

## „Forma mostowa” — w poszukiwaniu alternatywy dla formy sonatowej. *V Sonata fortepianowa Aleksandra Tansmana*

### Poszukiwania ekwiwalentu

Forma sonatowa jest jedną z najbardziej emblematycznych i żywotnych konstrukcji w historii muzyki. Klasyczny układ tej formy oraz cyklu sonatowego kształtował się długo, od pierwszych utworów instrumentalnych po trzy- i czteroczęściowe dzieła o stałym układzie i konstrukcji poszczególnych części. Jak to bywa z konwencjami, jeśli coś uzyska stałą formę, przez jakiś czas jest w tym kształcie używane, po czym kompozytorzy zaczynają przełamywać panujące schematy<sup>1</sup>. Niniejszy artykuł poświęcony jest XX-wiecznym poszukiwaniom konstrukcji, która mogłaby zastąpić allegro sonatowe w cyklu, głównie na przykładzie form sonatowych z *Sonat fortepianowych Aleksandra Tansmana* oraz alternatywie jaką kompozytor zaprezentował w *V Sonacie fortepianowej*.

W pierwszej połowie XX wieku, zgodnie z panującymi wówczas tendencjami, wyłoniło się kilka modeli sonaty i formy sonatowej. Można mówić o sonacie impresjonistycznej<sup>2</sup> Debussy'ego (trzy *Sonaty* z lat 1915–1917), gdzie temat przestał być strukturą będącą podstawą dalszego rozwoju. Jest on odcinkiem o charakterze statycznym opartym na walorach brzmieniowych (harmonika wykorzystująca środki od burdonu i ostinata po skomplikowane układy akordów paralelnych; podobnie jest w *Sonatinie* Ravela, 1905). W tym typie sonaty dramaturgia wynikająca z opozycji tematycznej zostaje zastąpiona zmiennością brzmieniową. Kontynuacją i rozszerzeniem pomysłów Francuzów jest twórczość sonatowa Aleksandra Skriabina, zwłaszcza jego cztery ostatnie sonaty (1911–1913). Kompozytor odchodzi w nich od systemu dur-moll, rozbudowuje akordy tercjowe, kolumnowo nakładając na siebie akordy o różnych trybach. Finalnie interwały (najczęściej tryton, sekunda) i współbrzmienia stają się podstawowym czynnikiem konstrukcyjnym. W kwestii formy kompozytor odchodzi od układu cyklicznego na rzecz monosonaty. Szukając formy odpowiedniej dla wyrażenia własnych

---

<sup>1</sup> Schematem jest tu nazwany klasyczny układ cyklu sonatowego i założenia konstrukcyjne formy sonatowej, wynikające z panującego wówczas systemu dur-moll, opisane przez pierwszych badaczy z początku XIX-go wieku i utrwalone w szkolnej tradycji nauczania. Są to schematy oparte na analizie sonat klasyków wiedeńskich, stworzone *a posteriori*. Ten „idealny schemat” (klasyczny wzorzec) jest tylko punktem odniesienia, zbiorem cech najbardziej charakterystycznych dla klasycznych sonat.

<sup>2</sup> Sonaty zostały sklasyfikowane na podstawie cech dominujących, nigdy nie są one „czysto” klasyczne, romantyczne, impresjonistyczne czy jakiegokolwiek inne.

idei muzycznych allegro sonatowe zastępuje tworem zbliżonym do rondo, mającym jednak indywidualne cechy (bardzo rozbudowane przetworzenie, silne nasycenie emocjonalne wynikające z harmonii i sposobu opracowywania materii dźwiękowej).

Obserwuje się również sonatę motoryczną, gdzie czynnik ruchowy jest na pierwszym planie, zastępując element melodyczny (B. Bartók, *Sonata fortepianowa*, 1926). Sonata Bartóka nawiązuje do trzyczęściowego klasycznego cyklu: *Allegro moderato* — *Sostenuto e pesante* — *Allegro molto*. Każda z tych części koresponduje z tradycyjnym wzorcem budowy formalnej cyklu sonatowego. Część pierwsza to *quasi-allegro* sonatowe, druga nawiązuje do wariacji, a trzecia ma cechy rondo, relacje tonalne tak podsumował J. Chomiński:

Bartók świadomie nawiązywał do formy sonatowej i zdawał sobie sprawę ze zmiany w podstawach tonalnych dzieła muzycznego. Ale nie chciał rezygnować z prawidłowości tonalnej. Dlatego nawet w akordyce paralelnej mimo stosowania ścisłej diatoniki wprowadzał zmiany polegające na kumulacji różnych trybów, np. durowego i mollowego. Te kombinacje stanowiły namiastkę pracy tematycznej<sup>3</sup>.

