

Aleksander Tansman o muzyce nowoczesnej w czasopiśmie awangardy artystycznej „Blok”

Jolanta GUZY-PASIAK

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0001-5603-8831>

ABSTRAKT Aleksander Tansman (1897–1986), polski kompozytor i pianista mieszkający od 1919 r. we Francji, zaliczany do kierunku neoklasycznego, napisał wiele tekstów o muzyce do paryskiego miesięcznika „La Revue musicale”, które zostały wyczerpująco omówione w literaturze. Nieznana jest szerzej jego spuścizna publicystyczna w języku polskim (poza dwoma artykułami w „Muzyce”), zawierająca cenne przemyślenia na temat estetyki i problemów techniki kompozytorskiej w okresie intensywnych dyskusji i przemian stylistycznych w muzyce lat 20. XX w. Materiały zamieszczone w latach 1923–1924 w periodykach artystycznych stały się przedmiotem rozważań w niniejszym artykule. Warto dodać, że oprócz kilku tekstów kompozytor opublikował w „Blok” nuty dwóch *Nocturnów* z 1922 r. uważanych dotąd za zaginione.

SŁOWA-KLUCZE Aleksander Tansman, „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, muzyka XX w., neoklasycyzm, Igor Strawiński, Claude Debussy, krytyka muzyczna, czasopisma artystyczne, Paryż, Warszawa

ABSTRACT *Aleksander Tansman on Modern Music in the Art Avant-Garde Magazine “Blok”*. Aleksander Tansman (1897–1986), a Polish composer and pianist classified as belonging to the neoclassicism in music, was resident in France from 1919 and wrote many texts on music for the Parisian monthly “La Revue musicale”. These texts have been exhaustively discussed in specialist literature; his journalistic legacy in Polish (apart from two articles in “Muzyka”), however, containing valuable reflections on the aesthetics and problems of compositional technique during a period of intense discussion and stylistic change in music in the 1920s, is not widely known. Materials published between 1923 and 1924 in art periodicals are the subject of consideration in this article. It is worth noting that in addition to several texts, the composer published in “Blok” the scores of two *Nocturnes* from 1922, hitherto considered lost.

KEYWORDS Aleksander Tansman, “Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, 20th-century music, neoclassicism, Igor Stravinsky, Claude Debussy, music criticism, art periodicals, Paris, Warsaw

CAŁKOWICIE nieznanym wątkiem w działalności publicystycznej wybitnego kompozytora Aleksandra Tansmana (1897–1986) są jego wypowiedzi publikowane na łamach polskich czasopism artystycznych „Blok” oraz „Południe”¹. W obszernej literaturze poświęconej twórcy² można znaleźć omówienia wielu jego tekstów pisanych dla ważnego francuskiego miesięcznika „La Revue musicale” w latach 1921–1927 oraz dwóch wypowiedzi dla polskiego czasopisma „Muzyka” z 1925 i 1932 r.³, natomiast nie wspomina się o współpracy Tansmana w tym okresie z polskimi periodykami artystycznymi. Zdecydowana większość znanych tekstów muzyka ukazała się w języku francuskim, co wynikało z faktu, że mieszkał on w Paryżu od 1919 r.

Aleksander Tansman (il. 1) urodził się w Łodzi, studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim, a równocześnie uczył się kontrapunktu u Piotra Ryty i pobierał lekcje kompozycji u Henryka Melcera-Szczawińskiego. Jako dwudziestodwulatek przystąpił do pierwszego w II Rzeczypospolitej Polskiej konkursu kompozytorskiego, organizowanego przez Polski Klub Artystyczny w Warszawie, i zdobył aż trzy nagrody. Jednak jego twórczość, charakteryzująca się oryginalnym językiem harmonicznym odpowiadającym współczesnym tendencjom, nie znalazła uznania części ówczesnej krytyki, oczekującej raczej kontynuacji XIX-wiecznych tradycji moniuszkowskich. Warto zwrócić uwagę, że początek drogi zawodowej Tansmana przypadł na czas odbudowywania państwa po 1918 r., gdy kwestią zasadniczą wydawały się postawienie na polskość i propaganda – poprzez muzykę dostępną dla ogółu – narodowych wartości. Przy tym publiczność koncertowa, przyzwyczajona do konwencjonalnego repertuaru, nie była gotowa na przyjęcie nowej muzyki; zmiana w tym zakresie następowała stopniowo i była zauważalna w latach 30.

XX w., kiedy do głosu doszła młodsza generacja muzyków, krytyków i pedagogów.

PARYŻ

Wspierany przez Ignacego Jana Paderewskiego Tansman wyjechał do Francji w poszukiwaniu inspiracji i możliwości zawodowych w tamtejszym świecie muzycznym. Dzięki poparciu cieszącego się wielkim szacunkiem Maurice’a Ravela, szybko wszedł w kręgi artystyczne i arystokratyczne Paryża. Znał kilka języków, był utalentowany i błyskotliwy, wkrótce stał się bywalcem salonów (m.in. Cypriana-Cipy i Idy Godebskich, Sophie Clemenceau czy Jeanne Dubost⁴), w których spotykały się najważniejsze osobistości muzyczne tamtych czasów: Igor Strawiński, Erik Satie, Albert Roussel, Alexis Roland-Manuel, Arnold Schönberg, Béla Bartók, Siergiej Prokofiew i członkowie grupy Les Six – Arthur Honegger i Darius Milhaud oraz wybitne jednostki ze świata sztuki – Jean Cocteau czy Siergiej Diaghilew. Paryż, ówczesne centrum muzyczne Europy, z doskonałymi orkiestrami, najlepszymi wykonawcami, teatrami operowymi, słynnymi zespołami tancerzy (Balety Rosyjskie i Balety Szwedzkie), imponował poziomem i bogactwem oferty kulturalnej i przyciągał rzesze uzdolnionych artystów niemal z całego świata. Ravel ułatwił Tansmanowi kontakty z wydawcami i wykonawcami, dając utalentowanemu młodemu przybyszowi z dalekiego kraju możliwość pokazania swojego talentu. Kariera Tansmana nabrała tempa, o jakim wcześniej nie śmiał nawet marzyć – świetni soliści mieli w repertuarze nowo powstałe kompozycje, orkiestry prowadzone przez znakomitych dyrygentów, takich jak Vladimir Golschmann, Serge Koussevitzky czy Pierre Monteux, wykonywały jego utwory w Europie i Ameryce Północnej. On sam zresztą, pianista wirtuoz, dawał koncerty dosłownie na całym

1. Serdecznie dziękuję prof. dr hab. Joannie M. Sosnowskiej za informację o tekstach Tansmana w „Blok” i za zainspirowanie do przygotowania niniejszego artykułu.

2. Zob. Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy* (Łódź: Press, 1996); Anna Granat-Janki, *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana* (Wrocław: Akademia Muzyczna, 1995); *Aleksander Tansman (1897–1986)*, red. Marta Szoka (Łódź: Akademia Muzyczna, 1997); Alexandre Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, red. Mireille Tansman-Zanuttini (Paris: L’Harmattan, 2005); id., *Regards en arrière. Itinéraire d’un musicien cosmopolite au XXe siècle*, red. Cédric Segond-Genovesi, Marianne Tansman Martinuzzi, Mireille Tansman Zanuttini (Paris: Aedam Musicae, 2013); *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897–1986)*, red. Anna Granat-Janki (Wrocław: Akademia Muzyczna, 2018).

