oświadczenie promotora 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.

Kraków

Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora dr hab. Ireny Czubek-Davidson oraz promotora pomocniczego dr Krzysztofa Cyrana 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 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

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.

Kraków

Podpis autora

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

PROGRAM

Jean Absil (1893-1974)

Concert à cinq, Op. 38 (1939)

- *Introduction et Allegro*
- *Andante*
- *Final*

Jacques Pillois (1877-1935)

5 Haïkai, Epigrammes lyriques du Japon (1926)

- *Prière d'orphelin*
- *Jour de l'An japonais*
- *Chagrin d'amour*
- *Solitude (Aubade à la lune)*
- *Rêves de guerriers morts*

Aleksander Tansman (1897-1986)

Sonatina da camera (1952)

- *Introduction et Allegro*
- *Notturmo*
- *Finale (Scherzo)*

Jean-Yves Daniel-Lesur (1908-2002)

Suite médiévale (1945)

- *Monodie*
- *L'Ange au sourire*
- *Symphonie*
- *Complainte*
- *Danse*

Wykonawcy:

Krakowski Kwintet Harfowy

Harfa – Adrian Nowak

Współwykonawcy:

Flet – Amelia Lewandowska-Wojtuch

Skrzypce – Maria Garstecka

Altówka – Jan Czyżewski

Wiolonczela – Paweł Czarakczew

Reżyseria nagrania, montaż, mastering:

Marcin Domżał

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Widowiskowej
Archidiecezjalnego Domu Katolickiego „ROMA” w Przemyślu
w dniach 23-26 sierpnia 2021 roku

Podziękowania

Serdecznie dziękuję mojej promotorce, dr hab. Irenie Czubek-Davidson za ogromne wsparcie, motywację i otwartość na poszukiwanie własnej ścieżki muzycznej, jednocześnie towarzyszenie w wyznaczaniu kierunku poszukiwań artystycznych i naukowych.

Pragnę podziękować mojemu promotorowi pomocniczemu, dr Krzysztofowi Cyranowi za pomoc merytoryczną w przygotowywaniu pracy naukowej.

Dziękuję współwykonawcom mojego dzieła artystycznego – członkom Krakowskiego Kwintetu Harfowego: flecistce Amelii Lewandowskiej-Wojtuch, skrzypaczce Marii Garsteckiej, altowiolistce Janowi Czyżewskiemu oraz wiolonczeliście Pawłowi Czarakcziewowi za wielką inspirację, ogrom pracy i nieocenione wsparcie.

Dziękuję również Mireille Tansman Zanuttini i Marianne Tansman Martinozzi – córkom Aleksandra Tansmana oraz założycielkom *Association Les amis d'Alexandre Tansman* za umożliwienie dostępu i reprodukcji manuskryptu do utworu *Sonatina da camera* znajdującego się w Bibliotece Narodowej Francji.

Dziękuję Ricie Costanzi za pomoc ze znalezieniem materiałów nutowych i tekstów biograficznych oraz ogromne wsparcie przy przygotowaniu albumu CD.

Dziękuję prof. dr hab. Zdzisławowi Łapińskiemu za przygotowanie zespołu do nagrań dzieła artystycznego.

Dziękuję również Marcinowi Domżałowi za realizację i reżyserię nagrań oraz za artystyczną inspirację zespołu i wielką motywację podczas nagrywania albumu.

Dziękuję w sposób szczególny moim najbliższym – szczególnie Rodzicom, którym dziękuję za ogromne wsparcie od samego początku mojej edukacji muzycznej – za wielkie zaufanie i obecność w każdym momencie.

SPIS TREŚCI

7	Wstęp
9	I. <i>Quintette Instrumental de Paris</i>. Tło historyczne.
12	II. Dzieło Artystyczne
12	1. Jaques Pillois – <i>5 Haïkai, Epigrammes Lyriques du Japon</i>
21	2. Jean Absil – <i>Concert à Cinq, op. 38</i>
25	3. Jean-Yves Daniel-Lesur – <i>Suite Médiévale</i>
31	4. Aleksander Tansman – <i>Sonatina da camera</i>
35	5. <i>Sonatina da camera</i> – manuskrypt a wydanie, praktyka wykonawcza
49	Zakończenie
50	Wykaz Ilustracji
51	Bibliografia
54	Aneks I
58	Aneks II
59	Aneks III

WSTĘP

Muzyka to sztuka organizowania struktur dźwiękowych w czasie. Czas ten pojmować można w trybie teraźniejszym – momencie, w którym utwór muzyczny jest wykonywany lub słuchany, jak również jako pojęcie jego zaistnienia w historii. O „pamiętności” utworów oraz twórczości kompozytorów decyduje wiele czynników, takich jak: treść, problematyka, skład instrumentalny, nurt i wiele innych. Nierzadko jednak ciężko zrozumieć ulotność twórczości, która niemal znika bez obecności osób, których działania dążą do utrzymania jej świetności. Moje zainteresowanie muzyką kameralną na harfę zaczęło się wraz z rozpoczęciem edukacji muzycznej. Poznawanie tego bogatego repertuaru w różnych konfiguracjach instrumentów podczas całego toku studiów oraz w mojej działalności artystycznej znacząco wpłynęły na zamięłowanie tym zagadnieniem pod kątem wykonawczym oraz naukowym.

Praca ta ma na celu nie tylko przywrócenie obecności zapomnianej twórczości, ale również przybliżenie tła i historii, które grają istotną rolę w dokładnym zrozumieniu fenomenu tej muzyki. Plan ten jest o tyle ważny, że jakakolwiek praktyka artystyczna nie istnieje przecież w próżni, a stanowi pochodną i jeden z przejawów kontekstu, w którym powstaje. Badając historię muzyki pisanej dla harfy z towarzyszeniem innych instrumentów należy wspomnieć między innymi o kompozytorach takich jak Louis Spohr (duety ze skrzypcami) czy E.T.A Hoffmann (*Quintet* AV24 z kwartetem smyczkowym) – jednak prawdziwy rozkwit tego gatunku zaobserwować można w XX-wiecznej Francji. Repertuar na harfę, flet i trio smyczkowe łączy trzy grupy instrumentów – szarpanych, smyczkowych oraz dętych drewnianych. Jednym z pierwszych tego typu zestawień jest *Sonata na flet, altówkę i harfę* Claude’a Debussy’ego (1915), uważana za pierwszy z tego typu utworów kameralnych. W rzeczywistości Debussy’ego uprzedził Théodore Dubois komponując *Terzettino* w roku 1905 (dedykowane harfistce i kompozytorce Henriette Renié). Prawykonanie utworu Debussy’ego i towarzysząca temu rozmowa skłoniła muzyków do powiększenia składu o dodatkową wiolonczelę i skrzypce, tworząc zespół, którego historia inspirowała kompozytorów przez blisko 40 lat. Analizując historię *Quintette Instrumental de Paris*, działalności każdego z muzyków, zaprzyjaźnionych kompozytorów oraz ich prywatnej i oficjalnej korespondencji miałem okazję nie tylko poznać biografię każdego z twórców, ale również odkryć zapomniany nam ogromny repertuar, który w większości nie przetrwał do dzisiejszych czasów.

W swojej pracy przedstawiam cztery utwory autorstwa kompozytorów związanych z Paryskim Kwintetem Instrumentalnym oraz ich działalnością. Starannie dobrany repertuar, który składa się na dzieło artystyczne ma za zadanie przedstawić wielowątkowość naukowo-artystyczną. Utwory dobrane zostały zarówno pod względem muzycznym – próbując pokazać całe spektrum brzmieniowe na ten skład instrumentalny jak również pod względem historycznym – pokazując utwory nie tylko dedykowane paryskiemu zespołowi. Przedmiotem moich badań było również ujęcie efektów ich działalności artystycznej – ukazując twórczość, która powstała w późniejszych latach po zakończeniu ich aktywności.

W pierwszej części pracy zawarta jest historia powstania oraz działalności *Quintette Instrumental de Paris* oraz jego harfisty Pierre'a Jameta. W drugiej części przedstawione zostaną wszystkie utwory, które składają się na dzieło artystyczne oraz ich dokładny opis znaczeniowy. Oprócz prezentacji tła historycznego konkretnych utworów w końcowej części pracy przedstawiona została również praktyka wykonawcza utworu Aleksandra Tansmana.

Tak skonstruowana praca ma za zadanie zarówno przybliżyć postacię wszystkich kompozytorów, jak i zaoferować konkretne rozwiązania dla przyszłych wykonawców *Sonatina da camera*, by utwór stał się przystępniejszy i aby w dalszej czasowej perspektywie uzyskał większą popularność wśród harfistów i kameralistów sięgających po mniej znany i oczywisty repertuar – zwłaszcza polskich kompozytorów.

I. *QUINTETTE INSTRUMENTAL DE PARIS*. TŁO HISTORYCZNE

Pierre Jamet (21 kwietnia 1893 - 17 czerwca 1991) rozpoczął edukację muzyczną w wieku 10 lat, ucząc się gry na harfie i fortepianie u swojej matki; w 1906 roku wstąpił do Konserwatorium Paryskiego, gdzie studiował w klasie harfy Marie Tassu-Spencer. Podczas studiów zmienił instrument z harfy chromatycznej (Pleyel) na harfę pedałową (Erard) i studiował u Alphonse'a Hasselmanna; oprócz konfliktu między dwoma typami harf (Jamet był niezadowolony z technicznych możliwości harfy chromatycznej), powodem jego zmiany była osobowość i wyższa dyscyplina jego nauczyciela.¹



Ilustracja 1. *Pierre Jamet, 1990 r.*

Jamet był aktywny na arenie międzynarodowej jako solista i kameralista, w latach 1936-1959 był solistą harfy w Operze Paryskiej. Był profesorem harfy w Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu a w 1962 r. założył Międzynarodowe Towarzystwo Harfowe, którego był dyrektorem generalnym. Dzięki swojej pasji do edukacji harfowej i międzynarodowej reputacji Francuskiej Szkoły Harfy, organizował stałe wydarzenia, festiwale i konkursy, takie jak Letnia Szkoła, Festiwal Gargiles (odbywający się corocznie od

¹ C. Michel, *Pierre Jamet*, [online] <http://aiharpe.org/Textes/Asso/Pierre2.html>, [dostęp: 01.06.2019].

1968 roku) i Międzynarodowy Konkurs Harfowy, założony w 1977 roku i odbywający się co trzy lata aż do jego śmierci.

Po pierwszym spotkaniu z Claude'em Debussym w 1917 roku Pierre Jamet opracował plan zbadania nieznanych wcześniej możliwości dźwiękowych harfy oraz współbrzmień z innymi instrumentami, wzbudzając ciekawość i zainteresowanie wielu kompozytorów. Repertuar muzyki kameralnej na harfę znacznie się rozszerzył od czasu powstania Paryskiego Kwintetu Instrumentalnego (*Quintette Instrumental de Paris*) w 1922 roku. Brzmienie fletu, altówki i harfy w słynnej *Sonacie* Debussy'ego było, według samego kompozytora i wykonawców, tak udane, że René Leroy, po koncercie z Pierrem Groutem i Marcelem Grandjanym (pierwszym harfistą tego zespołu), wpadł na pomysł dodania skrzypiec i wiolonczeli do tego trio. Przez ponad 35 lat Kwintet Paryski cieszył się uznaniem za ciągle tworzenie nowego repertuaru oraz barwne i różnorodne utwory pisane specjalnie dla nich.



Ilustracja 2. *Quintette Instrumental de Paris*, 1923 r.

Początkowo w skład kwintetu wchodził René Leroy (flet), René Bass (skrzypce), Pierre Grout (altówka), Roger Bourmet (wiolonczela) i Marcel Grandjany (harfa). Po kilku próbach zespołu Grandjany wyjechał do USA, gdzie spędził większość swojego życia, a w 1924 roku został zastąpiony przez Pierre'a Jameta, harfisty już dobrze wtedy znanego w Paryżu. Niestety, II wojna światowa spowodowała zmiany w zespole: W latach 1940-1944 Marcel Frécheville

zastąpił Rogera Bourmeta, który zginął na wojnie, Etienne Ginot zastąpił Pierre'a Grouta, a Gaston Cournel zastąpił René Le Roya. Po wojnie, w 1945 roku, muzycy postanowili wznowić działalność koncertową i nazwali się "*Quintette Instrumental Pierre Jamet*". Ten nowy zespół, złożony z instrumentalistów znanych francuskiej publiczności, takich jak Gaston Cournelle (flet), René Bass (skrzypce), Georges Blancpain (altówka) i Robert Klavansky (wiolonczela), cieszył się powodzeniem do 1958 roku. Skrzypek i harfista byli w centrum zespołu od samego początku, podczas gdy każdy z kolejnych flecistów odegrał ważną i często decydującą rolę w muzycznej ewolucji kwintetu. Ich dynamizm i reputacja przyniosły kwintetowi liczne nagrania, z których część została wydana na płycie CD.

Pierwotny repertuar kwintetu obejmował utwory skomponowane na specjalistyczne, opisane powyżej instrumentarium. Według artykułu Florenta Schmitta o zespole, muzycy, którzy byli pasjonatami muzyki kameralnej i chcieli ożywić wiele dzieł, wykonywali także kwartety smyczkowe, utwory z fletem, tria smyczkowe, sonaty bez skrzypiec i wiolonczeli (Debussy), a nawet duety, takie jak wspaniała *Sonata na skrzypce i wiolonczelę* M. Ravela. Repertuar obejmował wieki historii muzyki, w tym F. Couperina, J. P. Rameau i F. Petriniego, ale pierwszym dużym sukcesem kwintetu była *Sonata na flet, altówkę i harfę* C. Debussy'ego.