Innym, ważnym dla historii muzyki pierwszej połowy XX wieku, typem sonaty jest sonata atonalna (A. Berg, *Sonata fortepianowa*, 1908/1920<sup>4</sup>) oraz jej dodekafoniczna i serialna odmiana, choć ten typ obserwuje się raczej w koncertach instrumentalnych niż w sonatach np. w: A. Berga *Koncertie skrzypcowm*, A. Schönberga, *Kwartetach* czy w *Symfonii* op. 21 A. Weberna. Obserwujemy tu również pewne wpływy klasycznego wzorca, jednak ze względu na użytą technikę kompozytorską i język dźwiękowy, nawiązania te są dalekie. Krok dalej zrobił po II wojnie światowej Pierre Boulez, stosując w miejsce serii układ grupowy, będący podstawowym elementem formy. Kompozytor zachowuje ideę cyklu sonatowego, dzieląc utwór na cztery części (*I, II Sonata fortepianowa*, 1946, 1948) oraz wprowadza nowe na gruncie sonatowym rozwiązania. *III Sonata fortepianowa* Bouleza wynika z założeń aleatoryzmu, który przejawia się tu na poziomie cyklu (układ cykliczny jest ruchomy, zależny od inwencji wykonawcy) oraz formy.

Najbardziej rozpowszechniona w latach międzywojennych, mniej po II Wojnie Światowej, jest sonata neoklasyczna, czyli skierowana na powrót do tradycyjnego wzorca. Mamy tu sonatę nawiązującą do twórczości klasyków wiedeńskich, budowaną według klasycznego schematu formy i cyklu (widoczne są również tendencje do romantycznej integracji cyklu np. Prokofiew *III Sonata fortepianowa* op. 28, Tansman *IV Sonata fortepianowa*), sonaty nawiązujące do barokowych sonatowo-suitowych wzorów Bachowskich (Tansman *III, Sonata fortepianowa*) czy jednoczęściowe odwołujące się do pierwotnej tradycji sonaty, jednak wypełnione są one no-

<sup>3</sup> J. Chomiński, M. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987, s. 574.

<sup>4</sup> Ta jednoczęściowa sonata w swych założeniach estetycznych wywodzi się jeszcze z późnego romantyzmu (organiczność formy, jednoczęściowość, liryczny typ tematu), ale brzmieniowo jest już dziełem XX-wiecznym. Dominuje w niej bogata, nasyciona chromatyką, złożona nie-funkcyjna harmonika, a pojedyncze interwały mają wielkie znaczenie w konstrukcji całości, co dotychczas nie było często spotykane.

woczesnym językiem dźwiękowym. Przeważa układ trzy- i czteroczęściowy, a prócz klasycznej manieri traktowania materii dźwiękowej, zauważalny jest również zwrot do barokowych technik kompozytorskich, pracy motywicznej i do ewolucyjnego rozwoju. Często też można zaobserwować tak występowanie fugat i fug oraz snucia motywicznego czy faktury polifonicznej, jak i jednorodność rytmiczną (np. *Sonata fortepianowa* I. Strawińskiego, *Sonaty* P. Hindemitha)<sup>5</sup>. Jednak najbardziej reprezentatywna dla neoklasycyzmu<sup>6</sup> francuskiego jest sonata, która nawiązuje do klasycznych wzorów konstrukcyjnych, za każdym razem indywidualnie je realizując. Jednak funkcjonuje ona w innych warunkach tonalnych, wymuszających modyfikacje kanonu. Tradycyjna sonata była nieodłącznie związana z systemem dur-moll, tu system ten już nie istnieje, a kompozytorzy zmuszeni są poszukiwać ekwiwalentów tonalnych podstaw egzystencji sonaty. Elementy te są dla każdego utworu oddzielnym zbiorem współbrzmień i muzycznych środków realizacji formy, a co za tym idzie — idei konstrukcyjnej dzieła.