3. Aleksander Tansman, „O mej twórczości muzycznej”, *Muzyka*, nr 4–5 (1925), s. 206–207; id., „O muzyce”, *Muzyka*, nr 10–11 (1932), s. 336.

4. Małgorzata Gamrat, „Aleksander Tansman w Paryżu (1919–1940) w świetle wspomnień i dzienników kompozytora”, w: *Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, red. Beata Bolewska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019), s. 71–72.

świecie (w sezonie 1932/1933 odbył tournée dokoła globu, podczas którego został przyjęty przez Mahatmę Gandhiego i cesarza Japonii Hirohito). Wkrótce w Paryżu ukazała się pierwsza monografia młodego artysty autorstwa Irvinga Schwerkego – *Alexandre Tansman. Compositeur polonais* (1931).

ARTYKUŁY TANSMANA W „LA REVUE MUSICALE”

W początkowym okresie pobytu nad Sekwaną Aleksander Tansman poznał Henriego Prunières’a, redaktora „La Revue musicale”⁵, co zaowocowało kilkuletnią współpracą Polaka z tym miesięcznikiem. Pismo to, założone w 1920 r., stało się niebawem uznanym źródłem wiedzy o muzyce współczesnej. Warto wspomnieć, że krytykę muzyczną w Paryżu cechowała kompetencja i fachowość, a tytuły takie jak „Le Courrier musical”, „Le Monde musical” czy „Le Ménestrel” przyciągały znawców mających wpływ na dalsze losy utworów i kompozytorów. W gronie autorów „La Revue musicale” znaleźli się krytycy muzyczni (Émile Vuillermoz, Boris de Schloezer), muzykologowie (Norbert Dufourcq, René Dumesnil, Armand Machabey), kompozytorzy (Georges Auric, Darius Milhaud, Arthur Honegger), wykonawcy (Wanda Landowska, Ernest Ansermet, Alfred Cortot) i literaci (Paul Claudel, Gabriel d’Annunzio, André Gide, Paul Valéry). Prunières dbał o to, by nowa muzyka pojawiała się nie tylko na łamach czasopisma, lecz także organizował koncerty w Théâtre du Vieux-Colombier.

Do pisma Prunières’a Tansman przygotował wiele tekstów o muzyce polskiej – rozpoczynając omawianie twórczości naszych artystów od znanego za granicą Fryderyka Chopina, przez Mieczysława Karłowicza, po



1 Aleksander Tansman, 1932.
Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe,
1-Z-497a

najmłodszą generację kompozytorów⁶. Najważniejszemu żyjącemu twórcy, Karolowi Szymanowskiemu, poświęcił w 1922 r. obszerny esej⁷, pierwszy tego rodzaju w literaturze francuskojęzycznej, w znacznym stopniu przyczyniając się do zainteresowania jego twórczością w Paryżu. „Jaką wiedzę o życiu muzycznym w Polsce miał francuski słuchacz w sierpniu 1921? Można powiedzieć – żadną” – pisze badaczka polsko-francuskich związków muzycznych w dwudziestoleciu międzywojennym Renata Suchowiejko⁸. Nie ma wątpliwości, że artysta utorował drogę naszym rodakom: „Istotną rolę we wprowadzeniu tematyki polskiej do dyskursu prasowego odegrał Aleksander Tansman, związany z „La Revue Musicale” Prunières’a. Stał się popularyzatorem muzyki

5. Zob. część trzecią (*Le fondateur de „La Revue musicale” et le critique*) opracowania Henry Prunières (1886–1942). *Un musicologue engagé dans la vie musicale de l’entre-deux guerres*, red. Myriam Chimènes, Florence Grétreau, Catherine Massip (Paris: Société française de musicologie, 2015), s. 355–544.

6. Wybrane teksty Aleksandra Tansmana zostały opublikowane po polsku w przekładzie Małgorzaty Gamrat w książce Renaty Suchowiejko *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym. Artysty – wydarzenia – konteksty* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020), s. 339–358 (aneks: *Aleksander Tansman o muzyce polskiej*). Zob. też: Małgorzata Gamrat, „Muzyka polska w refleksji Aleksandra Tansmana”, w: *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897–1986)*, red. Anna Granat-Janki (Wrocław: Akademia Muzyczna, 2018), s. 265–284.

7. Alexandre Tansman, „Karol Szymanowski”, *La Revue musicale*, nr 7 (1922), s. 97–109. Zob. też: Małgorzata Gamrat, „Karol Szymanowski w refleksji Aleksandra Tansmana”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 18 (2020), s. 292–315.

8. Suchowiejko, *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym*, s. 11.

polskiej, przynajmniej na początku lat dwudziestych, gdy opublikował całą serię artykułów na ten temat”⁹.

Wiadomo, że Tansman pisał również omówienia występów i teksty na inne tematy muzyczne. Kompozytor uczestniczył w bieżącym życiu koncertowym, miał szeroką wiedzę muzyczną, całkiem spore doświadczenie jako krytyk muzyczny i eseista, a ponadto łatwość pisania. Jako koncertujący pianista często podróżował po Europie i Ameryce Północnej, dlatego też bez przesady można stwierdzić, iż jak mało kto orientował się w najnowszym repertuarze i bieżących zagadnieniach techniki kompozytorskiej. Opuszczając Warszawę w 1919 r., zdawał sobie sprawę z ogromnej przepaści dzielącej wyniszczony ponad stuletnią niewolą kraj od kwitnących ośrodków europejskich. Konserwatyzm krytyki muzycznej, zwłaszcza Piotra Rytyla i Stanisława Niewiadomskiego, zniechęcił go do podejmowania prób zaistnienia na scenie warszawskiej; ich negatywne opinie dotyczyły też naszego czołowego twórcę tego okresu Karola Szymanowskiego¹⁰. Jak wspomina Stefan Kisielewski, „[w]alka z nimi kosztowała Szymanowskiego sporo zdrowia, lecz my wyszliśmy na niej dobrze, bo dzięki niej napisał niejedną polemiczny artykuł, który po latach stał się świadectwem jego muzycznych poglądów”¹¹.

ARTYKUŁY TANSMANA W „POŁUDNIU” I „BLOKU”

Współcześnie szerzej nieznane teksty Tansmana publikowane w polskich czasopismach artystycznych przekazywały informacje o najnowszej muzyce, do której w Polsce nie było dostępu. Jak wcześniej kompozytor rozpowszechniał wśród Francuzów wiedzę

o nieznanym im zjawiskach artystycznych swojego kraju, tak teraz postanowił wtajemniczyć rodaków w arkana sporów estetycznych toczących się na scenie międzynarodowej i opisać najnowsze zdobycze techniki kompozytorskiej. Można się ponadto domyślać, że artysta patrzący na lokalne sprawy z pewnego dystansu chciał wnieść do tutejszych sporów muzycznych o charakterze często ideologicznym (narodowy – kosmopolityczny, Polak – nie-Polak) wiedzę merytoryczną i szerszą perspektywę¹².

