

## IX Symfonia Aleksandra Tansmana — sekrety partytury

JULIA RUTKOWSKA

Instytut Muzykologii UW · ✉ j.kikcio@student.uw.edu.pl

Aleksander Tansman ma w swoim dorobku trzynaście symfonii (w tym dwie sinfonietty). *I Symfonia* powstała jeszcze w Polsce (1917), ale niestety zaginęła<sup>1</sup>, ostatnim zaś utworem w tym gatunku jest *Sinfonietta* n° 2 z 1978 (powstała z inicjatywy muzykologa Andrzeja Chłopeckiego na zamówienie Programu Drugiego Polskiego Radia<sup>2</sup>). Dzieła symfoniczne komponował zatem Tansman na przestrzeni niemal całego swojego życia, a na ich przykładzie — głównie za sprawą licznych elementów neoklasycyzmu — doskonale widać spójność stylistyczną jego twórczości.

Większość symfonii posiada tradycyjne tytuły zawierające numer określający chronologię (symfonie od I do IX), wyjątkami są: *Musique pour orchestre* (1948), zwana również przez kompozytora *VIII Symfonią*, *Sinfonia piccola* (1951–52) oraz *Symphonie de chambre* (1960). Dwie symfonie są trzyczęściowe: *IV Symfonia* (1936–39) oraz *Symphonie de chambre*, pozostałe natomiast realizują tradycyjny czteroczęściowy model formalny, w którym część wolna umieszczona jest na drugim miejscu, scherzo (lub część o charakterze scherza) na trzecim, w finale zaś, utrzymanym w tempie szybkim, zastosowana jest technika imitacyjna w postaci fugi lub fugata. W scherzach daje się zauważyć tendencja do eksponowania instrumentów dętych, natomiast w częściach ostatnich pojawiają się klamry kompozycyjne w postaci nawiązań lub cytatów z poprzednich części (odnajdziemy

1 Zob. Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, Łódź 1996, s. 102.

2 Zob. idem, *Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 2, Łódź 1996, s. 296.

takie zintegrowanie cyklu w *II Symfonii* (1926), *III Symfonii* (1931), *VI Symfonii „In memoriam”* (1944), *VII Symfonii „Lirycznej”* (1944), *IX Symfonii* (1957–58) i *Symfonii kameralnej* oraz *Sinfonietcie* n° 2). Z punktu widzenia nowych rozwiązań konstrukcyjnych zaproponowanych przez Tansmana istotna jest *Sinfonietta* n° 1 (1924), w której po raz pierwszy zastosowana została forma mostowa<sup>3</sup>.

Cztery spośród symfonii pomyślane zostały na skład kameralny. Są to *Sinfonietta* n° 1, *Sinfonia piccola*, *Symphonie de chambre* oraz *Sinfonietta* n° 2. Pozostałe przeznaczone są do wykonania przez pełną orkiestrę symfoniczną (2/2/2/2 – 4/3/3/1 – perkusja – fortepian – smyczki). W obsadzie wszystkich symfonii powtarza się fortepian, najczęściej również czelesta, ksylofon i dzwonki chromatyczne. Z innych instrumentów perkusyjnych występują kotły, talerze, tamburyn baskijski oraz wielki bęben. W obsadzie *III Symfonii* pojawia się saksofon altowy, symfonia ta pochodzi bowiem z czasów pierwszych podróży Tansmana do Stanów Zjednoczonych i jest rezultatem jego fascynacji muzyką jazzową.

Pośród symfonii Tansmana odnajdziemy również takie, w których skład wykonawczy poszczególnych części stanowi charakterystyczną cechę konstrukcji. Są to *Symfonia IV*, w której środkowa część napisana jest na instrumenty smyczkowe, zaś skrajne na pełną orkiestrę oraz *Symfonia VI „In memoriam”* – jedyna na skład wokalnie-instrumentalny. Pojawia się w tym utworze ciekawy zabieg dotyczący instrumentacji – każda część przeznaczona została na inną obsadę, która stopniowo się powiększa. Część I grana jest przez instrumenty dęte, perkusyjne i fortepian; część II przez orkiestrę smyczkową oraz kwartet smyczkowy pełniący funkcję concertina; część III przez pełną orkiestrę smyczkową; zaś w części IV dołącza chór. Jest to przykład wyjątkowo silnego związku formy i instrumentacji<sup>4</sup>.

3 Por. Tadeusz Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 12, s. 7: „U mnie dyscyplina przejawia się w konsekwentnym stosowaniu zasady „mostów”, użytej po raz pierwszy w roku 1924 w mojej *I Symfonii*”. Biorąc pod uwagę, że *Symfonia I* zaginęła oraz podany przez Tansmana rok, możemy się domyślać, że chodziło mu o *Sinfonietkę* n° 1.

4 Pomyśl ten zrealizowany jest na podobnej zasadzie w innym utworze z tego samego roku – *Short Suite* (1944).

W niektórych symfoniach Tansmana obecne są odniesienia do folkloru polskiego (melodie polskie w *Sinfonietcie* n° 2, mazurek w *Sinfonietcie* n° 1, „tempo di mazurka” w *II i III Symfonii*).

## Okoliczności powstania IX Symfonii

W drugim tomie biografii Tansmana *Dziecko szczęścia* autorstwa Janusza Cegiełły w ustępie poświęconym *IX Symfonii* natrafiamy na taki fragment:

[o]d grudnia 1957 do lutego 1958 — jak o tym informuje adnotacja w partyturze, Tansman skomponował *IX Symfonię*. Zgłosił ją wprawdzie do SACEM, ale poza tym do istnienia dzieła nie przyznawał się nikomu. Na rękopis natrafiono dopiero po jego śmierci. Dlaczego zrezygnował z konfrontacji tego utworu z publicznością? Musiał z góry uznać go za przedsięwzięcie chybione. [...] Odpowiedzi należy zapewne szukać w eksperymentalnym charakterze muzyki, która posłużyła kompozytorowi za próbę sił w dziedzinie... dodekafonii! Jak wiemy, uważał dwunastotonowość za sztywny i uwierający gorset i takich spotkań skwapliwie unikał. Ale i on postanowił raz spróbować. [...] Dziś, po upływie wielu lat, manuskrypt przedstawia się wcale atrakcyjnie i jedynym jego autentycznym mankamentem są wysokie trudności wykonawcze<sup>5</sup>.

Powyższa wypowiedź prowokuje wiele pytań. Dlaczego Tansman nie wydał tej symfonii? Czy rzeczywiście uznał jej wykonanie za „przedsięwzięcie chybione”? Dlaczego autor biografii nie napisał nic więcej na temat serii w tym rzekomo dodekafonicznym utworze?

---

5 J. Cegiełła, *Dziecko szczęścia...*, t. 2, op. cit, s. 171–172. Znając niechęć Aleksandra Tansmana do wszelkich zbyt intelektualnych systemów kompozycji, trudno nie zastanowić się nad zasadnością tego stwierdzenia. Postawę twórczą Tansmana dobrze oddają jego wypowiedzi zanotowane m.in. przez Tadeusza Kaczyńskiego i Janusza Cegiełłę. Zob. T. Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny” 1973, nr 20, s. 4: „jestem przeciwnikiem wszelkich systemów. Jeżeli mam szukać na pierwszej stronie cis i muszę potem szukać tego cis na stronie sześćdziesiątej, bo pan Leibowitz nie pozwala, żeby pojawiło się wcześniej, to nie jest to dla mnie twórczość lecz matematyka”. Zob. także wypowiedź kompozytora: J. Cegiełła, *Aleksander Tansman*, w: idem, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 64: „Zawsze byłem przeciwnikiem wszelkich systemów *sine qua non*, uważając że nie istnieje «aspirynowa» odpowiedź na pojedyncze zagadnienia”.

Rzeczywiście zastanawiająca może być sprawa braku wydania *IX Symfonii* za życia kompozytora. Tansman zdeponował rękopis utworu w SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique), ale partyturę odnaleziono dopiero po jego śmierci. Wiemy, że zazwyczaj bardzo rzetelnie pilnował kwestii wydawniczych swoich utworów, choć podobny do *IX Symfonii* los spotkał m.in. *Deux Intermezzi* (1934), *Images de la Bible* (1935), *Première Suite* (1937) czy *IV Symfonię* (1939), której jedynie środkowa część została wydana jako *Adagio* w 1936 roku<sup>6</sup>. Są to jednak w jego obszernej twórczości przykłady stosunkowo nieliczne.