Tradycyjne współczynniki formy zostały zastąpione przez ekwiwalenty, np. dualizm tematyczny nie bazuje już na przeciwności tonacji, lecz na kontraście wyrazowym uzyskiwanym poprzez zmiany rytmiczne, dynamiczne, agogiczne, artykulacyjne czy fakturalne, czasem również przez zastosowanie centrów tonalnych, które są najbliższe idei zależności funkcyjnych w klasycznej sonacie. Można również podać za Zofię Helman<sup>7</sup> różne rodzaje tematów pojawiające się w sonatach neoklasycznych:

1. barokowa melodyka figuracyjna połączona z klasyczną symetrią;
2. wyraźna struktura meliczno-rytmiczna będąca zamkniętą całością;
3. struktura „okresowa” z podziałem na poprzednik i następnik;
4. tematy z wyraźnie zarysowanym motywem czołowym (beethovenowskie);
5. pieśniowo-liryczne;
6. tematy „ludowe”;
7. zbudowane w oparciu o snucie motywiczne;

Zofia Helman badając polską muzykę neoklasyczną wyróżniła też dwie podstawowe zasady kształtowania allegro sonatowego, wynikające bezpośrednio z typu użytego tematu. Pierwsza z nich to zasada statyczno-przestrzenna (pokazywanie odcinków jako zamkniętych nie ulegających przetwarzaniu całości; szeregowanie; kontrast między segmentami w miejsce przetwarzania), drugą jest zasada dynamiczno-procesualna (gdzie głównym sposobem rozwoju formy jest przetwarzanie; ewolucyjność; rozwój podstawowego materiału)<sup>8</sup>. W kwestii

<sup>5</sup> Oprac. na podst. J. Chomiński, M. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 515-546.

<sup>6</sup> Neoklasycyzm jest tu rozumiany jako kierunek, ale też jako wiadoma postawa kompozytorska ukierunkowana na uwypuklenie warsztatu kompozytorskiego, a co za tym idzie położenie nacisku na czynnik konstrukcyjno-formalny. Bardzo ważne jest podkreślenie absolutnego charakteru muzyki, porządek, równowaga oraz umiar. Postawa ta była skierowana przeciwko romantyzmowi i neoromantyzmowi niemieckiemu, impresjonizmowi francuskiemu oraz ekspresjonizmowi. „Neoklasycyzm zaś przywrócił muzyce zachodniej poczucie klarownej i zintegrowanej formy muzycznej i uczyni to odwołując się do wzorów „klasycznej” epoki historii muzyki, to jest do muzyki epoki funkcyjnej”. M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, ATK, Warszawa, 1982, s. 149.

<sup>7</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej*, PWM, Kraków 1985, s. 165-170.

<sup>8</sup> Por. Z. Helman (wyróżnienie i charakterystykę sposobów kształtowania formy autorka podaje za Adornem), op. cit., s. 171-172.

brzmieniowej można powiedzieć, że neoklasycyzm, jak i inne wymienione nurty, dużą rolę powierzył współbrzmieniom sekundowym, trytonowi, rozbudowanym akordom tercjowym przesuwany paralelnie oraz akordom sekundowo-trytonowym; pojawiała się również diatonyka, chromatyka czy modalizmy. Kierunek ten jest bardzo niejednorodny, wiele elementów można wyróżnić jako wspólne, liczne jednak zależą od konkretnego dzieła muzycznego. Jak zauważa J. Chomiński:

(...) możliwe tam były najrozmaitsze środki techniczne, począwszy od nut stałych i ostinat, poprzez wyrażne połączenia toniczo-dominantowe, aż do struktur bitonalnych [i politonalnych — przyp. aut.]. W relacjach melodyki do harmoniki zauważyć należy dwa przeciwstawne zjawiska: statyczność harmoniki (...) [Poulenc *Sonata na 4 ręce*, Milhaud *II Sonata fortepianowa* — przyp. aut.] i odwrotnie, stabilność zwrotów melodycznych przy (...) zmienności następstw akordowych<sup>9</sup>.

Dwudziestowieczne sonaty fortepianowe nawiązują do klasycznych modeli formalnych, przekształcając je. Tworzą w ten sposób nowy rozdział w historii sonaty, są również wyrazem poszukiwań nowych rozwiązań konstrukcyjnych i brzmieniowych, mogących być alternatywą dla uświęconych tradycją form. Kompozytorzy czerpiąc obficie z różnych okresów z przeszłości sprawiają, że XX-wieczna sonata fortepianowa jest reinterpretacją klasycznego wzorca, zależną od postawy twórczej i wyobraźni kompozytora.