Chciałoby się postawić pytanie, dlaczego Aleksander Tansman wybrał łamy czasopism artystycznych, poświęconych sztukom wizualnym¹³, do przedstawienia swoich przemyśleń na temat muzyki nowoczesnej? Po pierwsze, brakowało jeszcze specjalistycznego muzycznego periodyku, który mógłby zainteresować się jego wypowiedziami. Co prawda w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości odżyła również prasa muzyczna, lecz wiele tytułów, głównie z powodu niewystarczającego finansowania, miało krótki żywot i znaczenie lokalne (do najważniejszych w tym okresie należały w Warszawie „Przegląd Muzyczny”, „Kultura Muzyczna” i „Wiadomości Muzyczne”, a we Lwowie – „Gazeta Muzyczna”)¹⁴. Recenzje i inne teksty muzyczne publikowano także w dziennikach („Gazeta Warszawska”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”). W okresie międzywojennym istotną dla kształtowania świadomego odbiorcy sztuki była działalność dwóch pism: warszawskiej „Muzyki” pod redakcją Mateusza Glińskiego, założonej w listopadzie 1924 r., i „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich” Władysława Gołębiowskiego, wychodzących od października 1925 r. – oba powstały już po opublikowaniu przez

9. Renata Suchowiejko, „Recepcja muzyki polskiej w Paryżu w latach 1919–1939. Analiza krytyczna źródeł prasowych”, w: *Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, s. 9–29.

10. Zob. Rafał Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2005), s. 177–270.

11. Stefan Kisielewski, „Szymanowskiego pisma i wpływy”, w: Karol Szymanowski, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, red. Kornel Michałowski (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984), s. 7.

12. Zob. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, passim.

13. „Południe. Pismo poświęcone sztuce i krytyce artystycznej” było organem Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, wydawanym w latach 1921–1923 w Wilnie, a w latach 1924–1925 w Warszawie jako „Południe. Kwartalnik ilustrowany poświęcony sztukom plastycznym i krytyce artystycznej”. „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej” wydawał Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów; pismo ukazywało się w Warszawie w latach 1924–1926. Oba periodyki poświęcone były przede wszystkim sztukom wizualnym, jednak zamieszczano w nich również teksty dotyczące muzyki, literatury i teatru.

14. Zob. Małgorzata Sieradz, *„Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015), s. 129–194.

Tansmana jego artykułów w „Południu” i „Bloku”. „Muzyka” zresztą szybko zaprosiła na swoje łamy kompozytora przebywającego na stałe we Francji, publikując już w pierwszym roku swojej działalności jego tekst *O mej twórczości muzycznej*¹⁵.

Po drugie, twórcy czasopism artystycznych zareagowali na przemiany stylistyczne dokonujące się w pierwszych dekadach XX w. wcześniej niż muzycznych. Wynikało to przede wszystkim z istnienia środowiska zainteresowanego tworzeniem nowej sztuki. Znamienne, że na okładce literacko-artystycznej „Zwrotnicy” Tadeusza Peipera widniało hasło „Kierunek: sztuka teraźniejszości”. To właśnie na jej łamach w roku 1922 zamieszczono kilka pierwszych tekstów o muzyce nowoczesnej, w tym dwa autorstwa Dariusza Milhauda – członka nieformalnej grupy Les Six, inspirowanej się Erikim Satie i Jeanem Cocteau¹⁶. Zrozumiałe więc, że Tansman, osobiście uczestniczący w Paryżu w epokowych przemianach, szukał środowiska świadomego zmiany paradygmatu i podzielającego jego poglądy – w Polsce znalazł je wśród artystów, a nie muzyków. Na mizerną kondycję polskiej sceny muzycznej i potrzebę naprawy sytuacji wskazał Mateusz Gliński, powołując swoje pismo „Muzyka”: „Życie muzyczne Polski, dotąd jeszcze pogrążone w letargu, zbudzi się i wstąpi na drogę postępu tylko wówczas, kiedy weźmie w nim udział całe społeczeństwo. [...] Toteż zasadniczym celem naszej działalności będzie, jak i dotąd, budzenie i podsycanie zdrowego instynktu muzycznego, walka z analfabetyzmem i dezorientacją w dziedzinie muzycznej. [...] [D]ążenie do zbliżenia życia muzycznego Polski z ruchem artystycznym Europy”¹⁷.

Poprzedzający teksty w „Bloku” artykuł Aleksandra Tansmana *Muzyka nowoczesna z 1923 r.*¹⁸ zawiera wprowadzenie, w którym autor informuje czytelników, że będzie prowadził stałą rubrykę muzyczną – tak się niestety nie stało i tekst wstępny pozostał jedyną jego wypowiedzią w tym miesięczniku. Warto przytoczyć dłuższy fragment tego artykułu, gdyż Tansman przedstawia w nim swoje plany, których co prawda nie udało

mu się zrealizować w „Południu”, za to udało się wcielić w życie w „Bloku”:

Obejmując dział muzyki nowoczesnej, chciałbym przede wszystkim przedstawić plan zamierzonej przeze mnie pracy. Projektuję prowadzić ją w 2 kierunkach: 1) przesyłać korespondencje z paryskiego życia współczesnego, informować publiczność polską o ruchu tutejszym, prądach etc. Paryż powojenny stał się bowiem najpoważniejszym i najciekawszym rynkiem międzynarodowego życia muzycznego; tu krzyżują się i centralizują wszystkie kierunki poszczególne; dzięki specjalnym instytucjom są produkowane najciekawsze nowości muzyczne zagraniczne, często nawet przed wykonaniem ich w ojczyźnie autora (np. *Pierrot Lunaire* Arn. Schönberga, *Poświęcenie wiosny* [*Święto wiosny*] i wszystkie nowe utwory Strawińskiego etc.); tu wre najbardziej interesująca praca estetyczna, gdyż supremacja Niemiec należy obecnie do przeszłości (może i do przyszłości lecz w każdym razie nie do teraźniejszości); 2) zaznajomić gruntownie ze współczesnym ruchem muzycznym krajów poszczególnych. W tym kierunku wiadomości muzyków polskich i publiczności są w wielkim zaniedbaniu. Większość krytyków polskich, nie opuszczając kraju od lat kilkunastu, znajduje dla wszelkiej muzyki nie konserwatywnej lub nie skrojonej na miarę starej akademii niemieckiej – miano futuryzmu, kakofonii etc. Nie znając gruntownie i nie pogłębiając ewolucji muzycznej ostatnich lat kilkunastu, trudno jest sądzić o wartości bezwzględnej nowych prądów – nie można stosować do Schönberga kryterium brahmsowskiego, nie można sądzić o estetyce realistycznej, a nawet impresjonistycznej punktu widzenia romantycznego, nie można nazywać „kakofonią” nowych współbrzmień, które wytworzyły się drogą ewolucji i zmiany (przygotowanej historycznie) środków wyrazu muzycznego. Opinia publiczna zaś, pomimo niezaprzeczonej intuicji, daje się zwykle kształtować przez poglądy krytyków¹⁹.

Problematyka materiałów Tansmana złożonych do „Bloku” została inaczej rozdysponowana niż w „Południu” – muzyka „krajów poszczególnych” została omówiona łącznie, w jednym tekście zatytułowanym *Ogólny zarys nowoczesnej muzyki* (nr 6–7, wrzesień 1924), natomiast według pierwszego zamierzenia

15. Zob. przyp. 3.

16. Ludwik Reben, „O muzyce współczesnej”, *Zwrotnica*, nr 2 (1922), s. 36–37; Dariusz Milhaud, „List z Francji. Nowa muzyka. Powstanie «Grupy Sześciu»”, *Zwrotnica*, nr 2 (1922), s. 44–45; id., „Drugi list z Paryża. Ostatnie dzieła Strawińskiego”, *Zwrotnica*, nr 3 (1922), s. 75.