II. DZIEŁO ARTYSTYCZNE

1. JACQUES PILLOIS – 5 *HAÏKAI*, *EPIGRAMMES LYRIQUES DU JAPON*

Twórczość kompozytorów francuskich w pierwszej połowie XX wieku jest ściśle związana z tożsamością ówczesnej Francji. Pomimo niestabilnej sytuacji politycznej, głębokich podziałów w społeczeństwie czy kolonializmu, państwo to pozostawało jednym z najważniejszych centrów światowego życia artystycznego i kulturalnego a pozycja ta przyniosła liczne arcydzieła oraz zdobycze cywilizacyjne. Fenomen wielkich wystaw i światowych targów, podczas których „wystawiano” zdobycze kulturalne kolonialnych wypraw sprawiły, że zainteresowania wielu artystów znad Sekwany mocno skoncentrowały się na kulturze Dalekiego Wschodu². Fascynację tę zaobserwować można nie tylko w twórczości pionierów impresjonizmu takich jak Maurice Ravel czy Claude Debussy, ale również wśród kompozytorów, których twórczość nie dotrwała do czasów teraźniejszych.

Urodzony w Paryżu, w 1887 roku, Jacques Pillois studiował nauki humanistyczne w École Monge, harmonię u Louisa Vierne'a oraz kompozycję u Charlesa-Marie Widora. Jego twórczość nierzadko opisywana jako „delikatna” została zauważona przez krytyków między innymi dzięki *L'Anémone et la Rose* – poematu lirycznego na solistów, chór żeński i orkiestrę. Po wybuchu I wojny światowej został mianowany oficerem łącznikowym piechoty, jednak działania wojenne nie stanęły na drodze twórczej kompozytora. Podczas podróży m. in. do Douaumont-Vaux, Jacques skomponował cykl siedmiu pieśni *Feuillets de guerre chantés*. Jego twórczość przetrwała w niewielkiej ilości a zachowane do dziś kompozycje to głównie utwory kameralne, których to Pillois skomponował najwięcej. Pomimo silnego związania z Konserwatorium Paryskim oraz Fontainebleau Conservatoire w roku 1927, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie wykładał kompozycję na Smith College w Northampton (Massachusetts). Pod koniec życia wykładał również w Nowym Jorku, gdzie zmarł w 1935 roku.

² A.C.T. Geppert, J. Coffey, T. Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-1951: A Bibliography*, Freie Universität Berlin, California State University Fresno, 2000



Ilustracja 3. Jacques Pillois - portret

Japonizm, którego rozkwit przypada na drugą połowę XIX wieku bezpośrednio odnosił się do inspiracji wschodnią kulturą, będąc niedosłownym odniesieniem do form malarstwa czy kompozycji. Twórczość artystów malarzy takich jak Claude Monet czy Vincent van Gogh często obrazowała kwiaty wiśni, zdobione kimona czy górę Fudzi. Ściśle związana z malarstwem była również literatura, która nierzadko była wkomponowana w obraz lub stanowiła inspirację dla artystów. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych japońskich form poetyckich jest *haiku*.

Haikai - skrót od *haikai no renga* 俳諧の連歌 w dosłownym tłumaczeniu oznacza „żartobliwie związaną pieśń”. Twórcą oraz prekursorem tej konstrukcji literackiej jest Matsuo Bashō (1644-1694), który tworzył swoje pierwsze kompozycje podczas towarzyskich spotkań notując je w swoim dzienniku. Własne haikai traktował początkowo jako forma rozrywki – zapisując wrażenia z rozmów oraz codziennych sytuacji. Konstrukcja ta odnosi się do dłuższego utworu składającego się z kilku a nawet kilkunastu wierszy, w którym zwrot wyjściowy określał jego charakter i tematykę. *Haiku* powstało w procesie wyodrębnienia pierwszego wersu, które stało się odmienną formą literacką. Komponowanie było zarezerwowane wyłącznie dla osób wykształconych. Grupową grę towarzyską zaczynała najbardziej poważana osoba w towarzystwie a kolejne wersy układane były przez kolejnych graczy, które sukcesywnie były zapisywane w trakcie ich tworzenia.

Nowa forma literacka, która reprezentowała okres Edo, szybko stała się bardzo popularna. Kaligrafie Bashō, zapisywane często w pośpiechu, były pełne kolokwializmu i żartu, które coraz bardziej przeszkadzały prekursorowi tej formy. Humor i wulgarne treści w twórczości Matsuo zastąpione zostały kontemplacją, impresją i opisem przyrody czy emocji towarzyszących autorowi. To właśnie te cechy znalazły swoje odzwierciedlenie we francuskim impresjonizmie, który przyjął japońską, minimalistyczną formę literacką jako źródło inspiracji.

Struktura kompozycji haiku składa się z 17 sylab, które dzielą się na trzy wersy po 5, 7 i 5 sylab. Japońskie kompozycje były zapisywane w formie kaligrafii w jednej ciągłej linii a podział wersowy stosowany był tylko podczas transliteracji wiersza. Kompozycje te w późniejszych czasach traciły swoją formę sylabową (m. in. w twórczości Czesława Miłosza) – autorzy jednak starali się utrzymać główne cechy charakterystyczne haiku. Ściśle określona struktura fonetyczna stanowiła pewnego rodzaju metrum, które definiowało ich formę. Koncept i estetyka literacka stanowiły inspirację dla kompozytorów, będąc przedstawianymi w minimalistycznych utworach muzycznych o określonym rytmie i frazie zależnej od impresji twórcy.

Jednym z wielu przykładów francuskiej adaptacji japońskiej literatury jest utwór Jacquesa Pilloisa *5 Haïkai, Epigrammes lyriques du Japon* skomponowany w 1926 roku. Pięć krótkich, obrazowych form muzycznych zostało zainspirowane konkretnymi wierszami, które kompozytor umieścił przy każdej z miniatur.

I

Prière d'orphelin

*Sur la tombe des Ancêtres,
on a placé le vase d'eau pure,
symbole d'amour.*

*Et c'est la prière naïve du
petit orphelin.*

(P. L. C.)

Ne gèle pas,
-Maman n'a plus de dents
Petit bol d'eau!

Chiyo poétesse
1703-1775

Ilustracja 4. J. Pillois - 5 Haïkai, cz. I

Tłumaczenie:

Modlitwa Sieroty

Na grobie naszych Przodków,
umieściliśmy wazon z czystą wodą,
symbol miłości.
To jest naiwna modlitwa małej sieroty.

(Paul-Louis Couchaud)

Nie zamarzaj,
Mama nie ma już zębów
Mała miska wody!

(Chiyo)

II

Jour de l'An japonais

Le jour de l'An!
Un ciel clair et les moineaux
Qui babillent.

Haikusetsu

Ilustracja 5. *J. Pillois - 5 Haikai, cz. II*

Tłumaczenie:

Japoński Nowy Rok

Nowy Rok!
Czyste niebo i wróble,

Które ćwierkają.
(Hattori Ransetsu)

III

Chagrin d'amour

"C'est l'été qui m'a fait maigrir"
Mais en disant cela
Elle éclate en sanglots...
Kikin

Ilustracja 6. J. Pillois - 5 Haikai, cz. III

Tłumaczenie:

Ból serca

„To było lato, które sprawiło, że schudłam”

Ale mówiąc to
Zalewa się łzami...

(Kikin)

IV

Solitude

(Aubade à la lune)

Sans compagnon
Tout seul comme je suis
La lune pour amie!

Buson

Ilustracja 7. J. Pillois - 5 Haikai, cz. IV

Tłumaczenie:

Samotność

(Poranna pieśń księżycy)

Bez towarzysza,
Zupełnie sam,
Księżyc jest moim przyjacielem!

(Buson Yosa)

V

Rêves de guerriers morts

La mort, toute prochaine
Rien ne l'annonce
Dans les chants de la cigale.
Les herbes de l'été!
De tous ces guerriers morts
Voilà ce qui reste de leurs rêves!...

Bashô
1644-1694

Ilustracja 8. *J. Pillois - 5 Haïkai, cz. V*

Tłumaczenie:

Marzenia martwych żołnierzy

Śmierć, bardzo szybka
Zupełnie nie zapowiedziana
W pieśniach cykady.
Letnie trawy!
Spośród tych wszystkich martwych żołnierzy
Oto, co pozostało z ich marzeń!...

(Bashō Matsuo)

Tłumaczenia: Adrian Nowak

Très lent. Battre les 8 croches
Quasi una cadenza

très long

F. Solo *mf*

Vn arco *f p*

A. *f p*

Ve *f pp*

Cédez trib

sulrex

H.

Sol h. Si h. Ré h. Fa h

Kadencyjna partia fletu w części zatytułowanej *Japoński Nowy Rok* w środkowym fragmencie dzięki ornamentom i skali pentatonicznej przywołuje charakter japońskiego bambusowego fletu. Zapisana przez kompozytora artykulacja oraz określenia wykonawcze takie jak *plaintif* czy *con fantasia* sugerują naśladownictwo instrumentów z Dalekiego Wschodu. Podobne zabiegi wykorzystane są również w partii harfy, która w tej kompozycji ma przypisane bardzo konkretne role. Długie, pojedyncze basowe nuty charakterystyczne dla koto pełnią również barwową rolę harmoniczną przypominającą kontrabas (część I oraz III). Określenie użyte w części II – *Carillon* – odnosi się do dźwięku przypominającego dzwony typu *Chappa*. W tej samej części występuje zapis *près de la table* – czyli technika, w której zapisane dźwięki wykonuje się przy pudle rezonansowym, czego efektem jest ciemne, twardsze brzmienie przypominające japońskie *yamatogoto* czy *kugo*. Technika ta wykorzystana jest również w glissando.

Vif et joyeux. ♩ = 138 env.

FLÛTE *ff*

VIOLON *ff*

ALTO *ff*

VIOLONCELLE *pizz.*
saucres
sans Sourdines

HARPE *Carillon*
à 2 mains
ff laissez vibrer

Fragment 2. J. Pillois - 5 Haïkaï, cz. II, t. 1-2

Lent, quasi adagio. ♩ = 63 env.

FLÛTE *sostenuto*
p *pp*

VIOLON *p*

ALTO *Solo*
molto espr

VIOLONCELLE

HARPE *8a Bassa*
doubler l'8ve
ad libit. *p laissez vibrer*

8a R.
lo stesso

Fragment 3. J. Pillois - 5 Haïkaï, cz. III, t. 1-2

1^o Tempo
très simplement mais en dehors

p dolceiss.
pp
espr.
pp
p
posit. ordin.
s f p p
p
laissez vibrer
sans arpegger
p
Io stesso
étouffez

Fragment 4. J. Pillois - 5 Haïkai, cz. I, t. 10-15

senza rigore

mf
f
p
a Tempo, plus lent
p
sf
p
sf
pizz.
p
Mi
Do
La
Ré
Sol
près de la table

Fragment 5. J. Pillois - 5 Haïkai, cz. II, t. 25-26

2. JEAN ABSIL – *CONCERT À CINQ, OP. 38*

Jean Nicolas Joseph Absil urodził się 23 października 1893 roku w Péruwelz (Belgia), miejscowości, która leży bezpośrednio przy granicy z Francją. Jego ojciec był zakrystianem w bazylice Bonsecours, gdzie od dziecka Jean przesiadywał przy organowej ławce i gdzie również został uczniem Alphonse’a Oeyena, który udzielał mu lekcji gry. W 1913 roku został przyjęty do Konserwatorium Królewskiego w Brukseli, gdzie studiował grę na organach oraz kompozycję. Pomimo trudnego okresu wojny, podczas którego był zmuszony do samodzielnego utrzymywania się, Absil zdobył pierwsze nagrody w klasie organów i harmonii w 1916 roku, a w następnych latach nagrody w kontrapunkcie i fudze. Jego pierwsza kantata *La guerre* zdobyła drugą nagrodę Prix de Rome (1921), co otworzyło mu drzwi do profesjonalnej kariery oraz pozycji dyrektora Akademii Muzycznej w Etterbeek, która dziś nosi jego imię. W 1930 roku Absil został poproszony o nauczanie harmonii w Królewskim Konserwatorium w Brukseli.

Głównym zadaniem, na którym się skupił, była pedagogika. Richard de Guide, który był jego wieloletnim studentem kompozycji, w 1965 napisał monografię o kompozytorze (*Jean Absil - vie et œuvre*), gdzie opisał go jako nauczyciela: „*Absil nie pasuje do romantycznego wizerunku sentymentalnego artysty, ale ujawnia wyrafinowaną wrażliwość, absolutną bezkompromisowość w odniesieniu do teoretycznych warunków pisania i [ogromną uczciwość]*”.³

Oprócz nauczania, Absil uważnie śledził rozwój muzyki współczesnej, współpracując m. in. z Paulem Collaerem i *Quator Pro Arte*. Po zdobyciu nagrody Rubensa w 1934 roku wyjechał do Paryża, gdzie poznał wielu kompozytorów, z którymi nawiązał wieloletnie przyjaźnie, które zaowocowały wieloma wspólnymi projektami i dedykacjami własnych kompozycji. Podczas swojego pobytu we Francji poznał m. in. Florenta Schmitta, Jacquesa Iberta, Dariusza Millhauda oraz Aleksandra Tansmana. Ścisła współpraca z kwartetem smyczkowym dała mu możliwość poznania wielu kompozycji autorstwa m. in. Paula Hindemitha, Béli Bartóka, Igora Strawińskiego czy Charlesa Koechlina. Znajomości te zaowocowały w późniejszym czasie również powstaniem utworu na kwintet harfowy – który zaproponował mu sam Florent Schmitt po napisaniu *Suite en Rocaille, op. 84*.

³ R. de Guide, *Jean Absil - vie et oeuvre*, Casterman, 1965 str. 34



Ilustracja 9. Portret kompozytora Jeana Absila, z dedykacją dla kanonika Abela Delzenne (w ramach „Poranków” w Ecole Saint-Grégoire), 1952 r.