Na tym tle poszukiwania Aleksandra Tansmana wydają się być bardzo interesujące i warte odnotowania. Sonaty fortepianowe tego kompozytora powstały w większości we Francji (wyjątkiem jest IV Sonata powstała w Stanach Zjednoczonych w czasie wojny), gdzie w 1919 roku, po otrzymaniu nagrody na warszawskim konkursie kompozytorskim<sup>10</sup>, udał się młody Aleksander Tansman. W okresie międzywojennym Francja była światowym centrum muzycznym, tam rodziły się nowe kierunki, działali najwybitniejsi twórcy (Ravel, Debussy, Strawiński, Bartók, Prokofiew, Grupa Sześciu, Nadia Boulanger i wielu innych) i tam kierował młodych kompozytorów polskich najwybitniejszy nasz twórca pierwszej połowy XX wieku, Karol Szymanowski. Po latach Tansman podsumował udział kultury francuskiej w formowaniu swojej postawy kompozytorskiej następująco:

Kultura francuska dała mi poczucie miary, pozwoliła na świadome zaniechanie sztucznego patosu, na opanowanie swobodnej, ale ścisłej formy<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> J. Chomiński, M. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 550.

<sup>10</sup> Konkurs Muzyczny Polskiego Klubu Artystycznego; Tansman zdobył główną nagrodę za *Romans* na skrzypce i fortepian oraz dwa wyróżnienia za *Impression* i *Preludium H-dur* na fortepian. Pieniądze uzyskane w nagrodę umożliwiły kompozytorowi wyjazd do Paryża. Por. J. Cegiełka, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, PIW, Warszawa 1986, s. 63-67; Wyjazd ten nie był planowany jako pobyt stały. Kompozytor jechał tam z zamiarem, by jak najwięcej poznać, zobaczyć, usłyszeć: „W Polsce niewiele miałem okazji stykać się z muzyką i w ogóle ze sztuką współczesną tamtych lat. W repertuarze koncertowym nowoczesność sięgała do Brahmsa, wyjątkowo można było usłyszeć jakiś utwór Ryszarda Straussa, wiedziałem, że istnieje Debussy, ale Strawińskiego nie znałem nawet z nazwiska...”. Tadeusz Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny”, nr 12, 1967, s. 3.

<sup>11</sup> J. Cegiełka, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Współczesność”, 1971, s. 5.

Kompozytor miał pełną świadomość ważkości formy, tego, że jest ona niezwykle istotna dla słuchacza w procesie percepcji. Doskonale wiedział, że pisząc utwór nawiązuje swego rodzaju dialog ze słuchaczem, a muzyka musi być dobrze skonstruowana, ale nie może być tylko intelektualną spekulacją:

Struktura i forma to są rzeczy w sztuce bardzo ważne. Nie musi to być, oczywiście, forma klasyczna, ale po prostu jakaś forma. Słuchacz musi odczuwać strukturę utworu<sup>12</sup>.

Forma jest środkiem działania artystycznego i źródłem wrażeń estetycznych. (...) Muzyka jest akcją dynamiczną, nie zaś statyczną. To, co dzieje się w chwili „obecnej”, musi być powiązane z chwilą przeszłą i przyszłą<sup>13</sup>.

Jednym z postulatów neoklasycyzmu był kunszt warsztatowy kompozytora, a umiejętność operowania muzycznymi zdarzeniami, formą i treścią jest atrybutem dobrego twórcy. Dlatego też dla Tansmana dobry kompozytor to połączenie talentu z *métier*, to umiejętność manipulacji muzycznymi faktorem oraz wycucie proporcji i równowagi pomiędzy poszczególnymi parametrami dzieła muzycznego, co często podkreślał:

W organizacji twórczej nie wykluczałem nigdy żadnego elementu muzycznego (inwencji melodycznej, języka harmonicznego, pulsacji rytmicznej, struktury formalnej, kolorytu i barwy) i zawsze uważałem, iż narracja muzyczna powinna być syntezą emocji i rozmyślu (...). Jestem za swobodą ekspresji, ale nie dopuszczam anarchii. Ważne, by pomysł był źródłem poszukiwań i by szukać jego realizacji<sup>14</sup>.