W roku ukończenia *IX Symfonii* Tansman pisał jeden ze swoich najważniejszych utworów — fresk liryczny *Sabbataï Zévi, le faux Messie*<sup>7</sup>. Opera ta była realizacją jego koncepcji napisania utworu do dramatu Nathana Bistrizky'ego o tym samym tytule<sup>8</sup>. Wiemy, że Tansman pisał to dzieło z ogromnym zaangażowaniem, prowadząc korespondencję z autorem libretta<sup>9</sup>. Na początku 1958 roku odbył on również pierwszą, bardzo ważną dla siebie, podróż do Izraela, udokumentowaną potem zarówno w dziennikach kompozytora<sup>10</sup>, jak i muzycznie — w postaci suity na fortepian *Visit to Israel*<sup>11</sup>. Napisał tego roku jeszcze kilka mniejszych utworów<sup>12</sup>, pracował też nad baletem *Les habits neufs du Roi*. Być może więc, zważając na to, że

6 Por. Gérald Hugon, *Alexandre Tansman: origines et trajectoire d'un accomplissement artistique*, w: A. Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini, préfacés et annotés par Gérald Hugon, Paris 2005, s. 19–20.

7 Mówił o tym m.in. w wywiadzie z Januszem Cegiełłą. Por. J. Cegiełła, *Aleksander Tansman*, w: idem, *Szkice do autoportretu...*, op. cit., s. 66. Znaczenie tej opery podkreśla również Claude Chamfray w wywiadzie z kompozytorem. Zob. *Alexandre Tansman nous parle de Sabbataï Zévi, entretien avec Claude Chamfray*, w: A. Tansman, *Une voie lyrique...*, op. cit., s. 315–317.

8 Por. J. Cegiełła, *Dziecko szczęścia...*, t. 2, op. cit., s. 173–174.

9 Por. ibidem, s. 173.

10 Zob. A. Tansman, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XXe siècle*, texte édité par Cédric Segond-Genovesi avec collaboration de Mireille Tansman-Zanuttini, Marianne Tansman-Martinozzi, Château Gontier 2013, s. 420–426.

11 Pierwsze pięć części istnieje również w wersji na orkiestrę kameralną jako *Album d'Israël*.

12 M.in.: *Suite Baroque für Kammerorchester* dla orkiestry królowej Elżbiety Belgijskiej, *Petit drame à six instruments* oraz utwory dla dzieci: dwa zeszyty *Piano In Progress* oraz *Zehn Kinderstücke*.

Tansman pracował nad innymi utworami, na wydanie *IX Symfonii* oczywiście zabrakło czasu? Warto dodać, że kompozycja ta nie powstawała na niczyje zamówienie, co dodatkowo mogło sprawić, że jej wydanie zeszło wówczas na drugi plan.

### **Materiał muzyczny *IX Symfonii*<sup>13</sup>**

Część pierwsza (*Allegro con moto — Un poco più lento — A tempo*)

Podziału formalnego pierwszej części *IX Symfonii* można dokonać w dwójaki sposób. Z zastosowanych przez kompozytora oznaczeń agogicznych i wyrazowych, a także przez wyraźne wyodrębnienie materiałowe części wolnej narzuca się model trzyczęściowej budowy ABA'. Tansman realizuje jednak niezależnie od tego typową dla siebie formę „mostową”. „Most” pojawia się już w pierwszych trzech taktach i powraca jeszcze trzykrotnie w dalszym przebiegu tej części, przez co dzieli utwór na cztery fazy (por. tabela 1). W każdej z nich można doszukać się elementu nawiązującego do kolejnych części całej symfonii: po drugim „moście” pojawia się zapowiedź części II, po trzecim części III, a po czwartym — finałowej części IV. Dzięki temu „most” pełni zasadniczą funkcję konstrukcyjną związaną z integracją całego cyklu. Cała część I jest bardzo spójna pod względem użyciego materiału i ma charakter tocatowy.

---

<sup>13</sup> Niniejsza analiza wykorzystuje elementy teorii zbiorów klas wysokości A. Forte'a.

Przykład 1. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część I, t. 1–3, partia kwintetu smyczkowego; „most” — ostinato w najwyższym głosie i równolegle, chromatycznie przesuwane akordy w akompaniamencie

„Most” posiada bardzo wyrazistą strukturę, w której zawarte są także pomysły wykorzystywane na przestrzeni całego utworu. Jednym z nich jest zestawianie ze sobą kontrastujących faktur — ruchliwej i statycznej. Jest to zresztą cecha charakterystyczna dla języka muzycznego Tansmana. Związana jest z jego podejściem do słuchacza, któremu wychodził naprzeciw — zarówno w kwestii formy i konstrukcji utworu<sup>14</sup>, jak i tonalności<sup>15</sup>. Zasadniczo „most” zbudowany jest ze współbrzmień przesuwanych równolegle, chromatycznie w dół (por. przykład 1). Nie mają one cech tradycyjnych akordów majorowych i minorowych, bliższe są w budowie klastrom. Na charakterystyczne brzmienie „mostu” składa się również jego nieregularna rytmika — w metrum na  $\frac{4}{4}$  ósemki grupowane są kolejno po 3, 5, 7 i 5.

14 Por. T. Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny” 1974 nr 20, s. 11.

15 Zob. A. Tansman komentarz na rękopisie *Sinfonii piccola*: „je reste toujours fidele au principe d’un pivot tonal, que je considère indispensable à toute ordonnance d’une œuvre musicale, et qui joue le rôle d’un phare ou tout simplement d’un rappel à l’ordre”. („Pozostaję wierny zasadzie osi tonalnej, gdyż uważam ją za niezbędną dla kompozycyjnego ładu utworu muzycznego; pełni ona rolę latarni morskiej czy też prościej — przywołuje do porządku”). A. Tansman, *Sinfonia Piccola*, w: idem, *Une voie lyrique...*, op. cit., s. 374.

Pierwsza faza utworu składa się z trzech elementów: „mostu”, tematu pierwszego ( $T_1$  — przykład 2) oraz pierwszego z motywów charakterystycznych ( $M\text{-}ch_1$  — przykład 3). Melodycznie  $T_1$  zbudowany jest w większości z sekund małych, akompaniament zaś ponownie tworzą głównie ósemkowe przebiegi chromatyczne.  $M\text{-}ch_1$  brzmi na tle  $T_1$  i trwa cztery takty. Powierzony został najniższemu brzmiającym instrumentom (Trb, Tb, Vc, Cb) grającym unisono w dynamice *forte* w długich wartościach rytmicznych (por. przykład 3). Prócz dynamiki, instrumentacji i rytmiki charakterystyczna jest melodyka, a szczególnie półnuty osiągnięte skokiem kwarty w dół, przypadające na pierwszą miarę taktu, co nadaje temu motywowi ciężki oraz zdecydowany charakter.



Przykład 2. Aleksander Tansman, *Symfonia IX*, część I, t. 4–11, partia skrzypiec I; temat I

Przykład 3. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część I, t. 8–11, partia puzonu 3 i tuby; motyw charakterystyczny I ( $M\text{-}ch_1$ )





Druga faza rozpoczyna się tak samo jak pierwsza, ale pominięty zostaje M-ch<sub>1</sub>. Po łączniku pojawia się natomiast M-k, czyli motyw pojawiający się w kulminacjach. Trwa zaledwie dwa takty (t. 25–26) i składa się z dwóch dźwięków — *e* i *cis* granych w równych ćwierćnutach (w metrum na  $\frac{4}{4}$ ) przez trąbki i flety (por. przykład 4). Te ograniczone środki pozwoliły zawrzeć w tym motywie duży ładunek wyrazowy, doskonale podkreślający pierwszą kulminację.



Przykład 4. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część I, t. 25–27, partia trąbek; motyw kulminacji (M-k)

W takcie 26 rozpoczyna się temat drugi (T<sub>2</sub>). Jego materiał jest niezwykle ważny, ponieważ powraca na zasadzie swoistego motywu przewodniego w III i IV części *Symfonii*, integrując cały cykl. Podstawową komórką dźwiękową budującą T<sub>2</sub> jest powtórzony dźwięk, zakończony krokiem sekundy małej w górę. Motyw ten jest transponowany kilkakrotnie kolejno od dźwięków *e*<sup>2</sup>, *f*<sup>1</sup>, *fis*<sup>2</sup>, *g*<sup>1</sup>, *a*<sup>1</sup>, *b*<sup>1</sup>, przez co uzyskana zostaje progresja (por. przykład 5). Wewnątrz niektórych komórek powtórzony dźwięk przeniesiony jest o oktawę w górę lub w dół, co ożywia przebieg. T<sub>2</sub> można potraktować jako pokrewny czołu T<sub>1</sub>, a tym samym za jego swoiste przetworzenie. Podobieństwo wynika ze wznoszącej sekundy małej, która w obu tematach spełnia zasadniczą rolę (por. przykłady 2 i 5).



Przykład 5. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część I; temat II, partia skrzypiec I, t. 26–30

Bardzo ważny dla budowy całej części jest kontrastujący ustęp wolny *Un poco più lento*. Wykonanie tych 20 taktów trwa ok. 1/4 czasu pierwszego ogniwa cyklu. Można zatem wydzielić ten fragment jako część środkową w trzyczęściowym modelu formalnym ABA'. Jest to również ustęp ważny dla drugiej fazy, ponieważ zapowiada część II.