Absil czytał i analizował muzykę swoich współczesnych kolegów kompozytorów i stopniowo tworzył własny język muzyczny. W swoich utworach wykorzystywał zarówno politonalność jak i tonalność. Dzięki spotkaniu m. in z muzyką Arnolda Schönberga jego twórczość została uwolniona od wpływów akademickiego jarzma scholastyki, a jego twórczość stała się bardziej oryginalna. Unikał orkiestrowej „obfitości” by poddać się wymagającemu pisaniu muzyki kameralnej, którą szczególnie sobie upodobał. W jego utworach doszukać się można niezależność indywidualnego języka, który charakteryzuje się prostotą tematów, na ogół powiązanych kontrapunktem. Jego muzyka zdradza dużą inwencję rytmiczną. Częste zmiany metryczne i polirytmia nie sprawiają wrażenia arytmii, gdyż doskonale wpisują się w kontury frazowania melodii. Tę konkretną metrykę można znaleźć m. in. w muzyce popularnej, z której Absil czerpie inspirację. Oprócz zainteresowań muzyką nieklasyczną, w swoich kompozycjach umieszczał wiele cech z tradycji muzyki rumuńskiej, bułgarskiej, brazylijskiej czy chińskiej. Różnorodność rytmiczna osiągnięta dzięki zestawieniu parzystych i nieparzystych taktów tworzy widoczny kontrast w jego muzyce.

Strukturalnie Absil pozostał „klasyczny”, ale często sięgał po formy przedsonatowe, które bardziej odpowiadały jego preferowanemu stylowi kontrapunktycznemu i motywom melodycznym. Jego twórczość sprawia wrażenie trzeźwości, intelektualizmu bez wymuszonej celebracji, rygoru pisania, doskonałej znajomości prądów modernistycznych i wykorzystania

materiału dodekafonicznego, ale jego komponowanie jest bardziej, jak lubił twierdzić, libertariańskim klasycyzmem.⁴

Concert a cinq, op. 38, utwór z 1939 roku zadedykowany został Henrykowi Le Beouf, belgijskiemu bankierowi oraz mecenasowi sztuki, który zafundował i założył Palais des Beaux-Arts, w Brukseli⁵ (wielofunkcyjny obiekt sztuki, który jest siedzibą Narodowej Orkiestry Belgijskiej) oraz Germaine Schellinx – skrzypaczce *Groupe Instrumental de Bruxelles* (Herbin van Boterdael – flet, Gaston Jacobs – altówka, Marcel Rassart – wiolonczela, Juliette Craps – harfa). Utwór belgijskiego kompozytora na stałe dołączył do głównego repertuaru grupy instrumentalnej, który wykonywali w zestawieniu m. in. z *Prélude, Marine et Chanson* Guya Ropartza, *Variations libres et final*, Gabriela Pierné czy *Suite* op. 34 Marcela Tourniera.



Ilustracja 10. Jean Absil, popiersie autorstwa Fernanda Debonnairesa, Péruwelz, Belgia, 1968 r.

Absil wchłonał wiele wpływów i czasami jego twórczość może wydawać się przepełniona echemi twórczości innych kompozytorów. Za wszystkimi wymienionymi już nazwiskami kryło się również jedno, najważniejsze. "Jeśli istnieje mistrz, którego wpływu na

⁴ C. Ballman, [hasło:] *Jean Absil*, [w:] *Nouvelle Biographie Nationale*, tom 9, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts De Belgique, Liège, 2007

⁵ G. Kurgan-van Hentenryk, [hasło:] *Le Bœuf, Henry*, [w:] *Dictionnaire des patrons en Belgique*, Bruksela, 1996, str. 418

jego twórczość nie można zaprzeczyć, to jest nim z pewnością Maurice Ravel."⁶. Choć niektóre z tych różnych wpływów można usłyszeć w jego *Concert à cinq*, z pewnością nie przytłaczają one własnego głosu kompozytora. Otwierające *Introduction et Allegro* (które nawiązuje, choć niebezpośrednio, do dzieła Ravela) wykorzystuje przejrzyste zorganizowane powtórzenia w sposób, który można nazwać "neoklasycznym", choć występują również harmoniczne subtelności i bogactwa, które nieodparcie przywodzą na myśl twórczość impresjonisty.

Trzyczęściowa kompozycja Absila przywołuje formę *sinfonia concertante*, która szczególnie widoczna jest w pierwszej części utworu. Zbudowana przez kompozytora narracja pozwala każdemu z głosów na wydobycie głównego tematu, który w kontrapunkcie przekazywany jest poszczególnym instrumentom. Harfie przypisana została jednak rola motoryczno-barwowa, która zespala wszystkie warstwy dzięki licznym arpeggiom, glissandom oraz rozłożonym akordom. Krótkie, kadencyjne wstawki fletu inicjujące i zamykające część *Andante* stają się formalnym spoiwem jej regularnej konstrukcji. Jednostajna i miarowa partia harfy nadaje zrównoważone tło dla tematu, który rozwijany jest głównie we flecie i altówce. Część ta w kontraście do pozostałych jest spokojna i utrzymana w cichej dynamice. W zamykającym utwór *Finale* dochodzi do ożywienia narracji, które nierzadko przypomina motoryczne finały neoklasycznych dzieł powstających w pierwszych dekadach XX wieku.

⁶ A. V. Linden, B. S. Brook, *Belgium from 1914 to 1964*, [z:] *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 1965, str. 92-96, str. 24

3. JEAN-YVES DANIEL-LESUR – *SUITE MÉDIÉVALE*

Muzyka XX wieku jest często opisywana jako „podzielona i przełomowa”⁷. Ogólnoświatowe rewolucje, dynamiczny rozwój techniczny, dwie wielkie wojny i zupełnie nowe poglądy dotyczące niemal każdej dziedziny życia miały również ogromny wpływ na rozwój muzyki. Kompozytorzy romantyczni mieli zupełnie inne podejście do tworzenia niż ich klasyczni poprzednicy – pomimo tego, że trzymali się form okresu klasycznego. Rosnąca potrzeba ekspresji była przyczyną powolnego rozpadu tradycyjnych form i gatunków muzycznych, a także stworzyła przestrzeń dla bezprecedensowej harmonii czy płynnej tonalności. Rozwój impresjonizmu wzbudził w twórcach chęć ucieczki od sztywnych ram poprzedniej epoki, która dawała im wolność do wyrażania siebie. Nurt ten również miał swoich przeciwników, którzy w opozycji do panujących trendów zdecydowali się przywrócić sztuce jej wartość. W 1936 roku powstaje grupa *La Jeune France*, której główną ideą jest odzyskanie mniej abstrakcyjnej formy kompozycji. Grupę tworzy czworo kompozytorów: Yves Baudrier, André Jolivet, Olivier Messiaen oraz Jean-Yves Daniel-Lesur.⁸

⁷ T.D. Leeuw, *Music of the Twentieth Century – A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, str. 11

⁸ N. Simeone, *La Spirale and La Jeune France: Group Identities*, [z:] *The Musical Times*, tom 143, nr 1880, Musical Times Publications Ltd., Londyn, 2002, str. 10-36



Ilustracja 11. *Le groupe de la Jeune France, Paryż, 1936 r.*

Daniel Jean-Yves Lesur (właściwa forma jego imienia i nazwiska) urodził się 19 listopada 1908 roku w Paryżu, zmarł tamże 2 lipca 2002 roku. Uczęszczał do Paryskiego Konserwatorium, gdzie studiował harmonię i fugę, grę na fortepianie i organach oraz kompozycję. Przez 10 lat był organistą bazyliki świętej Klotyldy w Paryżu a przez 6 lat organistą w opactwie benedyktyńskim.⁹ Oprócz działalności artystycznej był wykładowcą kontrapunktu oraz dyrektorem w prywatnym konserwatorium Schola Cantorum w Paryżu, pracownikiem działu muzycznego radia francuskiego oraz piastował funkcję inspektora muzyki francuskiego ministerstwa kultury.

Jest jednym z niewielu współczesnych kompozytorów tworzących na ten skład instrumentalny, których komponowanie pozostaje w ścisłym związku z tradycją. Jego twórczość czerpie z m. in. z chorału gregoriańskiego, muzyki ludowej i dzieł francuskich

⁹ T. Baker, *Biographical Dictionary of Musicians*, tom 2, Schirmer Books, Nowy Jork, 2001, str. 787-788

kompozytorów klasycznych XVII i XVIII wieku.¹⁰ Często nazywany „paryskim ateńczykiem”¹¹ fascynował się monodią oraz systemem modalnym, które z pełnym przekonaniem uznać można za nadające jedność jego twórczości. Aspekty tego muzycznego fundamentu usłyszeć można m. in. w jego najbardziej znanym dziele *Le Cantique des cantiques du roi Salomon* na 12 głosów a capella, jak również w *Suite Médiévale*.

W 1945 roku grupa *Quintette Instrumental de Paris* zmieniła swoją nazwę na *Quintette Instrumental Pierre Jamet*, aby główną uwagę skupić na roli harfy oraz samego harfisty. Dokładnie w tym samym roku Daniel-Lesur komponuje swoją suitę, którą dedykuje zespołowi. Suita zbudowana jest z 5 części, w których kompozytor sięga do średniowiecznych i renesansowych form i gatunków. Wzbogaca ją także o ilustracyjną część drugą, która wyróżnia się na tle pozostałych charakterem i budową, ale również czasem jej trwania.

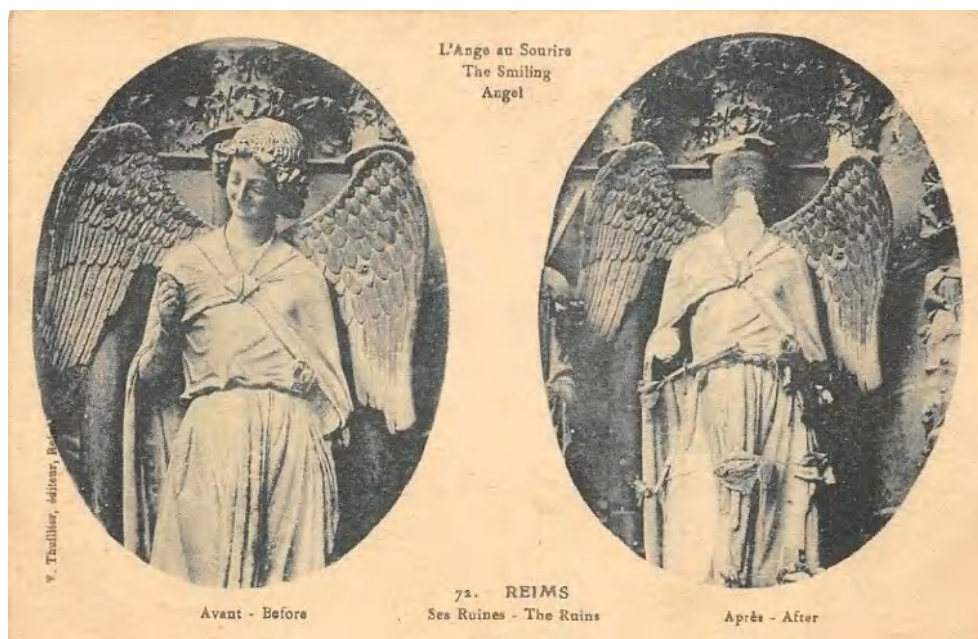
Pierwsza część – *Monodie* od samego początku pokazuje główne zainteresowania kompozytora. Jednolita linia melodyczna i akompaniament wyraźnie akcentują, że ważniejsza w niej jest harmonia niż linia melodyczna – w kontraście do części trzeciej. Kompozytor w partyturze pomija flet, dając przestrzeń dla wertykalnej plamy harmonicznego trójsmyczkowego, do której w połowie części dołącza harfa. Melodia wykonywana przez skrzypce i wiolonczelę głównie bazująca na dźwiękach akordowych tylko minimalnie wzbogacona jest o dodatkowe dźwięki, które przypominają ornament płynnie przechodzącej harmonii.

L'Ange au Sourire (Uśmiechnięty Anioł) swoją nazwę czerpie z posągu, który został wyrzeźbiony około 1240 roku.¹² Znany również jako *Uśmiech z Reims* stoi po lewej stronie północnego portalu na zachodniej fasadzie katedry w Reims. Rzeźba ta stała się sławna podczas I wojny światowej, kiedy została uszkodzona podczas bombardowania miasta a jej zdjęcia przed i po defekcie były szeroko rozpowszechniane czyniąc ją jednym z najsłynniejszych arcydzieł francuskiego średniowiecza.

¹⁰ E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM*, tom 2, część biograficzna, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1984, str. 337–338

¹¹ A. Thomson, *Daniel-Lesur: the Athenian of Paris*, [z:] *The Musical Times*, tom 132, nr 1781, Musical Times Publications Ltd., Londyn, 1991, str. 333–336

¹² F. Delouche, J. Aldebert, *Histoire de l'Europe*, De Boeck Université, Paryż, 1997, str. 150



Ilustracja 12. Reims - *L'ange au sourire - Ses Ruines - Avant et Après*, pocztówka

Druga część suity wyróżnia się nie tylko długością (około 6 minut) ale również budową i charakterem. Kompozytor nadal utrzymuje prostotę harmoniczną, jednak zauważyć można większe zróżnicowanie formy. Brawurowe partie solowe fletu, arpeggia i glissanda harfy, flażoletowe glissanda w trio smyczkowym i taneczność środkowej części bardziej odpowiadają twórczości w czasach, w których żył kompozytor. Te czysto barwowe zabiegi często wykorzystywane w impresjonizmie przypominają, że nurt, w którym tworzył Daniel-Lesur nie odrzuca technik kompozytorskich obecnych mu współcześnie trzymając się jedynie konserwatywnych tradycji.

Symphonie w pełni obrazuje greckie znaczenie tego słowa - συμφωνία (*symphōnía*), które oznacza „porozumienie lub zgodność dźwięku”¹³. Jest to również moment kulminacyjny utworu, w którym cała część utrzymana jest w dynamice *forte*. Symfonia zawsze była kultywowana z niezwykłą intensywnością (zwłaszcza w XVIII wieku)¹⁴. Natężenie to można wyjątkowo zaobserwować właśnie w tej części – nie tylko dzięki dynamice, ale również określeniom ekspresyjnym m. in. we flecie, który na początku swojej partii posiada zapis „*quasi Tromba*”, który definiuje jakość dźwięku jaką kompozytor wyobraził sobie w tej części utworu.