17. Mateusz Gliński, „Od Redakcji”, *Muzyka*, nr 2 (1924), s. nlb.

18. Aleksander Tansman, „Muzyka nowoczesna”, *Południe*, nr 5 (1923), s. 39–46.

19. *Ibid.*, s. 39.

miało to być kilka odrębnych tekstów²⁰. *Ogólny zarys nowoczesnej muzyki* powtarza zresztą część przemysłów opublikowanych już jako *Muzyka nowoczesna*. Pozostałe artykuły w „Blok” dotyczą wybranych najważniejszych współczesnych kompozytorów, analogicznie do „La Revue musicale” (tam przedstawiono sylwetki m.in. Paula Dukasa, Debussy’ego, Paula Hindemitha, Ravela, Satiego, Strawińskiego, Roussela, Milhauda i Honeggera). Z czterech zaplanowanych prezentacji ukazały się dwie: *Igor Strawiński* (nr 3–4, czerwiec 1924) i *Debussy* (nr 6–7, wrzesień 1924), natomiast o dwóch pozostałych wspomina autor w wymienionym artykule o nowoczesnej muzyce: „Redakcja «Blok» jest w posiadaniu mego artykułu o Ravelu – artykuł ten wkrótce się ukaze – patrz artykuł o Debussy’em – więc o tych wielkich twórcach tu szczegółowo nie będę mówił” oraz „[p]ostaram się w jednym z przyszłych artykułów w «Blok», powrócić do niego [Schönberga] bardziej szczegółowo”²¹. Z załam należy stwierdzić, że plany te nie zostały zrealizowane. Ponadto w numerze ósmym–dziewiątym (listopad–grudzień 1924) opublikowano (bez komentarza) kopie rękopisów nut dwóch *Nokturnów* Tansmana z 1922 r., o czym będzie jeszcze tu mowa. Ogólnie można powiedzieć, że Tansman jako autor musiał mieć „wolną rękę” w wyborze tematów zgłaszanych redakcji i swobodnie planował najważniejsze – z jego punktu widzenia – zagadnienia. W żadnej ze swoich wypowiedzi nie odnosi się do innych treści czasopisma, uzasadnienie swojej stałej obecności w nim widząc najwyraźniej we wspólnocie postaw członków zespołu wobec sztuki najnowszej.

OGÓLNY ZARYS NOWOCZESNEJ MUZYKI

Chociaż polska publiczność nie była pozbawiona okazji do zapoznania się z niektórymi nowymi tendencjami stylistycznymi – m.in. dzięki dwóm artykułom o muzyce współczesnej ogłoszonym w roku 1922: Ludwika Reben w „Zwrotnicy” i Karola Szymanowskiego

w „Kurierze Polskim”²² – to obszerna publikacja Tansmana *Ogólny zarys nowoczesnej muzyki* w „Blok” wyróżnia się syntetycznym ujęciem problemów muzyki w dobie przemian, pogłębionym przeglądem osiągnięć różnych narodów oraz rzeczowym omówieniem zagadnień technicznych ilustrowanym przykładami nutowymi, których łącznie jest trzynaście (il. 2). Artykuł zawiera bogactwo spostrzeżeń i myśli na aktualne tematy, ale jest także manifestacją własnych poglądów autora.

Omawianie trendów panujących w muzyce współczesnej Tansman rozpoczyna od uwagi o jej różnorodności, niespotykanej we wcześniejszych czasach, oraz konstatuje, że obecnie nie mówi się już o stylu epoki czy nawet szkoły, ale o stylu pojedynczej osobowości twórczej – obserwacja ta do dziś nie straciła aktualności. Dostrzega zarazem pewną wspólnotę postaw twórców, charakteryzującą się (przywołując oryginalne sformułowania) silną reakcją przeciwko koncepcji romantyczno-deskrypcyjnej oraz impresjonistycznej, przeciwko subiektywizmowi ideologii twórczej, walką przeciwko muzyce jako „środkowi wyrazu”, zniesieniem duchowego podłoża jako faktu celowego, zredukowaniem go do powodu i wyniku twórczości, silnym zaznaczeniem pierwiastka formalno-konstrukcyjnego, dążeniem do wyłączenia czynników obcych: malarskich, literackich lub filozoficznych etc.²³ Takie podejście do sztuki cechowało zwolenników rodzącego się właśnie we Francji i propagowanego przez kompozytorów z Les Six (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre) stylu neoklasycznego w muzyce, którego Tansman był pierwszym polskim przedstawicielem²⁴. Estetyka neoklasyczna kształtowała się w opozycji do niemieckiego romantyzmu i ekspresjonizmu (lecz także francuskiego impresjonizmu) w dyskusjach środowiska muzycznego i francuskim piśmiennictwie na początku lat 20. XX w.; w Polsce w tym czasie nie wyrażano nią jednak zainteresowania²⁵. Kompozytor doskonale

20. Ibid., s. 42–46. Ukazała się jedynie cz. 1 – *Muzyka francuska*.

21. Aleksander Tansman, „Ogólny zarys nowoczesnej muzyki”, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.

22. Reben, „O muzyce współczesnej”; J.M.R. [Jerzy Mieczysław Rytard], „Karol Szymanowski o muzyce współczesnej. Wywiad specjalny «Kuriera Polskiego»”, *Kurier Polski*, nr 310 (12 XI 1922), s. 6.

23. Tansman, „Ogólny zarys nowoczesnej muzyki”, s. nlb. Część z tych przemysłów została później powtórzona we wspomnianym już artykule kompozytora *O mej twórczości muzycznej*.

24. Więcej o muzyce we Francji w okresie dwudziestolecia międzywojennego zob. Barbara L. Kelly, *A Fragile Consensus. Music and Ultra-Modernism in France, 1913–1939* (Woodbridge, Suffolk–Rochester, NY: Boydell Press, 2013).

25. Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku* (Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1985), s. 50–57.



2 Trzydzieści przykładów nutowych opublikowanych w artykule Aleksandra Tansmana *Ogólny zarys nowoczesnej muzyki* („Blok. Kurier Bloku” 1924, nr 6–7, s. nlb.)

Fragmety utworów własnych oraz Ludwiga van Beethovena, Arnolda Schönberga, Igora Strawińskiego i Dariusza Milhauda ilustrujące wykład o nowych zjawiskach w muzyce pierwszych dekad XX w., zwłaszcza w melodyce, harmonice i rytmie.

zdawał sobie sprawę z tego, że to nie przynależność do określonej szkoły czy nurtu decyduje o indywidualności twórcy – a dla niego była to kwestia najważniejsza. Przypominał czytelnikom, by pomimo zauważalnego podobieństwa warsztatowego czy estetycznego pewnych dzieł nie traktować ich jako „wytworów estetyki”, tylko jako manifestację pewnych tendencji epoki. Zdając sobie sprawę z zagrożeń i przestrzeni do nadużyć w ramach krystalizującego się kierunku neoklasycznego, już na początku zaznacza: „Jak wszelka reakcja i ten kierunek pociąga za sobą pewne przesady i nieporozumienia, haśła nie zawsze odpowiadają istocie rzeczy realizowanych; «prostota» często jest reprezentowana przez naiwność, «emocja» – przez nudę, «czystość» – przez brak treści, «niewymuszoność» – przez banalność [...]”²⁶.