Tyle deklaracji kompozytora, teraz można przyjrzeć się bliżej jak wygląda ich muzyczna realizacja. Od samego początku „sonatowej” drogi Tansman poszukiwał alternatywy dla formy sonatowej, gdyż była ona dla kompozytora niewystarczająca (stąd m.in.: częsta hybrydyzacja formy). Na początek krótki przegląd zmian, jakie zachodziły w konstrukcji poszczególnych faz *allegro* sonatowego w relacji do klasycznego wzorca, w sonatach I-IV:

1. Ekspozycja – to najbardziej klasyczna część, w której kompozytor prezentuje podstawowy materiał tematyczny utworu. Zawiera dwa skonstrastowane wyrazowo tematy (drugi temat jest wolniejszy), trzeci pojawia się tylko w *II Sonacie* (1929). Początkowo tematy i łączniki różnicowane są sposobem kształtowania (tematy zamknięte, okresowe — łączniki ewolucyjne, otwarte). Sytuacja ta ulega zmianie od *III Sonaty* (1932), gdzie mamy już statyczne segmenty (można się dopatrywać elementów ewolucjonizmu w strukturze tematycznej, jednak dominuje statyczność), a różnica między tematami i łącznikami dokonuje się na poziomie materiałowym i fakturalnym. Zmiany w sposobie kształtowania konstrukcji dźwiękowej wynikają

<sup>12</sup> T. Kaczyński, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny”, nr 20, 1973, s. 4.

<sup>13</sup> J. Cegiella, *Szkic do autoportretu polskiej muzyki współczesnej: Aleksander Tansman*, s. 65.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



bezpośrednio ze zmian w budowaniu całości utworu. Tam, gdzie kompozytor definitywnie odchodzi od klasycznych wzorców, budowa okresowa tematów zostaje zastąpiona segmentami lub strefami tematycznymi (*IV Sonata*, 1941, część *Allegro deciso*). Typowy dla klasycznej ekspozycji znak repetycji pojawia się tylko w dwóch pierwszych sonatach: w *I Sonacie* (1925)<sup>15</sup> jest on umieszczony po przetworzeniu, co wpływa na konstrukcję formalną całości, w *II Sonacie* jest on w tradycyjnym miejscu, po zakończeniu ekspozycji. W pozostałych sonatach repetycja jest nieobecna, co wynika ze zmiany w koncepcji budowy całego allegra sonatowego.

2. Przetworzenie — nawiązując do klasycznych założeń konstrukcji tej części w większości tansmanowskich sonat jest ona fazą, gdzie materiał tematyczny zaprezentowany w ekspozycji zostaje poddany przekształceniom. Dzieje się tak w *Sonatach II, III, IV*, jednak w każdej z tych sonat w inny sposób. *Sonaty II i IV* mają bardzo krótkie (1strona) przetworzenie, w którym kompozytor opracowuje materiał tematów głównych (opracowanie ewolucyjne lub wariacyjne wykorzystujące różne współczynniki dzieła, najczęściej fakturę i brzmieniowość, niejednokrotnie odwołanie do technik polifonicznych, silniejsza eksploatacja pierwszego tematu). *III Sonata* posiada rozbudowaną fazę przetworzeniową, można ją podzielić na dwa duże etapy, oba oparte o polifoniczne techniki kompozytorskie (fugato, *stretto*, augmentacja). W przetworzeniu z *Sonaty Rustica* nie ma elementów tematycznych, jest ono statyczne (repetowany krótki motyw melodyczny na tle akordu F-dur; zamknięcie kadencją przygotowującą powrót ekspozycji) i tym kontrastuje z ekspozycją.

3. Repryza — założeniem tej fazy jest ukazanie materiału tematycznego prezentowanego w ekspozycji, w tej samej kolejności, uzgodnionego tonalnie. Naturalnie uzgodnienie to w sonatach Tansmana nie jest możliwe ze względu na nieobecność systemu dur-moll. W *I i II Sonacie* kompozytor wykorzystuje inne sposoby, aby uzyskać ekwiwalent klasycznej zgodności tonalnej. Są to głównie uzgodnienia agogiczne tematów mających różne tempo w ekspozycji. W *Sonata Rustica* w repryzie występuje dodatkowo uzgodnienie fakturalne między  $T_1$  i  $T_2$  (linia melodyczna  $T_2$  z akompaniamentem od  $T_1$ ). Kolejna *Sonata* już nie ma ujednoczenia tematycznego na innym poziomie niż agogiczny, za to jest w niej rozbudowana koda przetworzeniowa. *III Sonata* w ostatniej fazie allegra sonatowego ukazuje podstawowy materiał tematyczny bez zmian (zachowana postać tematów z ekspozycji), nie ma w niej już próby poszukiwania alternatywnego sposobu uzgodnienia tematów na jakimkolwiek poziomie. Można tu mówić o swoistej idei formy sonatowej, jako konstrukcji repryzowej, w której bardzo ważną rolę odgrywają dwa kontrastujące tematy i powrót zasadniczego materiału w repryzie. Największe zmiany przynosi repryza z *IV Sonaty (Allegro deciso)*. Jest to najbardziej rozbudowana z dotychczas omawianych faz tej sonaty, posiadająca epizod.