¹³ H.G. Liddell. R.Scott. *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940

¹⁴ W. LaRue, M.E. Bonds, S. Walsh, C. Wilson, [hasło:] *symfonia*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, druga edycja, Oxford University Press, Londyn, 2001

Następna część *Suite Médiévale – Complainte* wywodzi się z średniowiecznego gatunku literackiego poezji francuskiej i prowansalskiej¹⁵. Tematem poruszonym w tym gatunku jest subiektywne doświadczanie nieszczęść. W wolnym tłumaczeniu „lament” może opowiadać o klęsce wojennej, upadku moralności, ale także przeżyć osobistych – takich jak nieodwzajemniona miłość.¹⁶

Częścią zamykającą całą suitę jest *Danse* – która staje się podsumowaniem wszystkich poprzednich jej ustępów. Taneczność ściśle przypisana formie suit, monodia i prostota harmoniczna oddają pełny charakter nie tylko samego utworu, ale całej spuścizny kompozytora. Przypominając średniowieczny taniec Daniel-Lesur przywołuje nie tylko formę, ale również swoje zamiłowanie do muzyki absolutnej, która była sednem twórczości niewymagającej przy interpretacji pozamuzycznych uniesień, łączącej w sobie elementy przedklasyczne, romantyczne i impresjonistyczne, odznaczające się typowo francuskim liryzmem i powściągliwością.



Ilustracja 13. *Musique Classique - Francaix, Daniel-Lesur & Damase: Œuvres pour flûte, harpe et trio à cordes, Quintette Instrumental de Paris, Biblioteka Narodowa Francji, BnF Collection, okładka płyty*

¹⁵ J. Peter: *Complaint and Satire in Early English Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1956

¹⁶ F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle (1881)*, tom 2, Librairie-Édition, Paryż, 1883

Dzięki działalności Departamentu Dźwięku, Wideo i Multimediiw Francuskiej Biblioteki Narodowej przy współpracy z fonoteką płyty winylowe sukcesywnie poddawane są procesowi digitalizacji, które dostępne są dla zainteresowanych w bibliotece cyfrowej oraz serwisach strumieniowych. Jedną z nich jest płyta *Quintette Instrumental de Paris*, zawierająca utwory J. Francaix'a, J.M. Damase'a oraz J.Y. Daniela-Lesura. Paryski Kwintet Instrumentalny przekształcił się w *Quintette Instrumental Pierre Jamet*, który spowodowany odejściem harfisty zakończył swoją działalność w 1958 roku. Po rezygnacji Jameta do składu dołączył jego długoletni uczeń i asystent – Bernard Galais (1921-2009), jednak zespół angażował się jedynie w pojedyncze koncerty upamiętniające ich karierę oraz promując repertuar dla nich napisany.

Jednym z projektów po odejściu Pierre'a była rejestracja trzech suit dedykowanych zespołowi. Nagranie *Suite Médiévale* z 1962 roku obrazuje indywidualne cechy interpretatorskie paryskiego zespołu instrumentalnego oraz sposoby i techniki wykonawcze, które były adekwatne do czasu powstania utworu oraz realizacji nagrania. Porównując nagranie, które jest efektem mojej pracy badawczej ze wspomnianym nagraniem z płyty winylowej można odnieść wrażenie, że interpretacja utworu biegnie dwiema zupełnie różnymi ścieżkami. Wspólnie z moim zespołem przygotowując utwór zatytułowany „średniowiecznym”, pragnęliśmy - oprócz dosłownego odtworzenia melodii chorałowej i monodii obecnej w utworze – posłużyć się technikami wykonawczymi, które są odpowiednie dla charakteru twórczości z tamtego czasu.

Wsluchując się w nagranie *Quintette Instrumental de Paris* można odnieść wrażenie, że ich koncepcja interpretacji suity średniowiecznej jest zdecydowanie bardziej impresjonistyczna i ekspresyjna. W wykonawstwie usłyszeć można swobodę frazowania i płynną rytmiczność, duże natężenie vibrato w trio smyczkowym i flecie – również w fragmentach monodycznych. W interpretacji *Krakowskiego Kwintetu Harfowego* – zespołu, z którym realizowałem nagranie – próbowaliśmy zawrzeć prostotę zapisu nutowego również przez sposób wykonania utworu: bez przesadzonej wibracji, swobodnego prowadzenia melodii dając przestrzeń dla lamentacyjnej idei melodeklamacji.

4. ALEKSANDER TANSMAN – *SONATINA DA CAMERA*

Aleksander Tansman urodził się 11 czerwca 1897 roku w Łodzi, zmarł 15 listopada 1986 w Paryżu. W latach 1908-1914 studiował grę na fortepianie w Konserwatorium Łódzkim pod kierunkiem Wojciecha Gawrońskiego; od 1915 studiował również prawo na Uniwersytecie Warszawskim, które ukończył w 1918. W tym samym czasie pobierał lekcje kontrapunktu u Piotra Littela i kompozycji u Henryka Melcera-Szczawińskiego. Pomimo otrzymania kilku nagród kompozytorskich (m. in. za *Romans* na skrzypce i fortepian oraz *Preludium H-dur* na fortepian), jego twórczość nie została pozytywnie przyjęta przez krytyków muzycznych w Polsce.

W 1919 roku Tansman osiedlił się na stałe w Paryżu, gdzie zadebiutował recitalem, podczas którego wykonał własne kompozycje na fortepian. Podczas swojego pobytu w stolicy Francji poznał wielu znanych kompozytorów, m. in. Maurice'a Ravela, Alberta Roussela, Artura Honeggera, Dariusza Milhauda, Andréa Segovia i Igora Strawińskiego. Został również honorowym członkiem Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. W 1929 roku pojawia się artykuł autorstwa Aleja Carpentiera *Alexandre Tansman y su obra luminosa*¹⁷ w czasopiśmie *Social* opisujący dotychczasową twórczość kompozytora. W 1931 roku muzykolog amerykańskiego pochodzenia Irving Schwerke mieszkający na stałe w Paryżu publikuje szczegółową monografię Tansmana, która jest dokładną analizą twórczości z lat 1920-1930¹⁸. Te dwie prace przynoszą mu sławę nie tylko wśród kompozytorów i krytyków muzycznych, ale również wśród instrumentalistów, którzy chcą poznać jego utwory.

¹⁷ A. Carpentier, *Alexandre Tansman y su obra luminosa*, Social, 1929, nr XIX/9

¹⁸ I. Schwerke, *Alexandre Tansman, Compositeur polonais*, Editions Max Eschig, Paris, 1931



Ilustracja 14. Aleksander Tansman, portret, 1932 r.

W latach trzydziestych kreuje się nowa definicja – „szkoła paryska”, którą zainicjował znany belgijski muzykolog José Bruyr¹⁹. Do grupy kompozytorów, których nazywano tym określeniem należeli niektórzy kompozytorzy pochodzący z Europy Wschodniej, mieszkający na stałe w stolicy Francji. Oprócz Aleksandra Tansmana należeli do niej również: Bohuslav Martinů, Tibor Harsanyi czy Marcel Mihalovici. Adeptów tej grupy charakteryzował rodzaj języka, „w którym folklor kraju ojczystego był obecny w postaci bardziej obrazowej niż oryginalnej”²⁰.

Jako kompozytor i pianista Tansman wyjeżdżał do różnych krajów w Europie, Ameryce Południowej, Dalekim Wschodzie oraz do Stanów Zjednoczonych – w których odbywał tournée w latach 1927 i 1929. W Ameryce zyskał nie tylko wielką sławę, ale poznał również Charlie Chaplina i George’a Gershwina – którzy w roku 1941 pomogli mu osiedlić się w Los Angeles. Podczas pobytu w kalifornijskiej stolicy rozrywki i filmu skupił się głównie na komponowaniu muzyki filmowej. W Stanach Zjednoczonych Tansman miał okazję spotkać wielu innych kompozytorów z Europy m. in. Dariusza Milhauda, Béla Bartóka i Arnolda Schönberga.

¹⁹ F. Lazzaro - *Ecoles de Paris en musique 1920-1950: Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Librairie Philosophique Vrin, 2018

²⁰ M. Tansman-Martinozzi, *Aleksander Tansman – Między dwoma ojczyznami*, [w:] *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897-1986)*, red. A. Granat-Janki, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii, Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, Wrocław 2018, str. 75

W 1936 roku podczas egzaminów w Konserwatorium Paryskim, Aleksander Tansman zasiada jako członek jury, gdzie poznaje Colette Cras – córkę kompozytora i admirała Jeana Crasa, którą poślubia w 1937 roku. Twórczość ojca swojej żony niewątpliwie inspirowała kompozytora – jest on również autorem utworu z 1928 roku na kwintet harfowy *Quintette pour harpe, flute, violon, alto et violoncelle*. W 1938 roku Tansman przyjął obywatelstwo francuskie. Wieloletnia kariera, która pozwoliła kompozytorowi na liczne podróże i tournée koncertowe przerwana zostaje nagłą chorobą Colette w 1951 roku. Aby móc sprostać kosztownemu leczeniu swojej żony, dzięki pomocy swoich przyjaciół, Tansman w nieustannej obawie o jej życie pisał wiele kompozycji dla Ministerstwa Kultury czy też francuskiego Radia. Dokładnie w tym czasie, w 1952 roku powstała *Sonatina da camera* na flet (i piccolo), skrzypce, altówkę, wiolonczelę i harfę – napisana pomiędzy dwoma wielkimi dziełami, oratorium na chór mieszany i orkiestrę *Isaïe, le prophète* (1950) oraz jednoaktową operą *Le Serment* (1953).

Sonatina da camera jest drugim zamówieniem dla francuskiego Radiodiffusion, które Tansman ukończył w tym roku. Dedykowany został *Quintette Instrumental de l'Orchestre National* należącego do *Radioffusion Française* a jego premiera odbyła się 17 listopada 1954 roku w leżącym przy kanale La Manche mieście Cherbourg (flet – Robert Rochut, skrzypce – Henri Bronchwak, altówka – André Focheux, wiolonczela – Jacques Neilz, harfa – Edith Cariven-Martel)²¹. Utwór ten należy do późnego okresu twórczości Tansmana często określanym jako „dojrzały”, który rozpoczął się w 1944 roku od jego *VI Symfonii*. Skupiał się on na „koncentracji środków wyrazu i indywidualnej technice konstruowania energetycznych faktur rytmicznych oraz statycznych, medytacyjnych, środkowych części, skupionych na sonorystyce.”²²

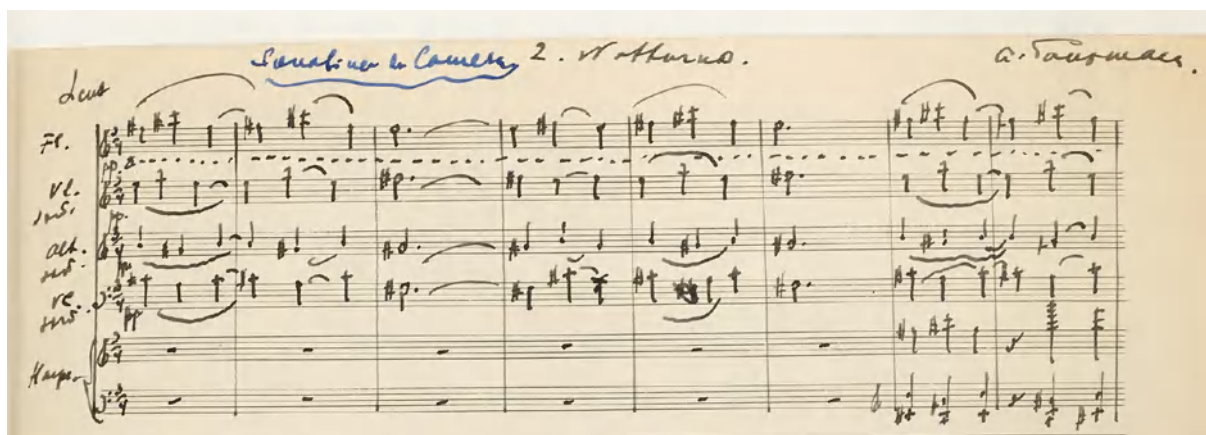
Formę trzyczęściowego utworu, którą Tansman przyjął do napisania tego utworu, zobaczyć można w jego twórczości bardzo często, m. in. w *Sérénade* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1928), *4 Kwartecie Smyczkowym* (1935) oraz *Tombeau de Chopin* na kwartet smyczkowy (1949). Utwór rozpoczyna się spokojną introdukcją *lento cantabile*, w której trio smyczkowe z tłumikami gra naprzemiennie dwa akordy undecymowe, przypominające średniowieczną, lamentacyjną monodię. Utrzymane w jednakowym tempie następujące *Allegro*

²¹ R.C. Simon, L.V. Wood, *Modern Music, A collection of manuscripts and first & early editions, 20th century part I*, J&J Lubrano Music Antiquarians LLC, kat. nr 90, Syosset, USA, 2022

²² G. Hugon, przeł. J. Drake, *Alexandre Tansman – Sonatina da camera, Chamber Music Series* (partytura), Éditions Max Eschig, Paryż, 2005, str. 5

giocosso pokazuje niecodzienny, przypominający wręcz mozaikę sposób prezentacji, dekonstrukcji i powrotu tematu. Druga część – *Notturmo*, w kontraście do części pierwszej, jest statyczna a napięcie i wigor zamienione są na tajemniczość, poetyczność i nastrojowość. Kompozytor prezentuje w niej dwie myśli muzyczne: pierwszą, opartą na homorytmicznych akordach oraz drugą, która zawiera minimalistyczną melodię fletu z akompaniamentem harfy. Ostatnia część *Finale* to scherzo, którego formę używał już w swoich utworach cyklicznych. Tansman prezentuje trzy tematy, które przejmowane są przez każdy z instrumentów i przerywane krótkimi, kilkutaktowymi wstawkami, w których wykorzystuje metamorfozę tematu w skali miksolidyjskiej, przypominającej nastrój onirycznego *Nokturnu*. Całą część charakteryzuje wyraźna autonomia poszczególnych instrumentów, tematów oraz akompaniamentów, które często stanowią jednocześnie kontrapunkt do prowadzonej melodii.