Materiał owego fragmentu jest pod wieloma względami podobny do tego, który pojawi się w części II *IX Symfonii*. Po pierwsze są to części wolne o zbliżonej aurze brzmieniowej, gdyż w obu przypadkach obsada została zredukowana wyłącznie do instrumentów smyczkowych z towarzyszeniem oboju (w B występują jeszcze dodatkowo dwa klarnety). Część B zostaje przygotowana przez stopniową redukcję obsady w poprzedzającym ją łączniku, aż do pozostania wiolonczel solo. Przypomina to część II, która wewnętrznie dzieli się na trzy segmenty, z których każdy zakończony jest również solową partią wiolonczel. Jednakowa jest także zasada prowadzenia głosów, które poruszają się sekundowo lub niewielkimi skokami, w długich wartościach rytmicznych. Linia melodyczna oboju oraz pełna pozornych opóźnień harmonia w obu fragmentach daje w efekcie bardzo podobne współbrzmienia, mimo że część B opiera się na skali b-moll lub miksolidyjskiej transponowanej pół tonu w górę, a II część wykorzystując pełną gamę chromatyczną.

Trzecia faza części I jest kondensacją wszystkich elementów, które dotychczas się pojawiły. Po „moście” wybrzmiewa  $T_1$  z towarzyszeniem  $M\text{-}ch_1$ , następnie  $M\text{-}k$ ,  $T_2$  i jego przetworzenia oraz temat ustępu *Un poco più lento* w augmentacji. Pojawia się także nowy materiał (t. 107–110) — motyw w partii obojów oparty na współbrzmieniu sekundy małej (sek.). Można go potraktować jako zapowiedź części III i obecnej w niej aury brzmieniowej tworzonej przez barwy instrumentów dętych oraz obecne tam liczne motywy zbudowane z dysonujących współbrzmień sekundowych.

Bezpośrednio przed czwartym powtórzeniem „mostu” przeprowadzona jest kolejna kulminacja, a w niej drugi motyw charakterystyczny ( $M\text{-}ch_2$  — por. przykład 6). Wykazuje on podobieństwo do  $M\text{-}ch_1$  na płaszczyźnie instrumentacji, wyrazowości oraz rytmiki, ale różni się budową interwałową i liczbą dźwięków (por. przykłady 3 i 6).

W ostatniej fazie części I po raz kolejny powracają tematy główne —  $T_1$  i  $T_2$ , a także motyw sekundowy. Ostatnich osiem taktów tej części to diatoniczny finał oparty na dźwiękach gamy G-dur. Antycypacja IV części jest w tym miejscu bardzo czytelna, ponieważ dokładnie ten sam materiał zostanie powtórzony w części IV i zamknie całą *Symfonię*.

The image shows a musical score for the horn, trumpet, trombone, and tuba sections of the first movement of Alexander Tansman's IX Symphony, measures 132-136. The score is written in 4/2 time and features a characteristic motif II (M-ch<sub>2</sub>). The instruments are marked with 'marcato' and 'ff' dynamics. The score is arranged in five staves: Cornets (1-2 and 3-4), Trumpets (1-2 and 3-4), Trombones (1-2 and 3-4), and Tuba. The music consists of a series of chords and melodic lines, with a prominent motif II (M-ch<sub>2</sub>) that is repeated throughout the section.

Przykład 6. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część I, t. 132–136; partia rogów, trąbek, puzonów i tuby; motyw charakterystyczny II (M-ch<sub>2</sub>)

## Część druga (*Grave — Più lento — Tempo I*)

Część ta została już w większości opisana w kontekście fragmentu *Un poco più lento*. Drugie ogniwo *IX Symfonii* wyróżnia się obsadą zredukowaną do oboju solo i instrumentów smyczkowych. Nakładają się tu na siebie dwa plany formalne — ABA' oraz ABB' (zob. tabela 2). Pierwszy z nich warunkowany jest instrumentacją, metrum oraz tempem. Drugi natomiast wynika z treści materiału dźwiękowego. W segmencie A obój gra melodię na tle ćwiercnotowo-półnotowego akompaniamentu, w B pojawiają się drobne wartości budujące motyw podstawowy segmentów B i B' (por. przykład 7).

Kulminacje zarówno każdego z segmentów, jak i całej części pojawiają się w 2/3 przebiegu i rozwiązują się poprzez stopniowe redukowanie obsady aż do pozostania wiolonczel solo. Każda z nich kończy się w ten sposób, co sprawia, że staje się to cechą charakterystyczną dla części drugiej.

Tabela 2. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*; schemat formalny części II

Takty:	1-24	25-42	43-61
	A	B	A'
Tempo	Grave	Più lento	Tempo I <sup>o</sup>
Metrum	4/4	8/8	4/4
Obsada	Obój + smyczki	Smyczki	Obój + smyczki
Materiał	A	B	B'

Più lento

Przykład 7. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część II, t. 27-30; motyw charakterystyczny dla segmentu B

### Część trzecia (*Molto vivace — Perdendosi*)

Trzecia część *IX Symfonii* zdominowana jest wertykalnie przez klastery, horyzontalnie zaś przez oktawy i sekundy oraz ich przewroty. Ze względu na żywiołowy charakter oraz zasadniczą rolę rytmu, można nazwać tę część scherzem. Na początku pojawia się bardzo charakterystyczna struktura melodyczna, którą można potraktować jako „most”. Powraca ona jeszcze w środku części, tworząc wyrazistą cezurę oraz na końcu — jako koda. Jego bardzo charakterystyczna struktura — zawarta w partii fletów, klarnetów i czelesty — zbudowana jest ze skoków oktaowych połączonych z nieregularnymi akcentami rytmicznymi. Harmonię akompaniamentu tworzą trzydziściokowe klastery zbudowane z sekund małych (por. przykład 8).

Przykład 8. Aleksander Tansman, IX Symfonia, część III, t. 1-4, „most” części III z klasterowym akompaniamentem

Niemal dokładnie w 2/3 utworu umieszczony został kontrastujący segment B. Wyróżnia się on obsadą zredukowaną do instrumentów smyczkowych grających *pizzicato*. Jest to jedyny fragment w *Symfonii*, w którym w takim stopniu wyróżniona jest ta technika wydobywania dźwięku. Podobnie jak w części pierwszej, moment ten jest przygotowany przez stopniową redukcję obsady. Jest to fragment o charakterze bardzo witalnym i może przywołać na myśl *Święto wiosny* Igora Strawińskiego. Dzieje się tak głównie za sprawą nieregularnych akcentów rytmicznych i tanecznego charakteru, ale także motorycznego rytmu, którego podstawę stanowią ósemki będące tłem dla rytmów nieregularnych.

Zasadnicze znaczenie, szczególnie w kwestii brzmienia, odgrywają w części III instrumenty dęte, którym powierzona jest znaczna większość partii istotnych dla przebiegu całości. Temat pierwszy tej części oparty został na czterodźwiękowej komórce (0,11,1,2). Jedynie ostatnich kilka dźwięków stanowiących zakończenie melodii nie wykazuje związków z tym motywem (por. przykład 9).

Przykład 9. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część III, t. 5–10, partia oboju; temat I (kółkiem zaznaczona jest powtarzająca się komórka)

Drugi temat, następujący bezpośrednio po pierwszym, zbudowany jest wyłącznie z sekund małych oraz opadających septym wielkich. W tle pojawia się po raz pierwszy motyw „ptasich klastrów” — czyli współbrzmienie sekundy małej w wysokich rejestrach, którego zapowiedź pojawiła się w I części *Symfonii*. W partii fletu piccolo usytuowany jest skaczący o oktawę dźwięk *e* z przednutką *dis*, na przemian w oktawie dwu- i trzykreślnej. Fragment ten (t. 13–15) wykazuje pewne podobieństwo z „mostem” tej części w sposobie konstruowania materiału dźwiękowego i wykorzystanych interwałów — skoki oktawowo oraz klastrowy akompaniament (por. przykład 10).

Przykład 10. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część III, t. 13–15. Partia instrumentów dętych drewnianych; „ptasie klastry” w partii fletu, temat II w partii klarnetu

W taktach 57–66 oraz 138–146 pojawia się ciekawie przeprowadzona imitacja dająca złudzenie ekspozycji fugi. Czterotaktowy temat prezentowany jest dwukrotnie od dźwięku *c'* i *c*. Zarówno temat, jak i kontrapunkt pod względem rytmu i ukształtowania linii melodycznej wykazują podobieństwo z materiałem (tematem i kontrapunktem) fugi z części IV. Jest to kolejny element budujący spójność całego cyklu, podobnie jak powrót  $T_2$  ogniwa otwierającego cykl w taktach 131–134 tej części.