Podsumowując dotychczasowe rozważania należy podkreślić, że allegra sonatowe, lub ich ekwiwalenty, są obecne w każdej z pięciu sonat. W *II Sonacie* mamy klasyczne allegro sonato-

<sup>15</sup> Jest to pierwsza zachowana sonata fortepianowa A. Tansmana, zatytułowana *Sonata Rustica*. Pierwsza *Sonata As-dur* na fortepian solo została napisana jeszcze w czasie pobytu kompozytora w Polsce.

we, w I i III odnajdujemy formy hybrydyczne allegra. I Sonata to forma sonatowa z elementami ronda. Zestawienie takie wynika z ciekawego rozwiązania, gdzie po ekspozycji (przechodzącej po  $T_2$  dwutaktowym łącznikiem w przetworzenie) mamy statyczne przetworzenie, a po nim znak repetycji. W ten sposób słuchając utworu odbieramy go również jako małe rondo ABABA<sub>1</sub><sup>16</sup>. Allegro sonatowe z III Sonaty zawiera w sobie quasi-barokowe *Introduzione e fugato*, każde ukształtowane trzyfazowo. Temat pierwszy z *Introduzione* (zmodyfikowany rytmicznie) jest również tematem fugata. Pierwsza faza z *Introduzione* eksponuje temat pierwszy i przetwarza go, kolejna przynosi temat drugi, również go przekształcając, trzecia jest krótkim podsumowaniem zamkniętym kadencją. Po podwójnej kresce taktowej jest *Fugato* do połowy drugiej fazy prowadzone jest jak fuga — ekspozycja (3 głosy), dalej przetworzenie, łącznik i powrót dwóch pierwszych faz z *Introduzione*. *Fugato* przypomina konstrukcją fugę, będąc tym samym formą w formie, jak ma to miejsce np. u Beethovena (fuga z *Sonaty As* op. 110). Utwór asekuracyjnie nazwany fugatem jest elementem przetworzenia allegra sonatowego, nawiązującym do wzorów beethovenowsko-lisztowskich<sup>17</sup>. Mistrzowsko połączono dwa typy formalne. Nie bez powodu kompozytor umieścił *Introduzione e fugato* w części pierwszej sonaty — takie potraktowanie rozwiązania formalnego przez autora sugeruje, że obie, pozornie niezależne, części tworzą większą całość, w tym wypadku allegro sonatowe z fugatem w fazie przetworzeniowej. *IV Sonata* fortepianowa jest utworem jednoczęściowym<sup>18</sup> z wewnętrznym, dokonanym przez kompozytora, podziałem na kilka etapów łączonych *attaca*. Dwukrotnie powraca, otwierające utwór *Andante sostenuto* połączone za pierwszym razem z *Mosso*, a za drugim z *Allegro deciso*. Rozdziela je, niczym oś symetrii, *Adagio lamentoso*<sup>19</sup>. Od razu można zauważyć specyficzny schemat w globalnej konstrukcji utworu — ABCAD. Naturalnie każda z części ma charakterystyczną dla siebie budowę formalną i aurę dźwiękową. W *Mosso* jest zarysowana idea nowej konstrukcji formalnej, gdzie jeden podstawowy segment powraca w toku utworu mając każdorazowo inną kontynuację. Odnajdujemy tu jeszcze wewnętrzny podział na fazy charakterystyczny dla formy sonatowej, a powroty podstawowego segmentu mogą przywoływać również skojarzenia z rondem. Segment<sup>20</sup> pierwszy ( $S_1$ ) przechodzi w kolejny ( $S_2$ ) przynoszący nową konstrukcję tematyczną. Tak zamknięta zostaje faza ekspozycji. Kolejno pojawia się skrócona wersja  $S_1$ , łącznik,  $S_2$ ,  $S_3$ , łącznik i  $S_4$ . Faza trzecia również zaczyna się  $S_1$ , który poprzez łącznik przechodzi w  $S_2$ , a po kolejnym łączniku są jeszcze dwa segmenty  $S_5$ ,  $S_3$ . Całość zamyka  $S_1$  i koda. Natomiast *Allegro deciso* silnie odwołuje się do formy sonatowej, o zostało opisane powyżej. Naturalnie ze względu na novum formalne ważniejsze jest *Mosso*.