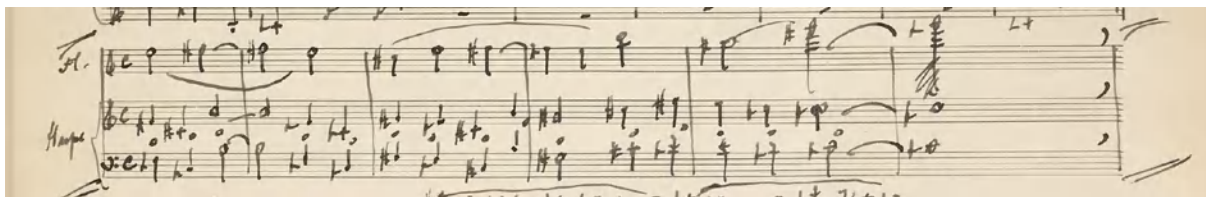
5. SONATINA DA CAMERA – MANUSKRYPT A WYDANIE, PRAKTYKA WYKONAWCZA



Fragment 6. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. II –
Notturmo, t. 1-8, str. 1

W zasobach Francuskiej Biblioteki Narodowej odnaleźć można dwie pozycje oznaczone tytułem utworu. Obie z nich są manuskryptami – jedna z nich jest dokładnym zapisem całej formy kompozycji, druga z nich jest zapisem pomysłów, w których kompozytor poszukiwał konkretnych melodii i harmonii. Zeszyt ze szkicami rozpoczyna się wyjątkowo – od drugiej części, co może oznaczać, że pomysł na ten utwór zrodził się właśnie od jego środkowej części. Fascynacja Tansmana nocną atmosferą często pojawia się w jego partyturach. Całe części oznaczone tym określeniem lub też ich sekwencje pojawiają się m. in. w *Sérénade nr 3* (1943), *Ricercari* (1941-1949) czy *Capriccio* (1954). W tych fragmentach zestawia on złożoną harmonię z ekstremalną dynamiką oraz wyrafinowaną barwą instrumentów.

Zapis manuskryptu w zeszycie ze szkicami niewiele różni się od finalnej wersji utworu – cała część zapisana jest w zamkniętej formie i różni się jedynie pojedynczymi zmianami. Pierwszą z nich jest partia trój smyczkowego w taktach 29-30, która nie pojawia się w tym fragmencie w ostatecznej wersji a jej początek rozpoczyna się w takcie 31.

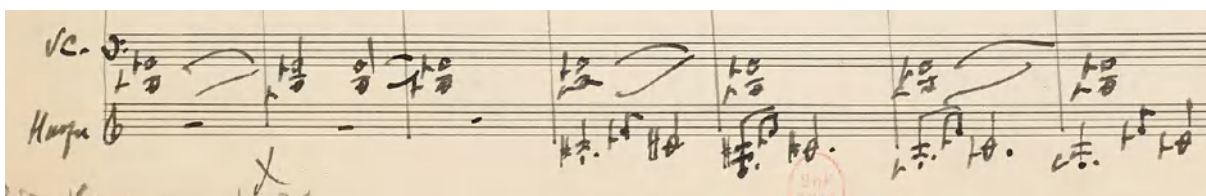


Fragment 7. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. II – *Notturmo*, t.25-30, str. 1



Fragment 8. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. II – *Notturmo*, t. 25-30, wyd. Eschig, str. 31

W szkicowym zapisie w taktach 32- 37 w partii harfy nie ma dolnej pięciolinii, która uzupełniona zostaje później w manuskrypcie utworu o dodatkowy system oraz brakujące względem wydania dźwięki (kwinta z wiolonczelą oraz zdwojona partia w oktawach).

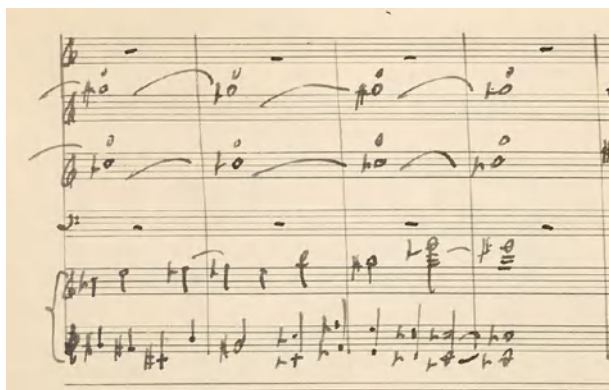


Fragment 9. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. II – *Notturmo*, t.31-37, str. 1



Fragment 10. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. II – *Notturmo*, t. 31-35, wyd. Eschig, str. 31

Kolejnym fragmentem zawierającym różnice między manuskrytem a wydaniem są takty 42-43, w których w zapisie szkicowym brakuje partii fletu w unisonie z harfą dodanej w wydanej wersji.

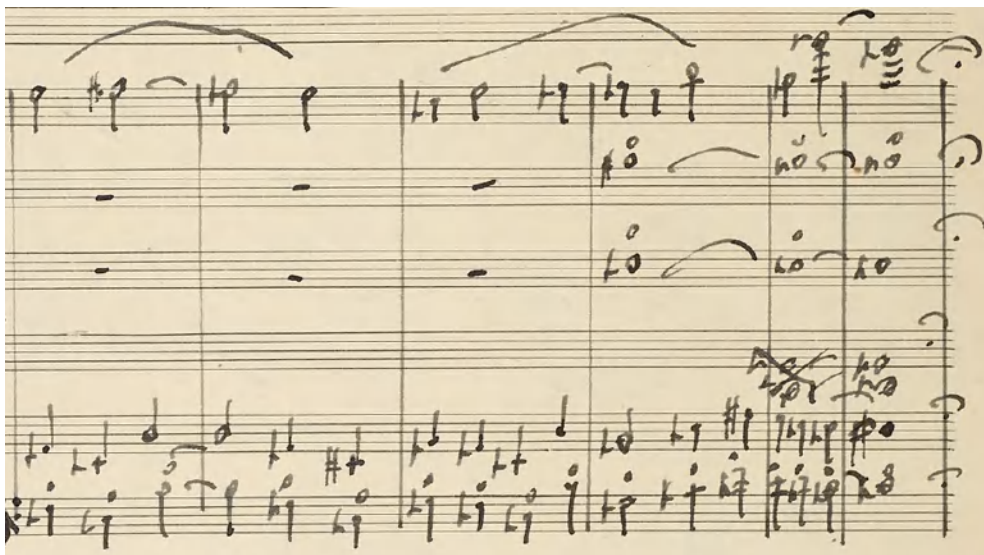


Fragment 11. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. II – *Notturmo*, t.40-43, str. 2



Fragment 12. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. II – *Notturmo*, t. 41-43, wyd. Eschig, str. 32

Ostatnim fragmentem w części drugiej utworu są różnice w flażoletach w partii harfy. W zapisie szkicowym, dźwięki w prawej ręce zapisane w kluczu wiolinowym nie posiadają oznaczeń flażoletowych, które pojawia się w manuskrypcie utworu oraz wersji drukowanej.

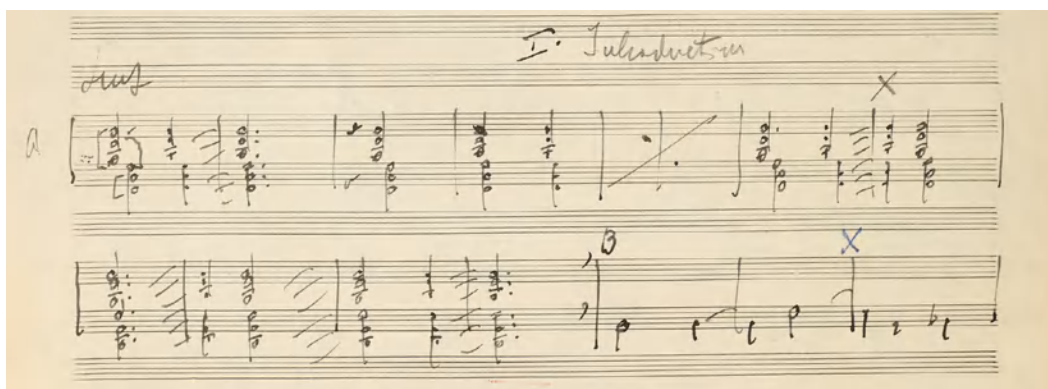


Fragment 13. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. II – *Notturmo*, t.60-65, str. 2

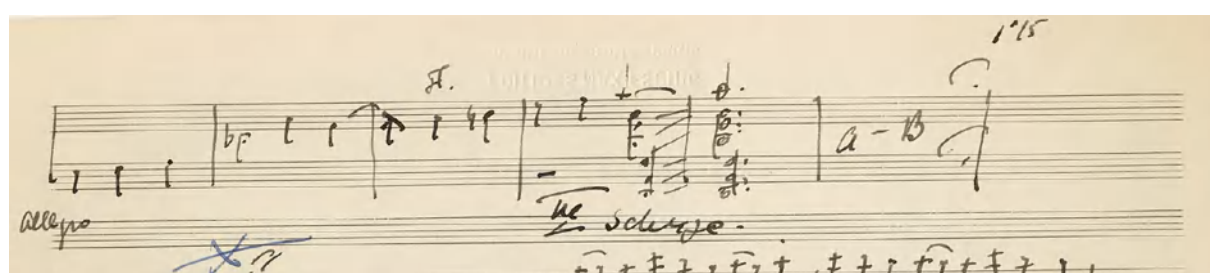


Fragment 14. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. II – *Notturmo*, harfa, t. 41-43, wyd. Eschig, str. 34

Kolejne strony zeszytu szkicowego to krótki zapis pierwszej części opisanej wyłącznie jako *Introduction*. Kompozytor zapisuje tu wspomniane wcześniej akordy undecymowe na dwóch pięcioliniach, które bardziej przypominają zapis pasujący do fortepianu lub harfy - fragment ten oznacza literą A. W następnych taktach Tansman zapisuje w tych samych pięcioliniach partię wiolonczeli oraz fletu, które jednocześnie stanowią środkową część B, po której ma nastąpić powrót materiału części A zakończonej fermatą. *Allegro* pojawia się jedynie w małym zapisie samego oznaczenia, jednak zapis nutowy nie jest kontynuowany.

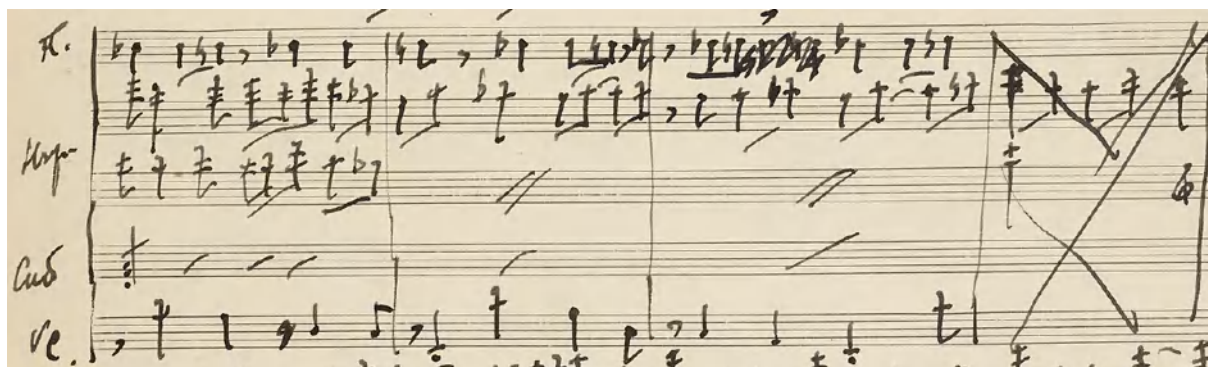


Fragment 15. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. I – Introduction, t.1-15, str. 2

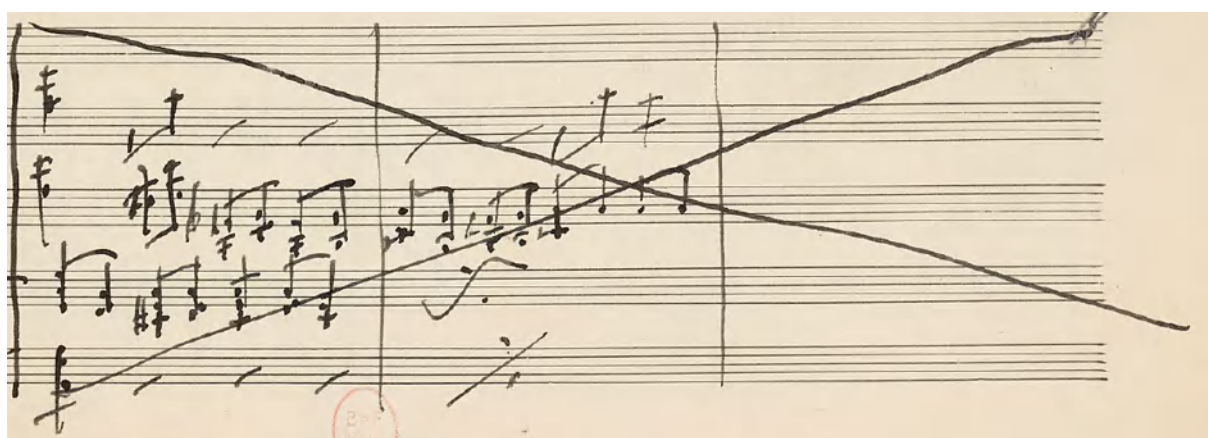


Fragment 16. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. I – Introduction, t.16-20, str. 3