Polski twórca trafnie ocenił, że najbardziej znaczące przemiany w muzyce pierwszych dekad XX w. dokonały się w zakresie języka muzycznego (czyli tonalności i harmoniki), dlatego omówienie kwestii techniki kompozytorskiej rozpoczyna od przedstawienia

„atonalizmu” Arnolda Schönberga i jego uczniów (określonych później jako II Szkoła Wiedeńska) oraz „politonalizmu”, stosowanego przede wszystkim przez francuskich kompozytorów, nazwanych neoklasykami. Uważa, że logika rozwoju muzycznego musiała nieuchronnie doprowadzić do odejścia od systemu tonalnego dur-moll i pojawienia się rozwiązań zaproponowanych przez kompozytorów w XX w. Dystansuje się jednak od czystego eksperymentatorstwa: „Kwestia «oryginalności» języka muzycznego nie dominowała w stopniu tak doniosłym, jak konstatujemy to od początku naszego wieku”²⁷. Przestrzega również przed naśladownictwem modnych tendencji: „Prawdziwa twórczość nowoczesna nie polega na tym, ażeby być *à la page*, stosować pisownię modernistyczną i tworzyć atmosferę, odpowiadającą przelotnej modzie, jak w literaturze nie wystarcza, ażeby stworzyć arcydzieło nowoczesne, traktować o barach, koktajlach, murzynach, jazz-bandach, maszynach etc.”²⁸. W następnej kolejności wskazuje drugi element muzyczny, który

26. Tansman, „Ogólny zarys nowoczesnej muzyki”, s. nlb.

27. Ibid.

28. Ibid.

uległ znacznemu wzbogaceniu, czyli rytm, przypisując słusznie zasługi na tym polu Igorowi Strawińskiemu i Béli Bartókwowi. Wspomina przy okazji o niezwykle inspirującej muzyce czarnoskórych („jazz-band”), nieporównywalnie swobodniejszej od europejskiej pod względem melodycznym i rytmicznym, oddziaływującej na wyobraźnię twórców. Dotyka również aspektu brzmieniowego, podkreślając udoskonalanie instrumentów mechanicznych. Dokonany przez Tansmana wybór problemów techniki kompozytorskiej (język muzyczny, rytmika, jakości brzmieniowe) dowodzi jego doskonałej orientacji w muzyce najnowszej, obiektywizmu w ocenie zjawisk przeszłych i aktualnych oraz umiejętności postrzegania ich w szerszym kontekście.

Dalszy ciąg artykułu *Ogólny zarys nowoczesnej muzyki* to przegląd najważniejszych kompozytorów i twórczości wybranych krajów, począwszy od muzyki rosyjskiej, francuskiej, przez austriacką, niemiecką, włoską, hiszpańską, węgierską, a na polskiej kończąc. Stosunkowo najwięcej miejsca poświęcono (co nie dziwi) muzyce francuskiej. Czytelnik dowiadyuje się zatem, że ton obecnie nadaje Francja i Rosja, a nie jak wcześniej – Niemcy. Francja, której drogę do nowoczesności wytyczył Debussy, a następnie Ravel, jest reprezentowana m.in. przez młodszą generację luźno ze sobą związanych twórców z grupy Les Six. O pozycji muzyki rosyjskiej decyduje natomiast największa indywidualność czasów Tansmana (z czym można się zgodzić również i teraz) – Strawiński. Ujmując w wielkim skrócie treść tego ustępu, przedstawiona przez Tansmana lista osobowości muzycznych i ich dzieł prawie bez wyjątku przetrwała próbę czasu i mogłaby powstać współcześnie. Poszczególnym artystom poświęca od jednego do kilku zdań, przywołuje tytuły ich ważnych dzieł, a przemyślane i wyważone opinie wypowiada głosem wrażliwego artysty. Za przykład niech posłuży refleksja o *Pierrot lunaire* – przełomowym utworze Schönberga z 1912 r., w którym po raz pierwszy została zastosowana technika wokalna *Sprechgesang*, polegająca na łączeniu mowy ze śpiewem, co dało niespotykane wcześniej efekty brzmieniowe: „Piękno niespokojne, dziwne, może nie zawsze sympatyczne – lecz piękno niezaprzeczone. Za pomocą środków niezwykle prostych w *Pierrot lunaire*, gdzie śpiew–recytacja jest traktowana w sposób

nowy i niezwykle ciekawy, Schönberg stwarza atmosferę wstrząsającą; środki wyrazu stają się tu samym wyrazem”²⁹.

Patrząc z odległej perspektywy XXI w., należy docenić autora za właściwe rozpoznanie kluczowych problemów, z jakimi mierzyli się twórcy w pierwszych dekadach minionego stulecia, i można żałować, że jego teksty nie stały się przedmiotem szerszej dyskusji środowiskowej. Tansmanowi zależało najbardziej na poinformowaniu rodaków o obszarach muzyki pozostających poza ich zasięgiem i zachęceniu do zmiany nastawienia: „Należy nie tracić nadziei, iż publiczność polska wreszcie pozna «dźwiękowo» całą tę gałąź twórczości, która dotychczas zostaje dla niej zamknięta, w epoce, gdy cały świat się tymi objawami interesuje. Już czas nareszcie, ażeby nasze polskie życie muzyczne nie polegało na konstatowaniu jakości wykonania *Patetycznej Symfonii* Czajkowskiego, lecz na aktywnej pracy twórczej. Poznanie «stanu rzeczy» jest pierwszym krokiem; polski geniusz twórczy musi się wyłonić, lecz atmosfera życia muzycznego powinna się zmienić, ażeby mu drogę ułatwić”³⁰.

DEBUSSY

Wprawdzie esej o Strawińskim ukazał się w „Bloku” wcześniej niż ten o Debussym, jednak ze względu na chronologię analizę zaczniemy od tekstu poświęconego francuskiemu kompozytorowi³¹. Tansman przedstawia Debussy’ego na tle muzyki europejskiej, a ściślej pisze o niemieckich twórcach końca XIX w. – Richardzie Wągnerze i Richardzie Strausie, tłumacząc, że wyczerpały się środki muzyczne przez nich wypracowane, a „przestarzałą” estetykę powinna zastąpić nowa. Szansą dla muzyki jest pojawienie się „jednostki genialnej [...] zdolnej stworzyć podwaliny nowej sztuki muzycznej”³², którą jest tytułowy bohater artykułu. Autor skupia się na opisie wrażeń, jakie wywołuje jego muzyka („Debussy tworzy nowy świat emocjonalny w sztuce dźwiękowej”), a także, w sposób raczej ogólny, odnosi się do cech jego techniki kompozytorskiej: „Debussy jest «magiem nuansu». Poza tym nie znosi gadulstwa, retoryki; trudno znaleźć dzieła tak «zgęszczone», pozbawione literatury, oryginalne w zakresie rozwinięcia tematów i nieakademickie. [...] Wyjątkowe poczucie miary i taktu, w których dyskrecja i smak dominują”³³.

29. Ibid.

30. Ibid.

31. Aleksander Tansman, „Debussy”, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.

32. Ibid.

33. Ibid.

Przechodząc do analizy konkretnych utworów, zaczyna od fortepianowych *Preludiów*. Porównując ich znaczenie do *Preludiów* Chopina, poddaje pod rozwagę *Peleasa i Melisandę* oraz *Preludium do „Popołudnia fauna”*. Z godną podziwu intuicją wskazuje wybitne prace, w których przejawia się geniusz twórcy.