### **Część czwarta** (*Lento — Allegro con moto — Molto risoluto*)

Finałowa część, jak to zwykle u Tansmana bywa, jest fugą. Rozpoczyna ją 20-taktowy wolny wstęp (*Lento*), który pełni funkcję swoistego preludium. Melodia oboju we wstępie zawiera motyw czołowy tematu fugi — dźwięki *c-des-h* (0,1,11) — który ulega transpozycji i składa się z dźwięków *e-f-des*, co po sprowadzeniu do postaci naturalnej także daje układ (0,1,11). Warstwa harmoniczna *Lenta* również przygotowuje nadejście tematu poprzez sekwencję akordów prowadzących do E-dur (Fis-Des(=Cis)-H-E). Pierwszy pokaz tematu rozpoczyna się właśnie od dźwięku *E*.

Całą część IV można podzielić na dwie główne fazy — zasadniczą fugę ze wstępem i część podsumowującą cykl. Sama fuga ma tradycyjną, trzyczęściową budowę. Temat jej składa się z czterech taktów opartych na dźwiękach skali chromatycznej wykorzystujących w przeważającej części interwały sekund, tercji małej oraz trytonu. Kompozytor stosuje w nim rytmikę szesnastkową, ósemkową i ćwierćnotową. Charakterystyczna dla tego tematu jest figura rytmiczna: dwie szesnastki-ósemka zakończona ćwierćnutą lub dwiema ósemkami. Podobna jest rytmika kontrapunktu. Ekspozycja (t. 21–40) składa się z dwukrotnego przeprowadzenia tematu od dźwięków *e* i *a*, na tle kontrapunktu stałego. Główna melodia powierzona jest zawsze dwóm instrumentom. Pary instrumentów są zestawiane z dużą dbałością o efekt brzmieniowy, zazwyczaj na zasadzie podobieństwa rejestrów, tak więc fagot gra w duecie z wiolonczelą, klarnet z altówką, fortepian w niskich rejestrach z wiolonczelami i kontrabasami. Wyróżniony pod tym względem został tylko obój, który jako jedyny gra temat solo

— ponownie daje się zauważyć tendencja do traktowania tego instrumentu jako quasi-solowego.

W przetworzeniu fugi (t. 42–65) odnajdziemy stretta oraz technikę dyminucji. Tansman wprowadza również warianty tematu, które są identyczne rytmicznie i mają podobny kształt meliczny, ale składają się z innych interwałów. Zbieżności z tematem trwają od jednego do czterech taktów. Wprowadzenie tych niby-tematów powoduje wrażenie gęstej polifonii. W tych miejscach temat fugi, by był bardziej czytelny, powierzany jest co najmniej dwóm instrumentom, natomiast niby-tematy grane są w obsadzie pojedynczej. Zakończenie fugi („repryza”; t. 66–75) to powrót tematu w postaci zasadniczej od dźwięku  $a^2$  (skrzypce I), następnie  $a$  (altówki + wiolonczele) z towarzyszeniem tego samego, co na początku, kontrapunktu stałego.

Fragment stanowiący podsumowanie cyklu rozpoczyna się od taktu 77. Z tematem fugi łączą się w nim charakterystyczne motywy części pierwszej ( $T_1$ ,  $T_2$ , M-ch, „most”). Całość wieńczy diatoniczny finał znany słuchaczowi już z części I. Jest to osiem taktów stabilizujących odczucie tonacji G-dur. Tansman gra tutaj jednak z percepcją słuchacza i w ostatnim współbrzmieniu wykorzystuje niemal wszystkie dźwięki gamowłaściwe, przez co budowa tego akordu jest bliższa klausterowi niż klasycznemu akordowi tercjowemu, do którego pozornie zmierzał przebieg.

Analizując *IX Symfonię* Aleksandra Tansmana, można zauważyć wiele cech związanych ze stylistyką neoklasyczną. Przede wszystkim na pierwszym planie została postawiona doskonale zaplanowana i zintegrowana forma. Kompozytor korzysta z tradycyjnego czteroczęściowego modelu formalnego typowego dla cyklu symfonicznego, z częścią wolną na drugim miejscu i scherzem na trzecim. W pierwszej części zamiast allegra sonatowego zastosowana jest forma „mostowa”. „Mosty” odgrywają istotną rolę dla integracji cyklu. Innym zabiegiem integrującym utwór w makroskali jest powrót tematu drugiego części I ( $T_2$ ) w częściach III i IV, jak również oparcie całego utworu na skali chromatycznej — interwał sekundy (oraz septymy) dominuje zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. Sekundy małe stanowią o charakterystycznym brzmieniu „mostu”



w części I, harmonii części II, są podstawowym budulcem klasterów w części III oraz dominują w temacie finałowej fugi.

Spójność materiałową możemy zauważyć również w obrębie każdej z części. W pierwszej z nich są to wspomniane już „mosty”, a także relacje motywiczne między tematami oraz motywami charakterystycznymi. Część druga jest jednolita wyrazowo, a dodatkowo każdy z trzech odcinków kończy się ustępem solowej wiolonczeli. Trzecią część integruje wykorzystanie klasterów, znacząca rola instrumentów dętych oraz budowa interwałowa z dominującymi sekundą małą i oktawą. Czwarta część jest fugą, w której melodia wstępu została spokrewniona z motywem czołowym jej tematu.

Tansman konstruuje powracające i ważne dla rozwoju utworu motywy lub tematy w taki sposób, by były one łatwo rozpoznawalne przy kolejnych powtórzeniach. Najczęściej ich budowę cechuje redukcja środków np. wydłużenie wartości rytmicznych, kontrastująca (względem sąsiadujących fragmentów) obsada wykonawcza, czy zmiana dynamiki. Dodatkowo ich zapamiętanie wspomaga strategiczne z punktu widzenia percepcji umiejscowienie na początku części lub w kulminacjach, czyli w momentach, w których słuchacz najpewniej zwróci na nie uwagę. Pokazuje to, że Tansman miał świadomość możliwości percepcyjnych słuchacza, a wiedzę tę wykorzystywał przy planowaniu konstrukcji utworu.

Pomimo operowania pełną skalą chromatyczną Tansman stosuje centralizację tonalną. Nuty pedałowe, ostinata lub długie dźwięki na tle ruchliwej faktury ósemkowej są punktem odniesienia dla słuchacza. Harmonia jest wypadkową prowadzenia linii melodycznych lub wynika z walorów brzmieniowych poszczególnych partii instrumentalnych i składa się z typowych dla Tansmana wielodźwięków (zazwyczaj czterodźwięków). Przeważają wśród nich akordy dysonujące, takie jak akordy zmniejszone septymowe, minorowe septymowe, politonalne lub o budowie nietercjowej.

Ostateczny kształt *Symfonii* nadaje instrumentacja, która odgrywa znaczącą rolę w tworzeniu formy i podkreśla zmiany w niej zachodzące, dzięki czemu konstrukcja staje się jeszcze bardziej klarowna. Zmiany dokonujące się wewnątrz części są ściśle powiązane z instrumentacją i najczęściej następują bardzo płynnie i łagodnie. Kontrastujące części środkowe B

(w częściach I i III) pojawiają się w sposób naturalny, przygotowane przez stopniową redukcję obsady wykonawczej i analogicznie wtapiające się w dalszy przebieg utworu. Mimo tej płynności nie brakuje też kontrastów wyrazowych, które występują w naturalny sposób między częściami cyklu (co jest typowe dla symfonii), ale również w innych miejscach ważnych z punktu widzenia formy. Jest to sposób budowania kulminacji oraz operowania odcieniami wyrazowymi. Jednym z najciekawszych momentów instrumentacji jest początek części III, w którym nakładają się na siebie dwa plany brzmieniowe: prosta melodia fletu i akompaniament m.in. skrzypiec grających *con sordino* w artykulacji *tremolo*. W całym dziele szczególnie potraktowany jest obój, wyróżniony w wielu momentach poprzez powierzenie mu ważnych partii melodycznych: w sekcji B części I oraz w części II jest to jedyny instrument dęty towarzyszący smyczkom. Ponadto prezentuje ważny temat T<sub>1</sub> w części I i III. Obojowi powierzona została również główna linia melodyczna we wstępie części IV oraz jeden z pokazów tematu finałowej fugi — jako jedyny realizowany przez pojedynczą partię instrumentalną. Na charakterystyczne brzmienie *IX Symfonii* składa się również wykorzystanie fortepianu i „dźwięcznych” instrumentów perkusyjnych o jasnym brzmieniu i określonej wysokości dźwięku, takich jak ksylofon, czelesta czy dzwonki chromatyczne.