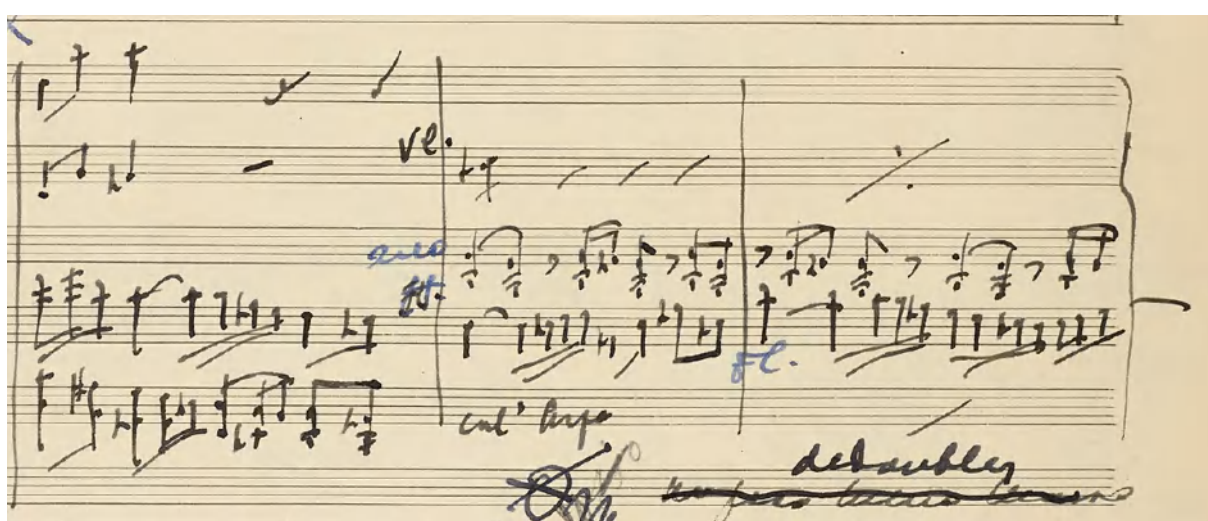
Tansman po zapisaniu introdukcji części pierwszej bezpośrednio przechodzi do *scherzo* – które w pierwotnej formie było główną nazwą trzeciej części utworu a określenie *Finale* było jej drugim członem. Podobnie jak ze szkicem *Notturmo*, Tansman zapisuje ją w prawie kompletnej formie, pokazując jej części i pomysł na jej budowę. W swoich notatkach używa znaków rewizyjnych C, D, M, N i O z pominięciem pozostałych, brakujących liter. Analizując zapis kompozytora można zauważyć, że koncepcja utworu od jego początku była bardziej konstrukcyjna niż bazująca na gotowym materiale muzycznym. Porównując ją do części pierwszej, tutaj zapiski przypominają raczej szybką rejestrację pomysłów – tematy oraz ich kontrapunkty często zapisywane są w tej samej pięciolinii a w niektórych miejscach przypisany do nich zostaje konkretny instrument, który ma dany temat kontynuować. Różnice pomiędzy manuskrytem a wydаныmi nutami są większe niż w poprzedniej części, jednak są to rozbieżności głównie w brakujących oktavach, oznaczeniach dynamicznych, brakujących partii harfy czy długości trwania danych fragmentów. Pomiedzy konkretnymi częściami pojawiają się przekreślone takty z pomysłami, które nie zostały później wykorzystane bądź są podobne sugerując poszukiwania kompozytora.



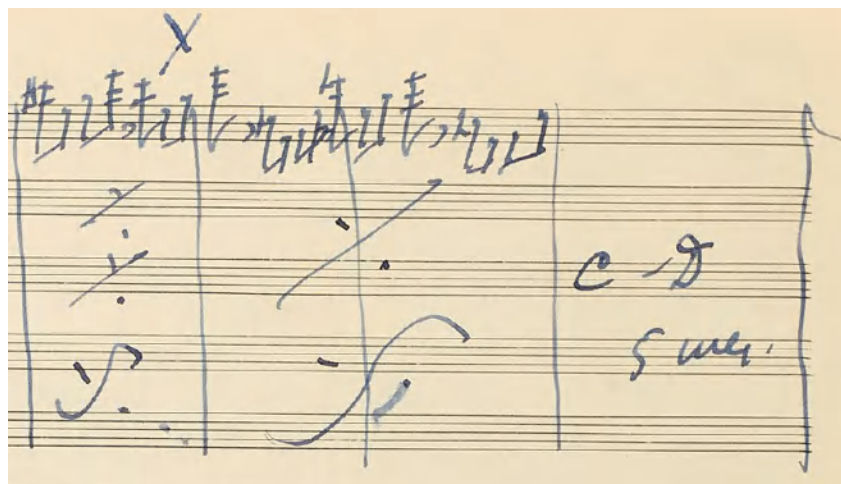
Fragment 17. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. III – Scherzo, t.13-15, str. 3



Fragment 18. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. III – Scherzo, notatki, str. 3

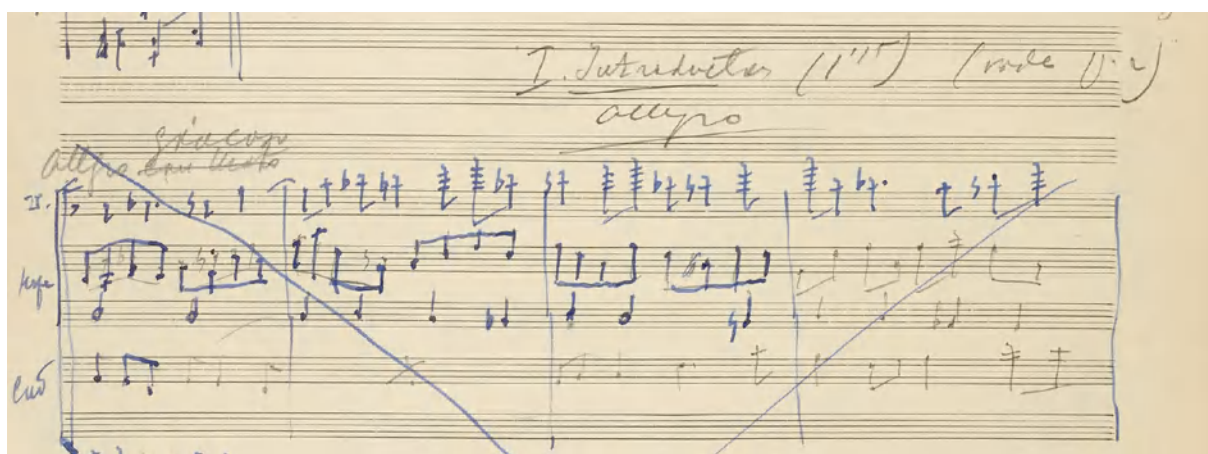


Fragment 19. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. III – Scherzo, t. 31-33, str. 4

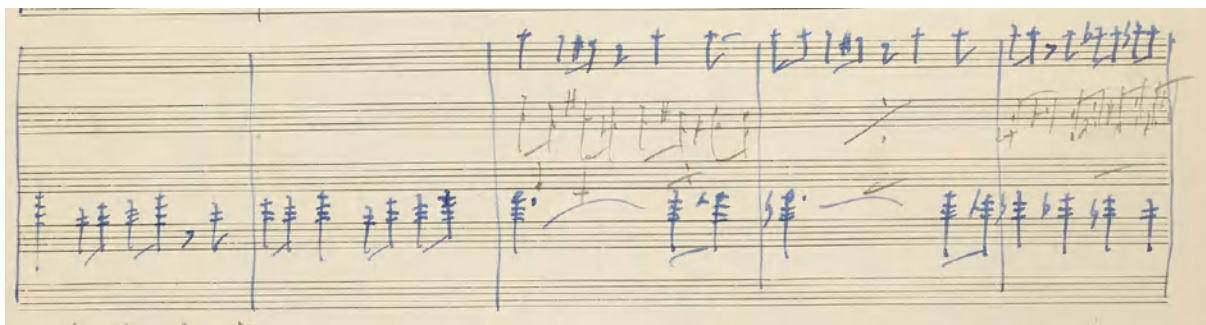


Fragment 20. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. III – Scherzo, znaki rewizyjne, str. 6

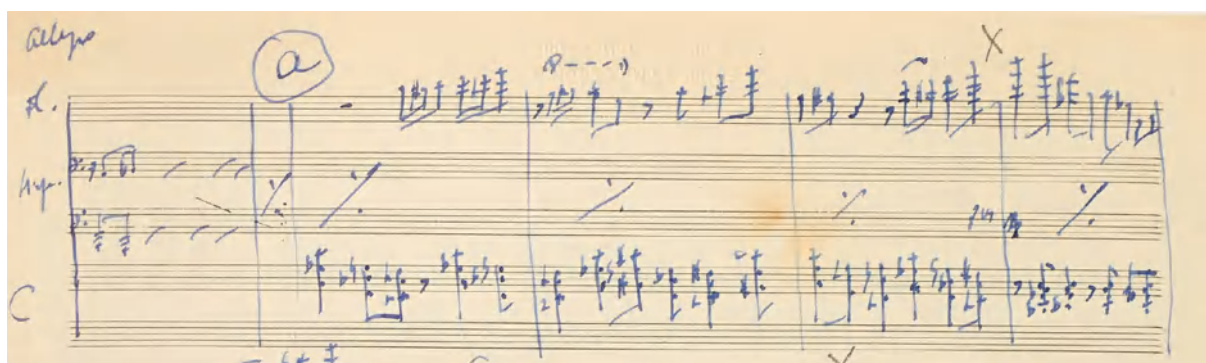
W ostatnim fragmencie manuskryptu szkicowego kompozytor wraca do części pierwszej. Analiza notatek pokazuje, że w tę część włożono najwięcej wysiłku. Zapiski są bardziej chaotyczne, pojawia się wcześniej nieużywany zapis ołówkiem i wiele fragmentów, których materiał nie zostaje wykorzystany w utworze. Efekt wzmaga również sposób zapisu tej części w manuskrypcie utworu, w którym również występują przekreślenia zapisu nutowego. Jedyny fragment podobny do opublikowanej wersji utworu, zapisany jest na ostatniej stronie zeszytu ze szkicami i zawiera część od *Allegro* (bez zapisu *giocoso*) do znaku *segno*. (takty 33-60)



Fragment 21. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. I, notatki, str. 6



Fragment 22. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. I, notatki, str. 7



Fragment 23. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt ze szkicami, cz. I, notatki, str. 8

Partia harfy w *Sonatina da camera* stawia przed wykonawcą wiele muzycznych i technicznych wyzwań. Złożone, szybkie przebiegi, częste skoki oktawowo, zapis w unisonie w bliskim dla siebie rejestrze, skomplikowana chromatyka czy sama rozpiętość rejestru wymagają dużego opanowania technicznego. Wiele tych trudności wynika nie tylko z wieloaspektowości partii, ale również z zapisu nutowego, który dzięki sprawnemu opracowaniu stałby się przejrzystszy i przystępniejszy (m. in. dzięki zapisowi enharmonicznemu czy zamianie zapisu pomiędzy prawą a lewą ręką). Pewne fragmenty utworu (na przykład w drugiej części) przepisać można enharmonicznie z tonacji krzyżykowej do bemolowej, mając na uwadze brzmienie instrumentu jak również spójną intonację konkretnych dźwięków w szerokich rejestrach kwintetu harfowego.

Część pierwsza utworu rozpoczyna się introdukcją, która angażuje wszystkie instrumenty z wyłączeniem harfy. Jej partia rozpoczyna się dopiero wraz z otwarciem drugiego segmentu – *Allegro giocoso*, w której swoją motoryczną strukturą wskazuje tempo tego fragmentu. Rozpisany na dwóch pięcioliniach motyw szesnastkowy oparty na sekundzie małej

w taktach 38-40 wzbogacony zostaje o dodatkową oktawę. Z uwagi na szybkie tempo, takty te wykonać można z pominięciem dolnego dźwięku w oktawie prawej ręki.



Fragment 24. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 39-40



Fragment 25. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 37-39, propozycja wykonania

W taktach 41-48 nagromadzone zostają krótkie wartości, które zdwojone są również w oktawie. Szybkie tempo uniemożliwia wykonanie podkładanych pasaży – wykonanie taktu 41 z pominięciem dolnej oktawy pozwala na utrzymanie tempa i zapisanej dynamiki. W tym fragmencie wszystkie dźwięki *e* wykonać należy enharmonicznie (*fes*). Pomocne w tym fragmencie jest również przeniesienie konkretnych dźwięków z prawej do lewej ręki.