<sup>16</sup> Jednak cechy formy sonatowej są tu dominujące, stąd część ta jest traktowana jako allegro sonatowe z elementami ronda.

<sup>17</sup> Być może pomysł włączenia fugi do cyklu sonatowego został zainspirowany *III Sonatą fortepianową* Karola Szymanowskiego. W połowie lat dwudziestych utwór ten, podobnie jak wiele innych dzieł Szymanowskiego, był wykonywany w Paryżu. (por. T. Chylińska, *Śladami Szymanowskiego w Paryżu*, cz.1, „Ruch Muzyczny”, nr 9, 1982, s. 2-5).

<sup>18</sup> Jak zauważa Anna Granat-Janki, jest to najistotniejsza zmiana w dotychczasowym sposobie kształtowania formy przez Tansmana (por. A. Granat-Janki, *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Akademia Muzyczna, Wrocław 1995, s. 70).

<sup>19</sup> Część ta została napisana wcześniej i znalazła się w IV zeszytce *Intermezzi* jako *Adagio lamentoso*.

<sup>20</sup> Zamknięty odcinek o wyraźnie zarysowanej konstrukcji melodyczno-rytmicznej i wyrazowej.

Osobno należy zająć się *V Sonatą* ponieważ nie ma w niej allegra sonatowego z trzema fazami rozwoju. Jej pierwsza część jest „formą mostową”. Można ją umownie podzielić na trzy fazy, jednak podział taki wydaje się być sztucznym i przeczącym głównej idei kompozycji. Posiada ona dwa skontrastowane tematy, a  $T_1$  jest wariacyjnie opracowywany, co budzi pewne skojarzenia z konstrukcją formy sonatowej, są to jednak tylko dalekie aluzje.

### *V Sonata fortepianowa* Aleksandra Tansmana

Należy w tym miejscu wyjaśnić czym jest owa „forma mostowa” w twórczości Aleksandra Tansmana. Nazwa ta ma za zadanie podkreślenie głównej idei tej formy oraz indywidualności takiego rozwiązania, będącego wkładem Tansmana w historię formy sonatowej. Jest ona określeniem konstrukcji opartej na „stosowaniu zasady mostów”, które kompozytor wyjaśnia następująco:

U mnie dyscyplina przejawia się w konsekwentnym stosowaniu zasady „mostów”. (...) jest to pewna metoda, przy pomocy której osiągam integrację formalną. „Most” to struktura harmoniczna, rytmiczna albo melodyczna, użyta kilkakrotnie w przebiegu danego utworu<sup>21</sup>.

„Forma mostowa” jest używana przez kompozytora w utworach o różnych założeniach konstrukcyjnych. Zastosowana w miejscu allegra sonatowego wnosi dodatkowy dynamizm do cyklu sonatowego oraz, nadając mu nowy wymiar formalny, ożywia „stary” model. W każdym utworze Tansmana, gdzie odnajdujemy powracający (niczym w rondzie) jakiś odcinek, który każdorazowo jest początkiem nowego etapu rozwoju, możemy podejrzewać obecność zasady „mostów” jako podstawy konstrukcji. Krótko podsumowując powyższe wyjaśnienia, „forma mostowa” to konstrukcja, której podstawą jest odcinek — „most” powracający w toku utworu za każdym razem będąc początkiem nowej fazy rozwoju (ilość faz nie jest ściśle określona), pozostając zasadniczo niezmiennym, ale zawsze otwartym na dalszy rozwój<sup>22</sup>. Nie ma on cech, które pozwoliłyby potraktować ten odcinek jako refren, może być tematem, musi być wyrazisty, mający możliwość „bycia początkiem” dla zróżnicowanych odcinków. Sposób konstruowania mostu również nie jest z góry określony, jak to podkreśla sam kompozytor. Pełną realizację „formy mostowej” mamy w ostatniej, *V Sonacie* (1955), w jej części pierwszej, która zostanie tu omówiona.