## W poszukiwaniu dodekafonii

Poszukiwanie dodekafonii w *IX Symfonii* należy zacząć od pierwszych taktów. Ze względu na to, że jest to „most”, czyli główny fragment dla konstrukcji całego utworu, można by się spodziewać, że jest to idealne miejsce do wykorzystania techniki dodekafonicznej, nawet jeśli nie byłby w niej utrzymany cały utwór. W załączonym przykładzie nutowym oraz tabeli (por. przykład 11, tabela 3) łatwo zauważyć znaczną ilość chromatyki, trudniejsze jednak jest ustalenie porządku serialnego, według którego dźwięki miałyby być używane. Zdaje się to również wykluczać fakt, że dwunasty dźwięk skali chromatycznej (*fis*) poprzedza aż 60 dźwięków, co niemal uniemożliwia ustalenie serii dodekafonicznej, bowiem nawet

pomijając ewentualne powtórzenia dźwięków, wciąż jest ich zbyt dużo, by zinterpretować je jako tworzące przebieg dodekafoniczny. Ponadto istnieje duża dysproporcja w użyciu poszczególnych wysokości. Na przestrzeni taktów 1-3 wysokości powtarzane są od dwóch do sześciu razy (*f* x 2, *fis* x 3, *h* x 4, *a* x 4, *gis* x 5, *b* x 5, *c* x 5, *g* x 6). Analizując partyturę, można dojść do wniosku, że wykorzystanie wszystkich dźwięków skali chromatycznej wynika raczej z myślenia o współbrzmieniu i kształcie linii melodycznej.

Tabela 3. Aleksander Tansman, IX Symfonia, część I, t. 1-3 (wysokości dźwięków oznaczone są cyframi, wyróżnieniem zaznaczone jest pierwsze pojawienie się dźwięku *fis*)

VL I	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
VL II	2	1	0	2	1	0	1	0	5	4	3	2	1
	5	4	4	5	4	4	5	4	9	8	7	6	5
Alt.	0	11	10	0	11	10	11	10	1	0	11	10	9
Vcl	3	2	1	3	2	1	2	1	3	2	1	0	11
									11	10			1
									7	6			1
Cb													10
													11

  

Przykład 11. Aleksander Tansman, IX Symfonia, część I, t. 1-3. „Most”, partia kwintetu smyczkowego. Wyróżnione pierwsze pojawienie się dźwięku *fis*

„Most” jest jednak fragmentem złożonym fakturalnie, przez co zauważenie w nim serii może sprawiać trudności. Jednak próba zweryfikowania tej tezy nie udało się również dla fragmentów, w których pojawiają się pojedyncze melodie. W pierwszej części IX Symfonii taki moment następuje w t. 57-60 w partii wiolonczeli. Nie pojawia się jednak w tym fragmencie, ani w jego sąsiedztwie nawet 12 różnych dźwięków. Brakuje dźwięków *g*, *gis/as* oraz *b*. Dźwięk *b* staje

się co prawda w kolejnych taktach centrum tonalnym, ale dźwięk *g* nie pojawia się w ogóle na przestrzeni taktów 54–71 (por. przykład 12). W części II również trzykrotnie występuje jednogłos na przestrzeni kilku taktów. Za każdym razem jest to partia wiolonczel (t. 21–24, 40–42, 60–61). Ze względu na układ dźwięków, żaden z nich nie świadczy o zastosowaniu techniki dodekafonicznej. W trzeciej części jedynym fragmentem o uproszczonej fakturze jest miejsce imitacyjne — dwa pokazy tematu od dźwięku *c* na tle kontrapunktu stałego (t. 57–66). Ponownie jednak ze względu na dysproporcje w liczebności poszczególnych dźwięków (np. dźwięk *c* w samym tylko temacie pojawia się siedem razy, natomiast dźwięk *e* zaledwie dwa razy<sup>16</sup>) niemożliwe jest mówienie o dodekafonii. Innym momentem wartym sprawdzenia jest pokaz tematu pierwszego w części III (t. 5–10 oraz 76–80, ale również tu w pięciu taktach melodii i akompaniamentu w żadnym z rejestrów nie pojawiają się dźwięki *g* i *gis* (lub *as*). W IV części fragment pojedynczej melodii to pierwszy pokaz tematu fugi, jednak ponownie brakuje w nim dźwięku *g*, co wyklucza wystąpienie serii.

Przykład 12. Aleksander Tansman, *IX Symfonia*, część I, t. 54–65 (klarnety w stroju B). W całym fragmencie brak dźwięku *g*. Cyframi została podpisana partia wiolonczeli, w której brakuje wysokości 7 (*g*), 8 (*gis/as*) i 10 (*b*)

16 Powtórzenia tych wysokości w przebiegu linii melodycznej nigdy nie następują bezpośrednio po sobie.

W IX *Symfonii* pojawiają się także fragmenty diatoniczne. W części I takty 61–70 materiałowo odpowiadają gamie b-moll naturalnej. Z kolei na dźwiękach gamy G-dur oparty jest finał zarówno pierwszej części, jak i całej symfonii. Czyż nie byłoby ironią zakończenie w ten sposób „studium dodekafonicznego”?

Wnikliwa analiza partytury pozwala stwierdzić z całą pewnością, że w IX *Symfonii* nie występuje technika dodekafoniczna. Dlaczego zatem Cegieła postanowił zawrzeć w biografii kompozytora tak odważną tezę? Z przytoczonego wcześniej fragmentu wypowiedzi tego autora nie wynika, jakoby Tansman w rozmowach ze swoim biografem odnosił się w jakikolwiek sposób do IX *Symfonii*, a jeśli nawet tak było, istnieje prawdopodobieństwo, że osiemdziesięcioletni kompozytor pewne fakty mógł przeinaaczyć<sup>17</sup>. Sam nie wspomina w swoich dziennikach o zamiarze stworzenia utworu dodekafonicznego, mimo że zapiski czyni w czasie poprzedzającym powstanie IX *Symfonii*<sup>18</sup>. Na temat tego utworu pisze tylko jedno zdanie: „[z]acząłem nową symfonię (dziewiątą — numer mnie niepokoi, ale nie odbiera odwagi)”<sup>19</sup>. Nie odnaleziono jak dotąd również żadnych tabel, macierzy czy innych szkiców świadczących o pracy prekompozycyjnej, bez której trudno sobie wyobrazić napisanie utworu dodekafonicznego. Oczywiście tego typu dokumenty mogły zaginąć lub wręcz zostać celowo

---

17 Taką rozbieżność możemy zauważyć na przykładzie wypowiedzi dotyczącej wizyty Tansmana u Ghandiego — w swoich dziennikach pisanych w latach 1955–1958 kompozytor relacjonuje, że rozmowa z nim trwała prawie trzy godziny, natomiast w filmie nagrany w 1985, czyli 30 lat później, oraz w relacji zapisanej przez Cegiełę w biografii, wizyta owa trwała rzekomo tydzień. Zob. A. Tansman, *Regards en arrière...*, op. cit., s. 220–221: „[j]e n’oublierai jamais cet après-midi, j’avais peur de l’importuner par la longueur de ma visite qui durait déjà depuis presque trois heures. J’ai pris donc congé de lui...” („Nigdy nie zapomnę tego popołudnia, obawiałem się naprzykrzać długością mojej wizyty, która toczyła się już od prawie trzech godzin. Rozstałem się więc z nim...”). Por. J. Cegieła, T. Kopela, *Aleksandra Tansmana tournée dookoła świata*, Telewizja Polska 1985 oraz J. Cegieła, *Dziecko szczęścia...*, t. 1, op. cit., s. 297.

18 Tansman pisał swoje dzienniki w latach 1955–58.

19 A. Tansman, *Regards en arrière...*, op. cit., s. 415: „[j]’ai commencé une nouvelle symphonie (la neuvième — le chiffre m’effraie, mais ne me décourage point)”.

zniszczone przez Tansmana, który przecież „do istnienia tego dzieła nie przyznawał się nikomu”<sup>20</sup>.

W literaturze poświęconej Tansmanowi informacja o dodekafonii w *IX Symfonii* powtarza się również w pracy Tadeusza Samereka *Akordy sukcesu i pasaże tęsknoty: enneagram kluczem do interpretacji sonat wiolonczelowych Fryderyka Chopina i Aleksandra Tansmana*<sup>21</sup>. Nie jest jednak parta przypisem ani argumentami wynikającymi z analizy. Samerek, pisząc swą książkę, w dużej mierze opierał się na biografii napisanej przez Cegiełłę, jest to więc najprawdopodobniej rezultat powtórzenia informacji bez zweryfikowania jej w partyturze.

### *IX Symfonia a Symphonie de chambre*

Z partyturą *IX Symfonii* wiąże się jeszcze jedna ważna okoliczność, która rzuca nowe światło zarówno na problem braku wydania tego utworu, jak i na obecność techniki dodekafonicznej. W roku 1960, czyli dwa lata po skomponowaniu *IX Symfonii*, na zamówienie ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) z 8 grudnia 1960 roku, powstała *Symphonie de chambre pour hautbois, cor et orchestre* (Symfonia kameralna), która niemal nie różni się od *IX Symfonii*. Prawdopodobnie to właśnie tutaj można szukać powodu, dla którego *IX Symfonia* nie została wydana za życia kompozytora. Zważając na kontekst (przedstawiony we wcześniejszych ustępach tego artykułu) związany z intensywną pracą nad innymi utworami, można sobie wyobrazić, że pisana dla własnej satysfakcji *IX Symfonia* nie została wydana z powodów bardzo prozaicznych, np. braku czasu. Nie wydaje się zatem dziwne, że gdy Tansman otrzymał zamówienie na utwór symfoniczny, postanowił wykorzystać niepublikowany jeszcze materiał.