Fragment 26. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 41-43



Fragment 27. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 41-48, propozycja wykonania

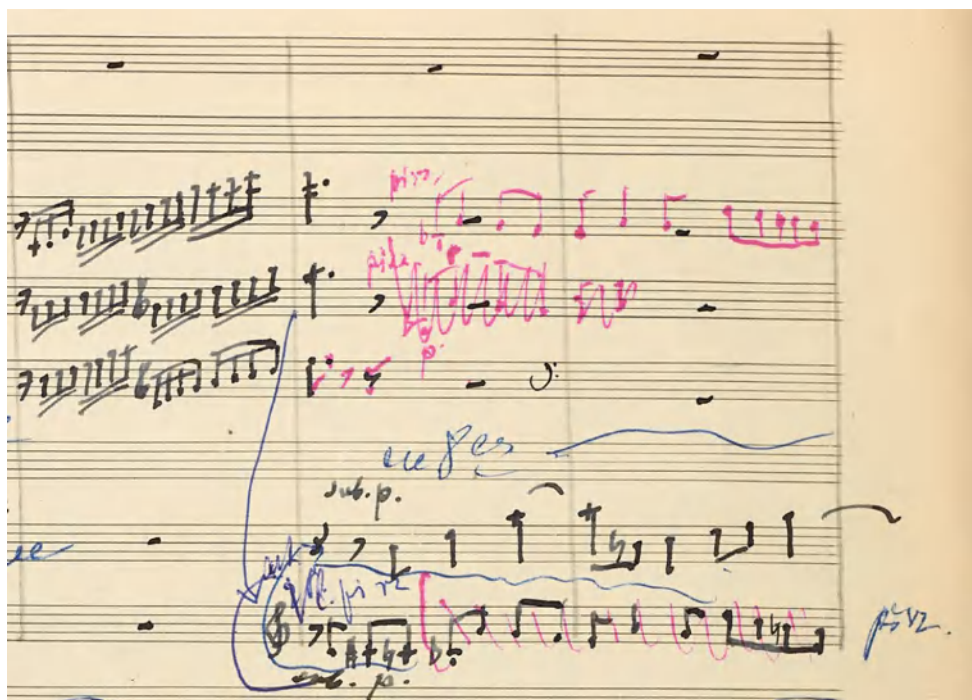
Rozpoczynająca się w takcie 65 gama trwająca 3 takty kończy się dźwiękiem a4, które jest poza skalą instrumentu. Wykonanie tego fragmentu wymaga zrezygnowania z ostatniego, najwyższego dźwięku lub zagrania tej partii wyłącznie w jednej, niższej oktawie.



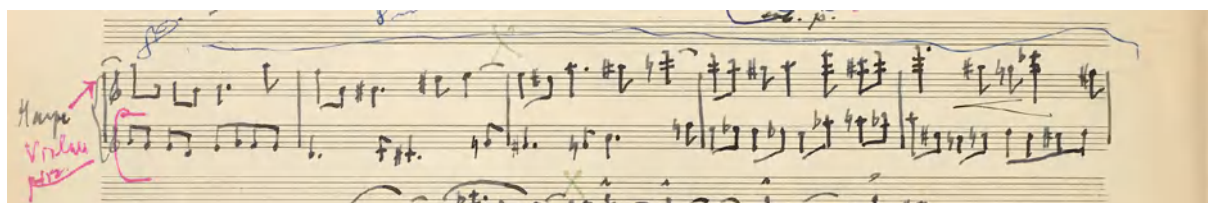
Fragment 28. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 65-67

Kontynuowana przez trio smyczkowe gama kończy się otwierając środkową część utworu, w której harfa solo przejmuje główny temat wraz z jego kontrapunktem. Jest to miejsce

o dużym nagromadzeniu zmian chromatycznych, które w tym wypadku są praktycznie – niemożliwe do wykonania. Twierdzenie to poprzez można zapisem kompozytora z manuskryptu, w którym to dzieli partię na górną dla harfy i dolną dla skrzypiec, które wykonują ją techniką *pizzicato*. Zapis ten jest zanotowany w innym kolorze – sugerując zmianę w późniejszym czasie po ukończeniu manuskryptu.



Fragment 29. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt, cz. I, t. 68-70



Fragment 30. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, manuskrypt, cz. I, t. 71-75

W przypadku tego fragmentu, rozłożenie partii na dwa instrumenty biorąc pod uwagę zmiany pedałowowe pozwala na wykonanie górnej partii melodycznej z zachowaniem zapisanego frazowania bez pobrząków pedałowych, które pojawiają się przy wykonywaniu obu systemów

jednocześnie. Opierając się na pomysły kompozytora, według mnie dopuszczalne jest wykonanie tego fragmentu dzieląc partię harfy ze skrzypcami. Część tę można wykonać również używając zamiennych dźwięków enharmonicznych oraz przez odbieranie konkretnych dźwięków do drugiej ręki. Wymaga to 30 zmian pedałów w przeciągu 9 taktów trwających łącznie 16 sekund.

The image displays a musical score for harp (Harfa) and violin (Hf.) across three systems. The harp part is in treble clef with a common time signature (C). The violin part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Red curved lines connect notes between the two staves, indicating enharmonic equivalents. The notes are labeled with their enharmonic spellings in green text below the staff.

System 1 (Measures 5-6):

- Measure 5: Harfa (C#), Hf. (F#)
- Measure 6: Harfa (H#), Hf. (G#)

System 2 (Measures 7-8):

- Measure 7: Harfa (C#), Hf. (C#)
- Measure 8: Harfa (A#), Hf. (A#)

System 3 (Measures 9-10):

- Measure 9: Harfa (A#), Hf. (A#)
- Measure 10: Harfa (D#), Hf. (D#)

Fragment 31. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 69-77, propozycja wykonania

Z powodu szybkiego tempa, trudne do wykonania flażolety w taktach 90-92 wykonać można grając dźwięki o oktawę wyżej artykułując je bliżej pudła rezonansowego oraz dynamiką mniejszą o stopień w dół (w tym przypadku z *sub. p* na *sub. pp*).



Fragment 32. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 90-91

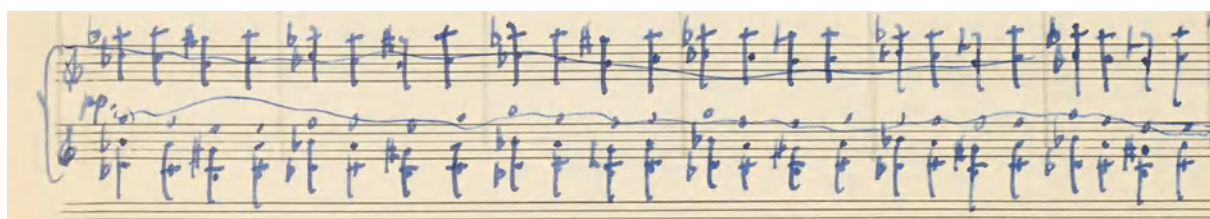
Powtarzający się schemat melodyczno-rytmiczny w taktach 123-125 wymaga zmiany dźwięku *h* na *b* pod łukiem przy wykonaniu legato. W tym miejscu przejście półtonowe wykonać można za pomocą jedynie zmiany pedału bez powtarzania struny (glissando pedałowe).



Fragment 33. Aleksander Tansman – *Sonatina da camera*, cz. I, harfa, t. 123-125

Notturmo charakteryzuje się dużą kontrastowością barwy, tempa i nastroju w stosunku do skrajnych części *Sonatina da camera*. Duża rozpiętość rejestru, flazolety oraz tonacja cis-moll skłania do enharmonicznego zagrania partii harfy. Z uwagi na harmonię, zmiana ta pozwala również na dopasowanie intonacji do pozostałych instrumentów. Jedynie w taktach 7-13 sposób wykonania części w chromatyce krzyżkowej może być zależny od indywidualnych preferencji wykonawcy oraz zespołu instrumentalnego. Partia harfy w zapisie enharmonicznym załączona jest w aneksie pracy.

W finale utworu w partii lewej ręki w taktach 45-49 kompozytor zapisał flażolety w sektach z równoczesnym zapisem tych samych dźwięków oktawę wyżej dla ręki prawej. Z uwagi na rozpiętość, sekstowe flażolety nie są możliwe do wykonania. Porównując ów zapis z manuskrytem, zauważyć można, że oznaczenia artykulacyjne dla dźwięków lewej ręki są skreślone. Podobna linia oddziela lub też skreśla dolne dźwięki w dwudźwiękach prawej ręki, co może oznaczać, że wykonać należy wyłącznie górny dźwięk lub należy zagrać je osobno. Prawdopodobne późniejsze poprawki kompozytora bezpośrednio przed wydaniem mogły wpłynąć na drukowany zapis, w którym flażolety zapisane są poniżej pięciolinii. W tym wypadku należy wykonać dolne dźwięki techniką flażoletów a pozostałe trzy dźwięki wykonać prawą ręką.



Fragment 34. *Aleksander Tansman – Sonatina da camera, manuskrypt, cz. III, t. 45-50*



Fragment 35. *Aleksander Tansman – Sonatina da camera, cz. III, harfa, t. 38-49*

ZAKOŃCZENIE

Praca badawcza nad historią *Quintette Instrumental de Paris* oraz odszukiwanie kolejnych partytur utworów napisanych na ten skład instrumentalny była niezwykle ciekawa i angażująca. Wierzę, że dokładne zbadanie tego tematu przyczyni się do poszerzenia znajomości tego repertuaru nie tylko przez harfistów – ale również przez innych instrumentalistów czy muzykologów. Badanie zależności kompozytorów (w kontekście tworzenia utworu pod konkretną grupę) uwypukla cechy wykonawcze i artystyczne, które stanowią zarys współpracy, tworzącej się między twórcą a wykonawcą.

Ufam, że moja praca przyczyni się do zwiększenia świadomości aspektów tworzenia muzyki kameralnej na harfę – jej historii oraz postaci, którą spotykamy w dzisiejszych czasach. Fenomenem utworów pisanych na harfę, flet i trio smyczkowe w mojej opinii są nie tylko aspekty brzmieniowe, ale również historia powstawania ogromnego repertuaru, który w znikomych ilościach jest nadal wykonywany i o którym zapomniano. Czterech kompozytorów, których opisałem w niniejszej pracy badawczej łączyła nie tylko zbieżność geograficzna – ale również cel, który przyświecał każdemu z nich: wyrażania siebie w twórczości dedykowanej na ten niecodzienny zespół instrumentalny. Pragnę, aby ta praca była nie tylko próbą zapisania historii – lecz również inspiracją do jej kontynuowania.

WYKAZ ILUSTRACJI

9. Ilustracja 1. *Pierre Jamet, 1990 r.*
10. Ilustracja 2. *Quintette Instrumental de Paris, 1923 r.*
13. Ilustracja 3. *Jacques Pillois - portret*
14. Ilustracja 4. *J. Pillois - 5 Haïkai, cz. I*
15. Ilustracja 5. *J. Pillois - 5 Haïkai, cz. II*
16. Ilustracja 6. *J. Pillois - 5 Haïkai, cz. III*
16. Ilustracja 7. *J. Pillois - 5 Haïkai, cz. IV*
17. Ilustracja 8. *J. Pillois - 5 Haïkai, cz. V*
22. Ilustracja 9. *Portret kompozytora Jeana Absila, z dedykacją dla kanonika Abela Delzenne (w ramach „Poranków” w Ecole Saint-Grégoire), 1952 r.*
23. Ilustracja 10. *Jean Absil, popiersie autorstwa Fernanda Debonnairesa, Péruwelz, Belgia, 1968 r.*
26. Ilustracja 11. *Le groupe de la Jeune France, Paryż, 1936 r.*
28. Ilustracja 12. *Reims - L'ange au sourire - Ses Ruines - Avant et Après, pocztówka*
29. Ilustracja 13. *Musique Classique - Francaix, Daniel-Lesur & Damase: Œuvres pour flûte, harpe et trio à cordes, Quintette Instrumental de Paris, Biblioteka Narodowa Francji, BnF Collection, okładka płyty*
32. Ilustracja 14. *Aleksander Tansman, portret, 1932 r.*

BIBLIOGRAFIA

1. A. Carpentier, *Alexandre Tansman y su obra luminosa*, Social, 1929, nr XIX/9
2. A. Thomson, *Daniel-Lesur: the Athenian of Paris*, [z:] *The Musical Times*, tom 132, nr 1781, Musical Times Publications Ltd., Londyn, 1991, str. 333-336
3. A. V. Linden, B. S. Brook, *Belgium from 1914 to 1964*, [z:] *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 1965, str. 92-96, str. 24
4. A.C.T. Geppert, J. Coffey, T. Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-1951: A Bibliography*, Freie Universität Berlin, California State University Fresno, 2000
5. C. Ballman, [hasło:] *Jean Absil*, [w:] *Nouvelle Biographie Nationale*, tom 9, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts De Belgique, Liège, 2007
6. C. Michel, *Pierre Jamet*, [online] <http://aiharpe.org/Textes/Asso/Pierre2.html>, [dostęp: 01.06.2019].
7. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM*, tom 2, część biograficzna, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1984, str. 337–338
8. F. Delouche, J. Aldebert, *Histoire de l'Europe*, De Boeck Université, Paryż, 1997, str. 150
9. F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle (1881)*, tom 2, Librairie-Édition, Paryż, 1883
10. F. Lazzaro - *Ecoles de Paris en musique 1920-1950: Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Librairie Philosophique Vrin, 2018
11. G. Hugon, przeł. J. Drake, *Alexandre Tansman – Sonatina da camera, Chamber Music Series* (partytura), Éditions Max Eschig, Paryż, 2005, str. 5
12. G. Kurgan-van Hentenryk, [hasło:] *Le Bœuf, Henry*, [w:] *Dictionnaire des patrons en Belgique*, Bruksela, 1996, str. 418
13. H. Nicholas, *The Cambridge Companion to Modern French Culture*, Cambridge University Press, 2006
14. H.G. Liddell. R.Scott. *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940
15. I. Schwerke, *Alexandre Tansman, Compositeur polonais*, Editions Max Eschig, Paris, 1931