Bardzo interesujący akapit poświęcony jest polemice Tansmana z określeniem Debussy'ego jako impresjonisty. Tansman nie podziela bowiem powszechnego poglądu, że muzyka Francuza „maluje dźwiękowo”. Za błędne uważa wskazywanie analogii między muzyką Debussy'ego a malarstwem impresjonistycznym i nie zgadza się na przenoszenie porządku dźwiękowego na zjawiska wizualne. Według Tansmana kompozytor nie szuka naśladownictwa natury, tylko emocji, bliższe prawdy byłoby więc nazwanie go symbolistą. Tezę taką – uznaną za wartościową i oryginalną – przedstawił czterdzieści lat później wybitny muzykolog Stefan Jarociński w cenionej pracy *Debussy a impresjonizm i symbolizm*³⁴, prawdopodobnie nie znając wcześniej artykułu Tansmana (nie ma go w spisie literatury). W podsumowaniu eseju Tansman wskazuje na przełomową rolę, jaką odegrało dzieło Debussy'ego w historii muzyki, porównując je do słupa granicznego między dwiema epokami. Trudno nie zgodzić się również z ostatnim zdaniem: „Wśród kompozytorów żyjących miejsce jego może zająć na razie jedynie Strawiński”.

IGOR STRAWIŃSKI

Rok 1924 w Polsce był niezmiernie korzystny dla popularyzacji muzyki Strawińskiego, gdyż dzięki jego dwudniowej wizycie w filharmonii w Warszawie (4 i 6 listopada), „rozpisała” się na jego temat prasa muzyczna i niemuzyczna. Jeszcze latem 1921 r., w szkicu przygotowywanym dla czasopisma „Krokwie”, Szymanowski pytał retorycznie: „Któż to jest? Poza szczupłą garstką fachowców, śledzących z uwagą dzieje najnowszej muzyki, mało kto z bywalców Filharmonii i Opery umiałby odpowiedzieć na to pytanie. [...] Cały szereg okoliczności sprawił, że my tu nic o tym nie wiemy...”³⁵. Nieopublikowany wówczas esej zawierał przemyślenia

czołowego polskiego twórcy o kompozycjach elektryzującego Paryż Rosjanina, przede wszystkim o *Ptaku ognistym*, *Pietruszce* i *Święcie wiosny*. Szymanowski miał jednak dużo wątpliwości i zastrzegł, że ogłaszany „największym kompozytorem” Strawiński wzbudza w różnych kręgach zagranicznych sporo kontrowersji. Zanim jeszcze posypały się okolicznościowe artykuły i recenzje, opublikowane w listopadzie 1924 r., kilka miesięcy wcześniej „Blok” zamieścił pierwszy tekst Tansmana zatytułowany *Igor Strawiński*³⁶, rozpoczynający się od słów: „Igor Strawiński jest najwybitniejszą jednostką współczesnego życia muzycznego. Jest to jedyny twórca żyjący, o którym już dziś można bez zastrzeżenia powiedzieć, że jest geniuszem swej epoki”³⁷. Ten starannie przygotowany i przemyślany esej stanowi doskonale źródło wiedzy o mało wówczas znanych w Polsce dziełach kompozytora, zawiera własną propozycję periodyzacji jego twórczości, charakterystykę estetyki, techniki i procesu twórczego. Celność spostrzeżeń i nieugięta wiara Tansmana w indywidualność Strawińskiego, a wręcz fascynacja jego geniuszem, dowodzi intuicji artystycznej i gruntownej znajomości repertuaru kompozytora. Analizując nowatorskie i zaskakujące rozwiązania w muzyce twórcy *Święta wiosny*, stwierdza on, że jego sztuka „jest na wskroś ludzka i ściśle muzyczna”, nie jest „opisowa”, lecz „rzeczowa”, „epiczna”, a przy tym ujawnia „niezwykle bogate podłoże emocjonalne”: „Uczuciowość jest obca Strawińskiemu, emocja jest jego własnością”. Kwestia postawy etycznej w sztuce pojawia się w różnych wypowiedziach Tansmana, nie dziwi więc, że rozważał również ten aspekt twórczości Rosjanina. Stwierdzenie pojawiające się pod koniec tekstu, że analiza wszystkich dzieł Strawińskiego wymagałaby całego tomu, brzmi jak przepowiednia. Otóż ćwierć wieku później Tansman napisał monografię Strawińskiego, wydaną po angielsku w 1949 r.³⁸ Praca ta powstała w rezultacie zbliżenia się obu twórców na uchodźstwie w Stanach Zjednoczonych i jest unikalną opowieścią o muzyce Strawińskiego, utkaną z przemyśleń Tansmana i poglądów autora *Pietruszki*. Nie trzeba dodawać, że kolejne dekady XX w. potwierdziły doniosłe znaczenie

34. Stefan Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm* (Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1965).

35. Karol Szymanowski, „Igor Strawiński”, w: id., *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, red. Kornel Michałowski (Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1984), s. 48.

36. Aleksander Tansman, „Igor Strawiński”, *Blok*, nr 3–4 (1924), s. nlb.

37. Ibid.

38. Alexandre Tansman, *Igor Stravinsky. The Man and His Music* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1949).

No 1

Handwritten musical score for No 1. The score is written on ten staves. The top staff is for piano (p) and the bottom staff is for violin (v). The tempo is marked 'Lent.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'p', and 'p. marcato'. The key signature has one flat (B-flat).

3 Aleksander Tansman,
rękopis *Nocturne No. 1*.
Repr. wg *Blok. Kurier Bloku*,
nr 8-9 (1924), s. nlb.

No 2

Handwritten musical score for No 2. The score is written on ten staves. The top staff is for piano (p) and the bottom staff is for violin (v). The tempo is marked 'Lent.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'ff'. The key signature has one flat (B-flat).

4 Aleksander Tansman,
rękopis *Nocturne No. 2*
(fragment). Repr. wg *Blok.
Kurier Bloku*, nr 8-9 (1924),
s. nlb.

twórczości Strawińskiego, a muzykolodzy kilkadziesiąt lat później uznali go, obok Schönberga i Johna Cage'a, za twórcę, który w największym stopniu przyczynił się do przewartościowania oblicza muzyki.