<sup>20</sup> J. Cegiełła, *Dziecko szczęścia...*, t. 2, op. cit., s. 171–172.

<sup>21</sup> Por. Tadeusz Samerek, *Akordy sukcesu i pasaże tęsknoty: enneagram kluczem do interpretacji sonat wiolonczelowych Fryderyka Chopina i Aleksandra Tansmana*, Gdańsk 2011, s. 105: „Tansman ciągle szukał nowych wyzwań w twórczości, czego dowodem może być jego *IX Symfonia*. W tym dziele artysta próbuje swoich sił na gruncie dodekafonii. Nie był jednak przekonany do finalnego efektu tej pracy, więc utwór pozostał nigdy niewykonany”.

W roku 1961 utwór został wydany z niewielkimi zmianami i w wersji na orkiestrę kameralną jako *Symphonie de chambre*. O dziwo zbieżność ta nie została dotychczas zauważona w żadnej z publikacji dotyczących twórczości Tansmana.

W czasie gdy powstawała biografia Tansmana, nie było jeszcze nagrań wszystkich jego symfonii. Dokonał tego dopiero w latach 2006–2009 Oleg Caetani<sup>22</sup>. Wcześniej nie było więc możliwości słuchowego porównania obu utworów, szczególnie że prawykonanie *IX Symfonii* odbyło się dopiero w 2007 roku<sup>23</sup>. Przeoczenie Janusza Cegiełły polegające na niezauważeniu zbieżności pomiędzy *IX Symfonią* a *Symfonią kameralną* mogło wyniknąć z pobieżnego studium nad partyturą. Pisząc biografię, Cegiełła musiał zapewne zmierzyć się z ogromną ilością notatek, wywiadów, partytur i innych materiałów, można więc zrozumieć takie niedopatrzanie. We wspomnianej już biografii Tansmana poświęca *Symfonii kameralnej* zaledwie kilka zdań. Nie powtarza tam jednak osądu, jakoby miał to być utwór dodekafoniczny, eksperymentalny czy szczególnie trudny wykonawczo (co, zważając na zbieżność z *IX Symfonią*, jest kolejnym dowodem na to, że dodekafonii w tym utworze nie ma).

W książce *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana* autorstwa Anny Granat-Janki<sup>24</sup> *IX Symfonia* w ogóle nie została uwzględniona, prawdopodobnie dlatego, że partytura nie była jeszcze wówczas wydana, natomiast *Symphonie de chambre* wymieniona jest tylko w katalogu.

Również Gérald Hugon we wstępie do *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, omawiając syntetycznie całą spuściznę kompozytora, nie zwraca uwagi na zbieżność czy nawet podobieństwa obu utworów, pomimo że

---

22 Dostępny jest komplet czterech płyt CD zawierających wszystkie symfonie kompozytora. Nagrania te zostały dokonane przez Melbourne Symphony Orchestra (Vol. 1–3) oraz Orchestra Della Svizzera Italiana (Vol. 4), wszystkie pod dyktando Olega Caetaniego. Na potrzeby tego ostatniego nagrania wydano *IX Symfonię*, która wcześniej istniała tylko w wersji rękopiśmiennej.

23 Zob. *Tansman: Symphonies Vol. 2. Nos 7, 8 & 9*, CD, dyr. Oleg Caetani, Melbourne Symphony Orchestra, 2007.

24 Zob. Anna Granat-Janki, *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Wrocław 1995.

symfonie te opisuje na sąsiednich stronach. Dziwi to o tyle, że Hugon jest prawdopodobnie jedną z osób najlepiej znających twórczość Tansmana (jest m.in. autorem katalogu jego dzieł<sup>25</sup>). Wspomniana książka ukazała się co prawda kilka lat przed premierą nagrań Olega Caetaniego<sup>26</sup>, ale Hugon na pewno miał możliwość wglądu w partytury obu dzieł. Można to wywnioskować z komentarzy dotyczących tych symfonii zamieszczonych we wspomnianym już wstępie. O *IX Symfonii* pisze:

dzieło napisane między grudniem 1957 a lutym 1958, aż do dziś pozostaje niewydane i nie zostało nigdy wykonane, chociaż zdeponowano je w SACEM już 5 marca 1958. Wielokrotnie widoczne są w dziele kompozytora tendencje chromatyczne nieustannie utrwalane lub udaremniane przez znaki tonalne w basie, albo w kontrapunkcie, równoległe do fraz rozwijających się w najdoskonalszym diatonizmie. *IX Symfonia* wskazuje kierunek eksperymentalny, który nie miał dalszych konsekwencji. Analiza rękopisu potwierdza krytyczną ocenę Tansmana względem pewnych aspektów własnego dzieła i poświadcza jego wątpliwości oraz niepewność. *Allegro con moto* to stronicę pełne napięcie i o wielkiej intensywności polifonicznej. Część druga, *Grave-Più Lento*, ogranicza orkiestrę do pierwszego oboju i smyczków. Scherzo, *Molto vivace*, zaczyna się grą brzmień przejrzystych i wyrafinowanych. Rzadko Tansman wydaje się podążać tak daleko drogą poszukiwań brzmieniowych, z wyjątkiem *Musica a cinque*. Finał *Allegro con moto, molto risoluto*, poprzedzony jest krótkim wstępem *Lento*. Co ciekawe, osiem ostatnich taktów dzieła prowadzi do całkowicie diatonicznej konkluzji<sup>27</sup>.

- 
- 25 Zob. G. Hugon, *Alexandre Tansman (1897–1986): catalogue de l'œuvre*, Max Eschig, Paris 1995 oraz G. Hugon, *L'œuvre d'Alexandre Tansman. Catalogue pratique*, Musica et Memoria: [http://www.musimem.com/Tansman\\_Catalogue\\_pratique.pdf](http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf) [dostęp 27.03.2018].
- 26 *Symfonia IX* została nagrana w 2007 roku, a *Symphonie de chambre* w 2009. Hugon pisał ten tekst w roku 2005.
- 27 G. Hugon, *Alexandre Tansman...*, w: A. Tansman, *Une voie lyrique...*, op. cit., s. 32–33: „l'œuvre est restée à ce jour inédite et n'a jamais été exécutée, bien que déposée à la SACEM dès le 5 mars 1958. On a maintes fois constaté, dans l'œuvre du compositeur, des tendances chromatiques sans cesse consolidées voire contrariées par des repères tonaux bien affirmés dans les basses, ou venant en opposition simultanément à des phrases se déployant dans le plus parfait diatonisme. La Neuvième Symphonie montre une direction expérimentale à laquelle le compositeur ne donna pas suite dans l'immédiat. L'examen du manuscrit laisse percevoir le jugement critique de Tansman sur certains aspects de son œuvre et témoigne de ses doutes et de ses incertitudes. L'«Allegro con moto» est une page pleine de tensions et d'une grande densité polyphonique. Le second mouvement, «Grave-Più Lento», limite l'orchestre au premier hautbois et aux cordes. Le scherzo, «Molto



Podkreśla on zatem eksperymentalny charakter utworu, wszechobecność chromatyki przeciwstawianej diatonizmowi oraz oryginalne rozwiązania brzmieniowe. Pojawiają się jednak pewne nieścisłości: po pierwsze, Hugon sugeruje, że Tansman sam skrytykował to dzieło, ale nie kieruje czytelnika do żadnej wypowiedzi, która by to potwierdzała. Po drugie, owe „wątpliwość i niepewność” wobec „pewnych aspektów dzieła” to sformułowania same w sobie dość enigmatyczne i niestanowiące dostatecznego argumentu za tym, że dzieło rzeczywiście nie należy do najbardziej udanych.

Natomiast o *Symphonie de chambre* formułuje następującą opinię:

[o]ryginalność *Symphonie de chambre* (1960) tkwi w jej orkiestracji ograniczonej do oboju, rogu, kotłów, perkusji, ksylofonu, dzwonek, fortepianu i smyczków. Dzieło składa się z trzech charakterystycznych dla Tansmana części: 'Toccata — Elegia — Finał (fuga)'. Toccata zawiera w części środkowej epizod liryczny o charakterze pastoralnym, którego melodia początkowo powierzona została obojowi, później przejmuje ją waltornia. Zasadniczo przeznaczona na smyczki Elegia, o akcentach romantycznych, niemal dramatycznych, spogląda poprzez fakturę imitacyjną w stronę Frescobaldiego. Finał jest fugą poprzedzoną, w charakterze wstępu epizodem oboju i smyczków pizzicato, w duchu scherza. Po wprowadzeniu z rozmachem perkusji i klawiszy, część zamyka się powrotem tematu inicjalnej Toccaty<sup>28</sup>.