16. J. Peter: *Complaint and Satire in Early English Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1956
17. J. Pillois, *5 Haikai, Epigrammes lyriques du Japon* [partytura], wyd. Durand, 1926, [online:] <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP228192-PMLP373460-n%C2%B01,2,3.pdf>, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP228193-PMLP373460-4,5.pdf>, [dostęp:] 02.08.2023
18. J. Szulakowska-Kulawik, *Kontradykcyjne wektory oddziaływania impresjonizmu rezonującego w muzyce francuskiej połowy XX wieku – postimpresjonistyczna „estetyka labiryntu”*. Portrety kompozytorskie Charles’a Koechlina i Florenta Schmitta, „Czasopismo Naukowe Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego”, 2015, [online:] <https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/1456/Jolanta%20Szulakowska%20Kulawik%20Kontradykcyjne%20wektory%20oddziaływania%20impresjonizmu%20rezonujacego%20w%20muzyce%20francuskiej.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [dostęp:] 01.08.2023
19. J. Vaudoux, *75ème anniversaire de Pierre Jamet*, Biuletyn l'Association Internationale des Harpistes et des Amis de la Harpe, 1968, [online:] <http://www.aiharpe.org/Textes/Bulletins/Liste/Liste.php>, [dostęp:] 02.08.2023
20. M. Tansman-Martinozzi, *Aleksander Tansman – Między dwoma ojczyznami*, [w:] *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897-1986)*, red. A. Granat-Janki, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii, Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, Wrocław 2018, str. 75
21. N. Simeone, *La Spirale and La Jeune France: Group Identities*, [z:] *The Musical Times*, tom 143, nr 1880, Musical Times Publications Ltd., Londyn, 2002, str. 10-36
22. P. A. Bampéchat, *Inside Jean Cras' Laboratory II: Cyclical Composition at Its Zenith, Quintette pour harpe, flûte, violon, alto et violoncelle (1928)*, The American Harp Journal, Summer ed. 1999
23. P. A. Bampéchat, Jean Cras, *Polymath of Music and Letters*, Nowy Jork 2009
24. R. de Guide, *Jean Absil - vie et oeuvre*, Casterman, 1965 str. 34
25. R.C. Simon, L.V. Wood, *Modern Music, A collection of manuscripts and first & early editions, 20th century part I*, J&J Lubrano Music Antiquarians LLC, kat. nr 90, Syosset, USA, 2022

26. T. Baker, *Biographical Dictionary of Musicians*, tom 2, Schirmer Books, Nowy Jork, 2001, str. 787-788
27. T.D. Leeuw, *Music of the Twentieth Century – A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, str. 11
28. W. LaRue, M.E. Bonds, S. Walsh, C. Wilson, [hasło:] *symfonia*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, druga edycja, Oxford University Press, Londyn, 2001

ANEKS I

Spis utworów na harfę, flet i trio smyczkowe

1. Absil, Jean - *Concert à cinq pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe* (1938)
2. Albert, Adrienne - *Between the dark and daylight, for flute violin, viola, cello, and harp* (2007)
3. Ansink, Caroline - *Stylish struggle* (1985)
4. Aragón, Tomás Marco - *Quinteto filarmónico, for flute, harp, violin, viola, and cello* (1984)
5. Badings, Henk - *Kwintet no. 3 (Capriccio), fluit, viool, altviool, violoncello, harp,* (1936)
6. Ballard, Sarah - *Meditation for alto flute, harp, violin, viola and cello* (2015)
7. Blumenkamp, Thomas - *Penta für Flöte, Violine, Violoncello und Harfe* (1996)
8. Bondon, Jacques - *Sonate à cinq: pour flûte, harpe, violon, alto, violoncell* (1996)
9. Bourgeois, Derek - *Quintet for harp, flute, violin, viola, cello op.90* (2004)
10. Boyle, Rory - *Serenata piccola - for flute/alto flute/piccolo, harp, violin, viola and cello* (1983)
11. Casadesus, Robert - *Quintette op. 10* (1927)
12. Castérède, Jacques - *Musique pour flûte, harpe et trio à cordes* (1960)
13. Cervo, Dimitri - *Charmosinha op. 29* (2008)
14. Combier, Jérôme - *Tears flow again: transcrire, ré-écrire John Dowland pour voix, flûte, harpe, violon, alto et violoncelle* (2019)
15. Corbett, Sidney - *The longings, for flute, harp, violin, viola and violoncello* (2005)
16. Cras, Jean - *Quintette pour harpe, flûte, violon, alto et violoncelle* (1928)
17. d'Indy, Vincent - *Suite en parties, pour flûte obligée, violon, alto, violoncelle et harpe* (1927)
18. Daiken, Melanie - *Firenze for flute, violin, viola, cello and harp* (1994)
19. Damase, Jean-Michelle - *Quintette pour flute, harpe, violon, alto et violoncelle op.2* (1948)
20. Daniel-Lesur, Jean-Yves - *Suite médiévale* (1945)
21. Davis, Andrew - *Sing sweetly, run swiftly for flute, violin, viola, cello and harp* (2016)

22. Decoust, Michel - *Le Pas du Temps pour Flûte soprano, Violon, Alto, Violoncelle, Harpe* (1997)
23. Delvaux, Albert - *Adagio-Scherzo - quintette divers - violon, flûte, alto, violoncelle et harpe / violin, flute, viola, cello and harp / viool, fluit, altviool, cello en harp* (1982)
24. Derungs, Gion Antoni - *Quintett N.º 2 (Harfenquintett) für Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello und Harfe* (2003)
25. Devreese, Frédéric - *4 Short Waltzes for flute, harp and string trio* (2010)
26. Erbi, Maurizio – *Julo for harp, flute and string trio* (2012)
27. Feld, Jindřich - *Quintetto capriccioso, pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe* (1995)
28. Flothuis, Marius - *Quintette pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe op. 97* (1994)
29. Fontyn, Jacqueline - *Sul cuor della terra pour flûte, violon, alto - ou clarinette, violoncelle et harpe – ou piano* (1993)
30. Ford, Ron - *Josquin for flute, violin, viola, violoncello and harp* (1995)
31. Françaix, Jean - *Quintette No. 1 pour flûte, trio à cordes et harpe* (1934)
32. Françaix, Jean - *Quintette No. 2 pour flûte, trio à cordes et harpe* (1989)
33. Furrer, Beat - *... cold and calm and moving for flute, harp, violin, viola and violoncello* (1992)
34. Gernot, Wolfgang - *Silences : for flute, harp, violin, viola and violoncello* (2006)
35. Grant Still, William – *Summerland* (1935)
36. Hedstrøm, Åse - *Grata for flute, violin, viola, cello, harp, piano* (1986)
37. Hekster, Walter - *Landscapes for flute, violin, viola, cello, and harp* (1971)
38. Helman, Albert – *Regen voor ensemble* (1933)
39. Hübler, Klaus Karl - *Riflessi per cinque strumenti - Altflöte in G, Violine, Viola, V'cello und Harfe* (1979)
40. Jolivet, André - *Chant de Linos* (1944)
41. Jongen, Joseph - *Concert à cinq op. 71* (1923)
42. Josephs, Wilfred - *Arcadian Rhapsody, Op. 132* (1984)
43. Koechlin, Charles - *Quintette no. 1 „Primavera”* (1936)
44. Koechlin, Charles - *Quintette no. 2 pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe, op. 223* (1949)
45. Kondor, Ádám - *Joyance for Saint Julius Hydrophilos for piccolo/flute, harp and string trio* (2005)

46. Lajtha, László - *Les marionnettes, suite de quatre pièces pour flûte, violon, violoncelle et harpe, op. 26* (1937)
47. Lajtha, László - *Quintette no. 2* (1948)
48. Lange, Hans - *Quintett für Harfe, Flöte und Streichtrio, Op. 42* (1938)
49. Lauber, Joseph - *Fantasia, quintette pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe* (1937)
50. Levering, Arthur - *Roulade, for flute harp violin viola and cello* (1991)
51. Locheur, Raymond – *Quatre Pièces en quintette pour harpe, flûte, violon, alto et violoncelle* (1953)
52. Malipiero, Gian Francesco - *Sonata a cinque, flute, strings & harp* (1936)
53. Manen, Christian - *Quintette pour violin, alto, violoncelle, flute et harpe op. 33* (1970)
54. Martelli, Henri - *1er Quintette pour flûte, harpe et trio à cordes op. 73* (1950)
55. Martelli, Henri - *2ème Quintette pour flûte, harpe et trio à cordes op. 80* (1952)
56. Martines, Odaline de la - *Litanies for flute (doubling bass flute) string trio and harp* (1981)
57. Maziarly, Marcelle de - *Quintette pour flûte, violon, alto, violoncelle, harpe* (1934)
58. Menut, Benoît - *Alba, pour flûte, trio à cordes & harpe* (2019)
59. Muno, Alexander - *Ein Wind die Orangengerüche - an Platen, Quintett für Flöte, Streichtrio und Harfe* (2017)
60. de Murashkin, Benjamin - *Episodes in chiaroscuro, for flute, string trio and harp* (2016)
61. Oosten, Roel van - *Prière Impromptue* (1994)
62. Pelemans, Willem - *Harpkwintet - harp, fluit, viool, altviool en cello* (1962)
63. Pierné, Gabriel - *Variations libres et finale pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe, op. 51* (1932)
64. Pierné, Gabriel - *Voyage au pays du Tendre* (1935)
65. Pierné, Paul - *Variations sur Au clair de la lune* (1942)
66. Pillois, Jacques - *5 Haïkaï - Epigrammes lyriques du Japon* (1926)
67. Raftery, Kevin - *Quintet for Flute, Harp, Violin, Viola & Cello "Friedhof"* (2009)
68. Rands, Bernard - *„... in the receding mist...”, for flute, harp, violin, viola and cello* (2013)
69. Ropartz, Guy-Joseph - *Prélude, Marine et Chansons* (1928)
70. Rosseau, Norbert - *Sérénade à Syrinx pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe* (1959)

71. Roussel, Albert - *Sérénade pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe* (1925)
72. Salter, Thomas - *Aquatints for flute, harp violin, viola and cello* (2012)
73. Samson, René - *Sporen for flute, string trio and harp* (2010)
74. Sawyer, David - *Good night for alto flute (piccolo), harp, violin, viola and cello* (1989)
75. Schmitt, Florent - *Suite en rocaille, op. 84* (1934)
76. Scott, Cyril - *Quintet for flute, harp, violin, viola and cello* (1926)
77. Spelman, Timothy Mather - *Poème "Le pavillon sur l'eau" d'après Théophile Gautier pour cinq instruments (violon, alto, violoncelle, flûte et harpe)* (1925)
78. Smit, Leo - *Quintet voor fluit, viool, altviool, cello en harp* (1928)
79. Tansman, Aleksander - *Sonatina da camera* (1952)
80. Tsoupaki, Calliope - *Ethra for violin, flute, viola, violoncello and harp* (1995)
81. Vacchi, Fabio - *Luoghi immaginari* (1993)
82. Villa-Lobos, Heitor - *Quinteto instrumental, W538* (1957)
83. Wallach, Joelle - *Suffrage signatures for flute, harp and strings* (2019)
84. Westerlinck, Wilfried - *Landschappen, no. 4* (1994)
85. Wolfgang, Gernot - *Silences* (1991)
86. Wójcik, Raymond - *Vanishing lands, for flute, violin, viola, cello and harp* (2002)
87. Zagwijn, Henri – *Quintette for flute, harp, violin, viola, and cello* (1937)

ANEKS II

Spis aranżacji i transkrypcji utworów na harfę, flet i trio smyczkowe

1. Albeniz, Isaac (ar. Adrian Nowak) - *El Albaicin, Iberia* (1905-08)
2. Albrechtsberger, Johann Georg (ar. Adrian Nowak) – *Concertino Es-dur* (1771)
3. Andersen, Joachim (ar. Markus Riehl) - *Au Bord de la Mer, Op.9* (1884)
4. Boehm, Theobald (ar. Markus Riehl) - *Elegy, op.47* (1881)
5. Briccialdi, Giulio (ar. Markus Riehl) - *Lo Spirito Vagante, Op.139* (1877)
6. Broustet, Édouard (ar. Markus Riehl) - *Badinerie* (1899)
7. Czajkowski, Piotr (ar. Bob Litterell) – *4 Dances from Swan Lake* (1876)
8. Falla, Manuel de (ar. Markus Riehl) - *Piezas Españolas* (1904)
9. Gaubert, Philippe (ar. Markus Riehl) - *Nocturne et allegro scherzando* (1906)
10. Holst, Gustav (ar. Bob Litterell) - *Hymns from the Rig Veda* (1908-12)
11. Inghelbrecht, Désiré Émile (ar. Markus Riehl) - *Prélude et saltarelle* (1907)
12. Jongen, Joseph (ar. Markus Riehl) - *2 Pieces, Op.33* (1908)
13. Khachaturian, Aram (ar. Bob Litterell) - *Adagio from Spartacus* (1956)
14. Mozart, Wolfgang Amadeus (ar. Derek Smith) – *Serenade no. 8, K.286 for harp flute, violin, viola and cello* (1777)
15. Ollone, Max d' (ar. Markus Riehl) - *Andante et Allegro en style ancien* (1926)
16. Ravel, Maurice (ar. Adrian Nowak) - *Le tombeau de Couperin* (1914-17)
17. Ravel, Maurice (ar. Adrian Nowak) - *Ma mère l'Oye suite* (1908)
18. Ravel, Maurice (ar. Adrian Nowak) - *Pavane pour une infante défunte* (1899)
19. Rota, Nino (ar. Adrian Nowak) – *Quintetto* (1935)
20. Saint-Saëns, Camille (ar. Adrian Nowak) - *Danse macabre, Op. 40* (1874)
21. Scarlatti, Domenico (ar. Jean Françaix) - *5 Sonatas for Flute, Violin, Viola, Cello, and Harp*
22. Schmitt, Florent (ar. Markus Riehl) - *Scherzo-pastorale, op. 17* (1912)
23. Schubert, Franz (ar. Jean Françaix) - *6 impromptus et momens musicaux, instrumentés pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe*
24. Taffanel, Paul (ar. Markus Riehl) - *Andante pastoral et Scherzettino* (1907)
25. Tournier, Marcel (ar. Adrian Nowak) – *Féerie, Prélude et Danse* (1912)
26. Turina, Joaquín (ar. Markus Riehl) - *3 Danzas Andaluzas, Op.8* (1912)

ANEKS III

Partia harfy w utworze *Sonatina da camera* Aleksandra Tansmana w zapisie enharmonicznym

Score

Notturmo

Sonatina da camera Aleksander Tansman
opr. Adrian Nowak

Lento (♩ = 72-76)

Harfa

6

pp *lontano, sempre legato* *simile*

Hf.

12

1

pp

19

5

pp *legato*

Hf.

28

2

34

Hf. *pp*

40

Hf.

45

Hf. *p*

51

Hf.

60

Hf.