Wzorowo napisany materiał Tansmana zamieszczony w „Bloku” kontrastuje z wieloma wypowiedziami z listopada 1924 r., publikowanymi w innych źródłach, a świadczącymi często o kompletnym niezrozumieniu aktualnych problemów sztuki lub po prostu o ignorancji. Tym bardziej szkoda więc, że tekst nie został przedrukowany w periodyku muzycznym. Wartość Strawińskiego rozpoznał oczywiście Szymanowski (znał go też osobiście z Paryża) i w okolicznościowym artykule przed wizytą gościa w filharmonii napisał, że „Igor Strawiński jest istotnie największym z żyjących muzyków”³⁹. Rozpoczął nieco ironicznie, jakby wątpił w stołeczną publiczność: „Przyjazd Igora Strawińskiego do Warszawy jest dla muzycznego jej świata sensacją o wiele większą, niż nawet gościnny występ tenora o najpiękniejszym górnym cis...”⁴⁰. Nowo powstała „Muzyka” Glińskiego zaprosiła Strawińskiego do napisania tekstu o jego najnowszych kompozycjach⁴¹. Tradycyjnie konserwatywna krytyka miała jednak całkowicie odmienny stosunek do tej wizyty. Niewiadomski pisał po koncercie, że muzyka Strawińskiego nadaje się „przepysznie do wygwizdania, bo jest natrętna, pewna siebie i w najwyższym stopniu dokuczliwa”⁴². Rytel posunął się o krok dalej, pisząc: „*Koncert fortepianowy* można uważać za czyn jakiegoś obłąkanego. Jeśli *Pietruszka* jest skokiem w środek tłumu jarmarcznego, to *Koncert* powstawał w wyobraźni niewątpliwie chorej, głowie muzyka już niewrażliwego na kojarzenie brzmień i dźwięków [...]. Początkowo pustka inwencji i dziwaczne pomysły bawią i śmieszają, później irytują i budzą litość... w końcu zmuszają do wyjścia z sali”⁴³. Tylko nielicznych interesowały zagadnienia warsztatu kompozytorskiego, jak np. przedstawiciele „Almanachu Nowej Sztuki”, którego redaktor naczelny Stefan Kordian Gacki wraz z Anatolem Sternem przeprowadził

wywiad z kompozytorem. Wypowiedział się wówczas Igor Strawiński m.in. na temat neoklasycyzmu: „Dziwi panów moje cofnięcie się do źródeł muzycznych z XVIII-go wieku? Uciekam od romantyzmu – oto powód. Nie należy zresztą zbyt bezkrytycznie wierzyć tym, którzy twierdzą, że powtarzam Pergolesiego. Ci, którzy to mówią – ręczę panom – że Pergolesiego nie znają. To, co dają ze starej muzyki – to Strawiński i tylko Strawiński”⁴⁴. Aspekt techniczny zainteresował również Jarosława Iwaszkiewicza, który wówczas zanotował: „I rzeczywiście podziw budzi siła i upór, z jakimi Strawiński eliminuje wciąż zbędne i niepotrzebne, zdaniem jego, pierwiastki, z jakim zaciętym fanatyzmem walczy z wszelkim romantyzmem w muzyce, jak stopniowo upraszczając środki swoje staje się coraz większym mistrzem. [...] *Sonata* Strawińskiego zdaje się być jakimś przejrzystym monumentem wieńczącym szczyt górski. W zarysach swych przypomina on gotyk, ale skonstruowany jest ze szkła i stali. Na wskroś nowoczesnie!”⁴⁵. Czyżby w niewytłumaczalny racjonalnie sposób wyobraźnia podsunęła mu obraz polskiego pawilonu na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Rzemiosła Artystycznego w Paryżu w 1925 r., który będzie miał okazję w następnym roku zobaczyć?

NOCTURNES

Na koniec warto wrócić do autora tekstów i jego najważniejszego powołania, jakim było komponowanie. W okresie, w którym Tansman zajmował się działalnością publicystyczną, czyli w latach 20. XX w., przede wszystkim znakomicie się rozwijała jego kariera kompozytora i solisty. Coraz silniej wiązał się z Francją, również przez sprawy osobiste. Gdyby nie dojście nazistów do władzy i prześladowanie osób pochodzenia żydowskiego, zostałby w Paryżu. Ucieczka do Stanów Zjednoczonych uratowała mu życie, a kilkuletni pobyt w Ameryce w latach 40. sprawił, że nawiązał bliższe stosunki z artystami uchodźcami z Europy, przede wszystkim ze Strawińskim. Przy nadarzającej się okazji wrócił jednak do

39. Karol Szymanowski, „Igor Strawiński”, *Warszawianka*, nr 7 (1 XI 1924), s. 4.

40. Ibid.

41. Igor Strawiński, „O mych ostatnich utworach”, *Muzyka*, nr 1 (1924), s. 15–17. Tekst ukazał się po francusku (ibid., s. 12–15) i po polsku.

42. Stanisław Niewiadomski, „Igor Strawiński w Warszawie 4-go i 6-go b. m. Nowe uderzenie fali rosyjskiej”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 46 (1924), s. 752.

43. Piotr Rytel, „Dwa koncerty Igora Strawińskiego”, *Gazeta Warszawska*, nr 306 (8 XI 1924), s. 2.

44. st. [Stefan Kordian Gacki, Anatol Stern], „Igor Strawiński o muzyce nowoczesnej (wywiad «Almanachu Nowej Sztuki»”, *Almanach Nowej Sztuki*, nr 1 (1925), s. 43.

45. Jarosław Iwaszkiewicz, „O szczerości krytyki. Igor Strawiński”, *Wiadomości Literackie*, nr 46 (1924), s. 4.

Paryża, który stał się jego domem do śmierci w 1986 r. Odegrał znaczącą rolę we francuskim życiu muzycznym. Aleksander Tansman pozostawił po sobie ponad 400 kompozycji, różnych form i gatunków – od symfonii, oper, baletów, po muzykę kameralną przeznaczoną na różne składy i wiele utworów na fortepian solo. Jego spuścizna, nad którą pieczę sprawują córki – Marianne Tansman Martinozzi i Mireille Tansman Zanuttini, została opisana i zdeponowana m.in. w Bibliothèque Nationale de France. Część utworów zaginęła, co zostało odnotowane w starannie zredagowanym katalogu twórczości autorstwa Géralda Hugona⁴⁶.

W 1924 r. Tansman opublikował w „Blok” kopię nut dwóch z ośmiu *Nocturnów*; jak się okazuje, są to jedyne współcześnie zachowane wersje utworów z 1922 r. Te „nowo odnalezione” utwory na fortepian, skomponowane między marcem a kwietniem 1922 r. w Paryżu, są dedykowane pianście Zygmuntowi Dygatowi⁴⁷. Tansman miał w zwyczaju poświęcać swoje utwory polskim przyjaciołom i znajomym, m.in. Arturowi Rubinsteinowi, Ignacemu Janowi Paderewskiemu, Wandzie Landowskiej czy Karolowi Szymanowskiemu⁴⁸. Dygat zasłynął wcześniej prawykonaniem *Trzech preludiów* na fortepian Tansmana, skomponowanych w 1921 r., a wykonanych w marcu roku następnego. Niewykluczone, że gra polskiego wirtuoza zainspirowała kompozytora do napisania *Huit nocturnes pour piano*, o których wiadomo jedynie tyle, że zostały ukończone w 1922 r., a ich prawykonania dokonał kanadyjski pianista Léo-Pol Morin w Paryżu w Salle Gaveau w styczniu 1923 r.⁴⁹ Zarówno Janusz Cegiella, autor biografii napisanej w ścisłej

współpracy z kompozytorem, i wspomniany Gérald Hugon (w drukowanym katalogu sporządzonym na podstawie książki Cegielli i partytur Tansmana), uznają nokturny za zaginione⁵⁰. Wersja przedrukowana w „Blok” jest bardzo starannie przygotowanym rękopisem (il. 3–4). Zwraca oczywiście uwagę fakt, że drugiemu nokturnowi brakuje zakończenia, jest celowo „ucięty”, a także to, że kompozytor zanotował oba utwory częściowo na trzech pięcioliniach (zamiast dwóch). Rozwiązanie takie, wcześniej spotykane w muzyce Franza Liszta czy Debussy’ego, miało służyć doprecyzowaniu intencji kompozytora i ułatwieniu muzykowi czytania utworu. Analiza muzyczna „odnalezionych” kompozycji to jednak temat na inny artykuł.