---

vivace', commence avec un jeu de sonorités diaphanes et raffinées. Rarement Tansman semble être allé aussi loin dans cette voie d'exploration sonore, sinon dans la *Musica a cinque*. Le final 'Allegro con moto, molto risoluto', est précédé d'une courte introduction 'Lento'. Curieusement, les huit dernières mesures de l'œuvre amènent une conclusion totalement diatonique”.

- 28 G. Hugon, *Alexandre Tansman...*, w: A. Tansman, *Une voie lyrique*, op. cit., s. 33–34.: „[l]’originalité de la *Symphonie de chambre* (1960) réside dans son orchestration limitée à un hautbois, un cor, timbales, percussion, xylophone, glockenspiel, piano et cordes. L’œuvre comporte trois mouvements très caractéristiques de Tansman: «Toccata» — «Élégie» — «Finale (Fuga)». La «Toccata» comprend un épisode central lyrique, de caractère pastoral dont la mélodie, confiée d’abord au hautbois, est reprise par le cor. Principalement dévolue aux cordes, l’«Élégie», aux accents romantiques et presque dramatiques, regarde, par sa texture imitative, plus vers Frescobaldi. Le «Finale» est une fugue précédée, en guise d’introduction, d’un épisode au hautbois et cordes pizzicati, dans l’esprit d’un scherzo. Après avoir largement réintroduit percussions et claviers, le mouvement se conclut avec le retour du thème de la «Toccata» initiale”.

Jak można zauważyć, nie powracają tu kwestie nakreślone przy okazji *IX Symfonii*, a więc eksperymentalny charakter, chromatyka czy negatywne nastawienie kompozytora do utworu. Opis skupia się raczej na obsadzie i formie, pojawia się również wzmianka o imitacyjnym charakterze Elegii. Utwór ten w przeciwieństwie do *IX Symfonii* określony został nawet mianem „oryginalnego”, choć odnosi się to jedynie do orkiestracji<sup>29</sup>.

Komentarze dotyczące symfonii Tansmana możemy odnaleźć również w bookletach dołączonych do nagrań CD. W opisie *IX Symfonii* Caroline Rae zwróciła uwagę na to, że Tansman powraca do jednego ze swoich ulubionych gatunków — czyli do symfonii, oraz że utwór ten nie został wykonany za życia kompozytora prawdopodobnie dlatego, iż jego twórca skupił uwagę na innych dziełach (w tym wspomianej powyżej operze *Sabbatai Zévi*). Rae zauważa również, że niesłusznie ten błyskotliwy utwór został zaniedbany<sup>30</sup>. W kwestiach muzycznych wyróżnia chromatykę przełamana fragmentem diatonicznym w części I, barokowe inspiracje w części II, scherzową część III oraz fugowany finał zakończony triumfalną, diatoniczną kadencją w G-dur<sup>31</sup>. Maja Trochimczyk w opisie *Symphonie de chambre* także zwraca uwagę na barokowe odniesienia w części drugiej (*Elégie*) oraz w finałowej fudze<sup>32</sup>. Żadna z autorek nie odnosi się do podobieństwa obu utworów, co może dziwić szczególnie w przypadku ostatniej płyty, zawierającej nagranie *Symphonie de chambre* (wydanej dwa lata po tej z *IX Symfonią*).

Cecha wspólna dla wszystkich omówionych wyżej wypowiedzi różnych autorów to niezauważenie podobieństw pomiędzy dziełami.

29 Warto wspomnieć, że Gérald Hugon w kilku miejscach wstępu do *Une voie lyrique* wymienia inne przypadki ponownego użycia istniejącego wcześniej materiału. Nie jest to więc praktyka nowa w twórczości Tansmana. Sam kompozytor przyznawał się do tego, pisząc na przykład o wykorzystaniu *Study in Boogie-woogie* (1941) w filmie *Flesh and Fantasy* (1941–42) oraz w *Ricercari* (1941–49). Por. A. Tansman, *Regards en arrière*, op. cit., s. 316.

30 Zob. Caroline Rae, *Tansman: Symphonies, Volume 2*, w: *Tansman: Symphonies Vol. 2. Nos 7, 8 & 9*, CD, s. 8.

31 Zob. ibidem, s. 5–9.

32 Zob. Maja Trochimczyk, *Tansman: Symphonies, Volume 4*, w: *Tansman: Symphonies Vol. 4. Sinfonietta Nos 1 & 2, Sinfonia piccola, Symphonie de chambre*, CD, s. 5–9.

W konsekwencji *IX Symfonia* oceniana jest głównie przez pryzmat jej nieobecności w obiegu kulturowym, choć zwraca się też uwagę na jej eksperymentalny charakter (Cegieła, Hugon) oraz chromatykę przeciwstawianą diatonizmowi (Hugon, Rae). Natomiast w *Symfonii kameralnej* najciekawszym zagadnieniem staje się instrumentacja zapewniająca jej oryginalność (Cegieła, Hugon). Pewną zbieżność można zauważyć w wypowiedziach Mai Trochimczyk i Caroline Rae wskazujących na barokowe stylizacje w wolnych częściach cykli.

Na poziomie podstawowym różnicuje te symfonie obsada wykonawcza. W przypadku *IX Symfonii* jest to pełna orkiestra symfoniczna (2 flety + flet piccolo, 2 oboje, 2 klarnety B, 2 fagoty, 4 rogi F, 4 trąbki C, 3 puzony, tuba, talerze, wielki bęben, tamburyn baskijski, triangel, ksylofon, dzwonki chromatyczne, fortepian, czelesta, kwintet smyczkowy), natomiast w *Symphonie de chambre* jest to orkiestra kameralna (obój, róg, talerze, wielki bęben, tamburyn baskijski, triangel, ksylofon, dzwonki chromatyczne, fortepian, czelesta, kwintet smyczkowy). Tansman do zredukowanej wersji wybrał jedynie dwa instrumenty dęte, dzieląc między nie najważniejsze partie całej sekcji dętej. Obój wydaje się niezbędny ze względu na jego ogromną rolę melodyczno-wyrazową w *IX Symfonii*. Wybór rogu, który pierwotnie nie został w żaden sposób wyróżniony, mógł wynikać z charakterystyki jego brzmienia doskonale stapiającego się z orkiestrą i reprezentatywnego dla sekcji blaszanej. Partie pozostałych instrumentów dętych zostały sprowadzone niejako do „wyciągu fortepianowego”, wplecionego w oryginalną partię fortepianu. Co ciekawe, Tansman nie zrezygnował z żadnego z instrumentów perkusyjnych zaplanowanych dla pięciu wykonawców. Może to świadczyć o tym, jak wielką wagę przykładał właśnie do tej grupy instrumentów — choć sporadycznie powierzane są im partie solowe, spełniają one ważną funkcję barwową i składają się na charakterystyczne brzmienie utworów Tansmana.

Drugą istotną zmianą jest liczba części. *IX Symfonia* zbudowana jest z czterech: I — *Allegro con moto - Un poco più lento - A tempo*, II — *Grave - Più lento - Tempo I*, III — *Molto Vivace - Perdendosi*, IV — *Lento - Allegro con moto, molto risoluto*, natomiast *Symphonie de chambre* z trzech ogniw, którym dodatkowo nadane zostały tytuły: I — *Toccata*, II — *Élégie*, III — *Final (Fuga)*.

Wewnątrz tych części bez zmian pozostały pierwotne oznaczenia agogiczne. Być może tytuły nadane częściom *Symfonii kameralnej* oraz ich liczba sprawiły, że podobieństwo do *IX Symfonii* stało się trudne do zauważenia. W przeciwnym razie analiza partytur prawdopodobnie doprowadziłyby badaczy do uchwycenia podobieństw i zbieżności. Względem *IX Symfonii* w *Symphonie de chambre* pominięta została część trzecia. Eliminacja scherza stosunkowo najmniej burzyła koncepcję cyklu, ponieważ trudno wyobrazić sobie to dzieło bez nadającej sens konstrukcyjny części pierwszej, kontrastującej części drugiej czy finału. Ponadto rola instrumentów dętych i ich barw w III części byłaby niemożliwa do zrealizowania w nowej obsadzie wykonawczej, ponieważ wiele momentów wymaga większej liczby instrumentów dętych, które nadają tej części charakter.

Nie wiemy, z czego wyniknęły powyższe zmiany. Być może ORTF narzuciło ograniczenia czasowe albo obsadowe. Nie zachował się niestety w archiwum kompozytora dokument potwierdzający zamówienie<sup>33</sup>, choć z przypisu zamieszczonego w biografii pióra Cegiełły możemy wnioskować, że istniał jeszcze w czasie, gdy autor zbierał materiały do książki<sup>34</sup>.

Pewne zmiany zaszły również w samym materiale dźwiękowym. Pod tym względem nie zmieniła się jedynie część II: *Élégie*. W *Toccacie* i *Finale* zaobserwować można pewne modyfikacje, które dotyczą głównie kwestii instrumentacji, ale obejmują również konstrukcję dzieła. W części pierwszej pominięte zostały zaledwie trzy takty (w *IX Symfonii* t. 113–115), w których prezentowany był jeden z tematów tej części ( $T_2$ ), jednak jego brak nie wpływa na strukturę dzieła. W finale natomiast zaobserwować możemy najwięcej poprawek i ostatecznie jest on krótszy o ponad 20 taktów. Diametralnie różni się wstęp części IV, który tym razem nie jest utrzymany w tempie *Lento*, ale *Vivace*. Trwa 16 taktów i korzysta z fragmentu III

33 Odpowiedź Mireille Tansman-Zanutini na pytanie o to, czy w archiwum kompozytora znajduje się ten dokument: „Concernant la *Symphonie de chambre*, je n'ai aucun document la concernant dans les archives”. („Jeśli chodzi o *Symphonie de chambre*, nie mam żadnego dotyczącego jej dokumentu w archiwach”) [mail do Małgorzaty Gamrat z dn. 11 kwietnia 2017; godz. 16:09].

34 Zob. J. Cegiełła, *Dziecko szczęścia...*, t. 2, op. cit., s. 122, przypis 1: „W archiwum kompozytora zachowała się również umowa z ORTF, datowana 8 grudnia 1960”.

części IX *Symfonii* (część III, t. 101–116), dzięki czemu pomimo eliminacji tego fragmentu cyklu w *Symphonie de chambre* pojawia się jego namiastka. Na tym tle prezentowany jest temat finałowej fugi, przez co tworzy się bardzo spójne materiałowo preludium. W dalszym przebiegu zmiany dotyczą głównie eliminacji taktów łącznikowych oraz dosłownego cytatu fragmentu I części (sekwencja: „most”, T<sub>1</sub> i M-ch<sub>1</sub> — zob. tabela 1). Pomimo rezygnacji z tych elementów osłabieniu nie uległa integralność dzieła, ponieważ wciąż obecne są bardzo czytelne nawiązania do materiału części I. Osiągnięty efekt jest nieco bardziej wyrafinowany niż w IX *Symfonii* oraz lepiej zespala się z przebiegiem fugi.

IX *Symfonia* — ostatni utwór Tansmana w tym gatunku — to dzieło o niewątpliwych walorach artystycznych, będące dowodem jego umiejętności warsztatowych oraz doświadczenia kompozytorskiego. Odnajdziemy w nim wiele cech typowych dla stylu kompozytora. Nowym pomysłem jest sposób, w jaki zrealizowana została integracja cyklu (zapowiedzi kolejnych ogniw w części I). Wiele jest również elementów stylu neoklasycznego.

Przeprowadzone w niniejszym artykule studium nad partyturą IX *Symfonii*, dzięki wykazaniu zbieżności z *Symphonie de chambre*, rzuca nowe światło na to, dlaczego nie została ona wydana za życia kompozytora. Również sugerowana przez Janusza Cegiełę obecność dodekafonii dzięki analizie została wykluczona, co wskazuje na to, że Tansman pozostał wierny swoim przekonaniom i nie poddał się ówczesnej modzie na dodekafonię i inne eksperymenty kompozytorskie.

Przykład IX *Symfonii* pokazuje, że praca badawcza poświęcona życiu i twórczości Tansmana wciąż jest otwarta. Aktualizacji wymaga m.in. biografia, ponieważ od czasu jej powstania ukazało się wiele nowych dokumentów, do których Janusz Cegieła nie miał dostępu. Dogłębne poznanie twórczości Aleksandra Tansmana pozwoliłoby z kolei na bardziej adekwatną ocenę wartości spuścizny tego znakomitego kompozytora, a także na lepsze zrozumienie części historii muzyki XX wieku.

## BIBLIOGRAFIA

## Partytury i nagrania

- Alexandre Tansman, *Symphonie n° 9*, Paris s.a. [Réf. 6456].
- Tansman: Symphonies Vol. 1. Nos 4,5 & 6 „In Memoriam”*, CD, dyr. Oleg Caetani, Melbourne Symphony Orchestra, 2006.
- Tansman: Symphonies Vol. 2. Nos 7, 8 & 9*, CD, dyr. Oleg Caetani, Melbourne Symphony Orchestra, 2007.
- Tansman: Symphonies Vol. 3. Symphonies Nos 2 & 3, Quatre Mouvements*, CD, dyr. Oleg Caetani, Melbourne Symphony Orchestra, 2008.
- Tansman: Symphonies Vol. 4. Sinfonietta Nos 1 & 2, Sinfonia piccola, Symphonie de chambre*, CD, dyr. Oleg Caetani, Orchestra della Svizzera Italiana, 2009.

## Teksty

- Janusz Cegieła, *Aleksander Tansman*, w: idem, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 60–69. [Fragmenty również w: J. Cegieła, *Autoportret polskiej muzyki. Rozmowa szósta: Aleksander Tansman*, „Współczesność” 1971 rok XVI nr 16, s. 5].
- Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1–2, Łódź 1996.
- Anna Granat-Janki, *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Wrocław 1995.
- Géreald Hugon, *Alexandre Tansman (1897–1986): catalogue de l’œuvre*, Paris 1995.
- Géreald Hugon, *L’œuvre d’Alexandre Tansman. Catalogue pratique*, Musica et Memoria: [http://www.musimem.com/Tansman\\_Catalogue\\_pratique.pdf](http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf) [dostęp 21.04.2017].
- Tadeusz Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny” 1967 nr 12, s. 6–7.
- Tadeusz Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny” 1973 nr 20, s. 3–5.
- Caroline Rae, *Tansman: Symphonies, Volume 1*, w: *Tansman: Symphonies Vol. 1. Nos 4,5 & 6 „In Memoriam”*, CD, s. 5–8.
- Caroline Rae, *Tansman: Symphonies, Volume 2*, w: *Tansman: Symphonies Vol. 2. Nos 7, 8 & 9*, CD, s. 5–9.
- Tadeusz Samerek, *Akordy sukcesu i pasażę tęsknoty: enneagram kluczem do interpretacji sonat wiolonczelowych Fryderyka Chopina i Aleksandra Tansmana*, Gdańsk 2011.
- Aleksander Tansman, *O mej twórczości muzycznej*, „Muzyka” 1925, nr 4–5, s. 206–207.
- Alexandre Tansman, *Regards en arrière. Itinéraire d’un musicien cosmopolite au XXe siècle*, texte édité par Cédric Segond-Genovesi avec collaboration de Mireille Tansman-Zanutini, Marianne Tansman-Martinozzi, Aedam Musicae, Château-Gontier 2013.
- Alexandre Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanutini, préfacés et annotés par Gérald Hugon, Paris 2005.
- Maja Trochimczyk, *Tansman: Symphonies, Volume 3* w: *Tansman: Symphonies Vol. 3. Symphonies Nos 2 & 3, Quatre Mouvements*, CD, s. 5–10.
- Maja Trochimczyk, *Tansman: Symphonies, Volume 4*, w: *Tansman: Symphonies Vol. 4. Sinfonietta Nos 1 & 2, Sinfonia piccola, Symphonie de chambre*, CD, s. 5–9.

**STRESZCZENIE**

IX Symfonia Aleksandra Tansmana  
— *sekrety partytury*

IX Symfonia Aleksandra Tansmana powstała w 1958 roku i jest jednym z nielicznych utworów niewydanych za życia kompozytora. W artykule zostały omówione okoliczności powstania utworu, które mogą to wyjaśniać. Autorka zwraca też uwagę na zbieżność IX Symfonii z *Symphonie de chambre* (1960). Ta, nowa w literaturze poświęconej Tansmanowi, informacja rzuca światło na fakt niewydania IX Symfonii. Przedstawiona została również analiza formalna utworu ze szczególnym uwzględnieniem oryginalnych rozwiązań kompozytorskich dotyczących formy oraz integracji cyklu. Rozważona i obalona została też postawiona przez Janusza Cegiełę w biografii kompozytora teza o zastosowaniu przez Tansmana w tym utworze techniki dodekafonicznej.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Aleksander Tansman, IX Symfonia, analiza muzyczna, technika dodekafoniczna

**ABSTRACT**

Aleksander Tansman's Symphony No. 9  
— *secrets of the score*

Aleksander Tansman's *Symphony No. 9* was composed in 1958 and is of one the few works not published during the composer's lifetime. The author of the article discusses the circumstances surrounding the writing of the piece that may explain this. In addition, she points to the proximity of *Symphony No. 9* to *Symphonie de chambre* (1960). This information, new in the literature on Tansman, sheds new light on the fact that *Symphony No. 9* was not published. The author also presents a formal analysis of the work, particularly taking into account Tansman's original compositional solutions concerning the form and integration of the cycle. She challenges and disproves the thesis advanced by Janusz Cegieła in his biography of Tansman that the composer used the dodecaphonic technique in the piece.

**KEYWORDS:** Aleksander Tansman, *Symphony No. 9*, dodecaphonic technique, musical analysis