Chcielibyśmy dziś wiedzieć, jaki rezonans miały teksty opublikowane w „Blok”: czy dotarły do środowisk zainteresowanych muzyką, czy ktoś podjął z autorem polemikę? Piśmiennictwo muzyczne Aleksandra Tansmana prawdopodobnie oddziało na nowe pokolenie kompozytorów lat 20. i 30. XX w. we Francji i – być może – także w Polsce. Tansman należał do pierwszych polskich wyznawców „rewolucyjnych” idei artystycznych, działał na rzecz ich propagowania, umożliwiając poprzez swoje pisemne wypowiedzi dostęp do najnowszej muzyki i towarzyszących jej teorii estetycznych. Posiadał cechy predestynujące do bycia eseistą i krytykiem muzycznym, miał przy tym doświadczenie muzyka-praktyka i dużą wiedzę. Docenić należy jego trafny wybór problemów techniki kompozytorskiej, znajomość aktualnego repertuaru i umiejętność szerszego spojrzenia na swoją epokę.

46. Gérald Hugon, *Alexandre Tansman (1897–1986). Catalogue de l'oeuvre* (Paris: Edition Max Eschig, 1995). W zaktualizowanym i dostępnym online „katalogu praktycznym” Hugona z 2012 r. pominięto utwory niedokończone i zaginione („Les œuvres perdues, esquissées, laissées inachevées ou parvenues incomplètes sont exclues du présent catalogue pratique”), zob. id., *L'oeuvre d'Alexandre Tansman. Catalogue pratique*, dostęp 23 lipca 2024, http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf.

47. Na nutach znajdują się następujące inskrypcje: „Nocturnes / Aleksandre [sic!] Tansman / Marzec–kwiecień, 1922 – Paryż / Pour Zygmunt Dygat. No 1 i No 2”; zob. Aleksander Tansman, „Nocturnes”, *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

48. Anna Granat-Janki, „Semiotics in the Study of Aleksander Tansman’s Cultural Identity”, *Athens Journal of Humanities & Arts*, nr 1 (2019), s. 53, <https://doi.org/10.30958/ajha.7-1-2>.

49. Cegiella, *Dziecko szczęścia*, s. 451.

50. Dziękuję p. Łukaszowi Kaczmarowskiemu za pomoc w ustaleniu tej informacji.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksander Tansman (1897–1986)*. Redakcja Marta Szoka. Łódź: Akademia Muzyczna, 1997.
- Cegiella, Janusz. *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*. Łódź: Press, 1996.
- Ciesielski, Rafał. *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2005.
- Gamrat, Małgorzata. „Aleksander Tansman w Paryżu (1919–1940) w świetle wspomnień i dzienników kompozytora”. W: *Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, redakcja Beata Bolesławska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak, 57–83. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Gamrat, Małgorzata. „Karol Szymanowski w refleksji Aleksandra Tansmana”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 18 (2020): 292–315.
- Gamrat, Małgorzata. „Muzyka polska w refleksji Aleksandra Tansmana”. W: *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897–1986)*, redakcja Anna Granat-Janki, 265–284. Wrocław: Akademia Muzyczna, 2018.
- Granat-Janki, Anna. *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*. Wrocław: Akademia Muzyczna, 1995.
- Granat-Janki, Anna. „Semiotics in the Study of Aleksander Tansman’s Cultural Identity”. *Athens Journal of Humanities & Arts*, nr 1 (2019): 45–62. <https://doi.org/10.30958/ajha.7-1-2>.
- Helman, Zofia. *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1985.
- Henry Prunières (1886–1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l’entre-deux guerres*. Redakcja Myriam Chimènes, Florence Grétreau, Catherine Massip. Paris: Société française de musicologie, 2015.
- Hugon, Gérald. *Alexandre Tansman (1897–1986). Catalogue de l’oeuvre*. Paris: Edition Max Eschig, 1995.
- Hugon, Gérald. *L’œuvre d’Alexandre Tansman. Catalogue pratique*. Dostęp 23 lipca 2024. http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf.
- Jarociński, Stefan. *Debussy a impresjonizm i symbolizm*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
- Sieradz, Małgorzata. „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Suchowiejko, Renata. *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym. Artyści – wydarzenia – konteksty*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.
- Suchowiejko, Renata. „Recepcja muzyki polskiej w Paryżu w latach 1919–1939. Analiza krytyczna źródeł prasowych”. W: *Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, redakcja Beata Bolesławska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak, 9–29. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Tansman, Alexandre. *Regards en arrière. Itinéraire d’un musicien cosmopolite au XXe siècle*. Redakcja Cédric Segond-Genovesi, Marianne Tansman Martinuzzi, Mireille Tansman Zanuttini. Paris: Aedam Musicae, 2013.
- Tansman, Alexandre. *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*. Redakcja Mireille Tansman-Zanuttini. Paris: L’Harmattan, 2005.
- W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897–1986)*. Redakcja Anna Granat-Janki. Wrocław: Akademia Muzyczna, 2018.

SUMMARY

Aleksander Tansman on Modern Music in the Art Avant-Garde Magazine “Blok”
by Jolanta Guzy-Pasiak

A completely unknown aspect in the journalistic activity of the eminent composer Aleksander Tansman (1897–1986) are his contributions published in the pages of Polish art magazines “Blok” and “Południe”. The extensive literature on Tansman contains discussions of his texts written between the years 1921 and 1927 for the important French monthly “La Revue musicale” (as well as two articles for “Muzyka” in 1925 and 1932), but there is no mention of his collaboration with Polish art magazines devoted to promoting contemporary art. This talented musician, who had a spectacular career as a pianist and composer in France and abroad, was also involved in spreading knowledge of new music. His journalistic legacy in Polish contains valuable reflections on the aesthetics and problems of compositional technique during a period of intense discussion and stylistic change in music in the 1920s. The issues of “Blok” from the year 1924 contain three texts by Tansman: on recent music, on Debussy and on Stravinsky, all typified by a synthetic approach to the

problems under debate and a clear discussion of technical issue. It is worth noting that in addition to several texts, the composer published in "Blok" the scores of two *Nocturnes* from 1922, hitherto considered lost.

BIOGRAPHY

Jolanta Guzy-Pasiak PhD (habil.) works at the Department of Musicology in the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences; she is a member of the editorial board of the "Muzyka" quarterly and a member of the Editorial Councils at the bi-annual "Arti Musices" (Zagreb) and the annual "Lithuanian Musicology" (Vilnius). She is also a co-editor (together with Beata Bolesławska-Lewandowska) of the publication series "Muzyka polska za granicą". Her research interests focus on the issues in music of the first half of the 20th century, the output of Polish émigré composers, and the ideology of pan-Slavism in music.

NOTA BIOGRAFICZNA

Dr hab. Jolanta Guzy-Pasiak pracuje w Zakładzie Muzykologii IS PAN; jest członkiem redakcji kwartalnika „Muzyka” oraz Rady Redakcyjnej półrocznika „Arti musices” (Zagrzeb) i rocznika „Lithuanian Musicology” (Wilno). Jest także współredaktorem (wraz z Beatą Bolesławską-Lewandowską) serii wydawniczej „Muzyka polska za zagranicą”. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problemów muzyki 1. połowy XX w., twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych oraz ideologii panslawizmu w muzyce.