W 1955 roku redakcja „L'Opéra de Paris” zwróciła się do kompozytorów z apelem o uczczenie dziesiątej rocznicy śmierci Béli Bartóka. Z tej okazji Aleksander Tansman napisał swoją *V Sonatę fortepianową, à la memoire de Béla Bartók*<sup>23</sup>. Utwór jest hołdem złożonym wielkiemu Węgrowi, a konstrukcja dźwiękowa oraz odwołania do muzyki Bartóka i J. S. Bacha dobitnie

21 Tadeusz Kaczyński, Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem, „Ruch Muzyczny”, nr 12, 1967.

22 Z tego względu *Mosso* z *IV Sonaty* nie zostało uznane za pełną realizację „formy mostowej”. Tam po głównym segmencie następuje „cięcie”, a rozróżnienie między segmentem i łącznikiem dokonuje się na zasadzie „wyrazistości” konstrukcyjno-brzmieniowej danego odcinka.

23 Por. J. Cegieła, op. cit., t. 2, s. 162-183.



o tym świadczą<sup>24</sup>. Otwierające utwór *Allegro deciso* jest najdoskonalszą realizacją tansmanowskiej „formy mostowej” z pewnymi cechami allegra sonatowego (dwa skontrastowane tematy, powrót  $T_1$  i  $T_2$  w końcowej fazie części czy przetworzeniowe opracowywanie  $T_1$ ) oraz ronda (powroty  $T_1$ ). Cechą charakterystyczną dla kompozytora jest nakładanie na siebie cech form klasycznych, a w tej części cechy te są dołączone do dominującej „formy mostowej”.

W rozpoczynającym utwór ósmiotaktowym moście (jest to jednocześnie  $T_1$ ) najważniejsze są interwały kwarty, septymy i sekundy, silnie eksploatowane przez kompozytorów epoki, również bardzo ważne w twórczości Bartóka, zwłaszcza kwarta (por. przykł. 1, t. 1-4), co w połączeniu ze sprzecznym z pulsem metrycznym motywem oraz dynamiką *forte* nadaje tej strukturze ogromny, niemalże witalistyczny dynamizm. Początkowe operowanie motywem przypomina sposób, w jaki węgierski kompozytor traktował tę najmniejszą strukturę muzyczną<sup>25</sup>. Istotny jest również chromatycznie opadający pochod w „następniku” tej struktury. To już Tansman i typowe dla niego użycie chromatyki (bardziej „ostre” niż u Bartóka; por. przykł. 1, t. 6-8 i np. linia basu). Tak prezentuje się pierwsza, mała faza utworu (most  $M/T_1$  — 8 t. + segment  $S_1$  — 5 t.). Kolejny etap rozpoczyna się w t. 14 skróconą (tylko 2 t.) i zmodyfikowaną wersją  $M/T_1$  oraz piętnastotaktowym pomysłem muzycznym,  $S_2$  (por. przykł. 2). Tu odwrotnie do poprzedniego fragmentu,  $M/T_1$  jest bliższy Tansmanowi, a  $S_2$  nawiązuje do języka brzmieniowego Bartóka<sup>26</sup>. Obie te fazy można połączyć w jedną większą fazę nadrzędną, zwaną tu  $F_1$ . Jest ona prezentacją idei konstrukcyjnej (most i towarzyszące mu kolejne etapy rozwoju formy) oraz brzmieniowej — zestawienie Tansmanowskiego języka brzmieniowego z idiomatycznymi cechami twórczości Bartóka.

Przykład 1: A. Tansman Sonata nr 5 cz. I, Most/Temat 1, t. 1-8

**Allegro deciso** (♩ = ca 144)

<sup>24</sup> Odbywa się to głównie na poziomie strukturalnym (interwałowo-rytmicznym). Rzeczą najciekawszą jest to, na ile jeden kompozytor zaadaptował cechy morfologiczne języka muzycznego drugiego, by złożyć mu hołd.

<sup>25</sup> U Bartóka pojedynczy motyw był niczym komórka, którą kompozytor poddawał nieustającemu rozwojowi (por. W. Rudzki, *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka*, s. 17).

<sup>26</sup> Charakterystyczne dla witalistycznych utworów Bartóka eksponowanie czynnika rytmiczno-brzmieniowego (*ben ritmato*).

Przykład 2: A. Tansman *Sonata nr 5* cz. I, t. 13-20

Kolejna, duża faza –  $F_2$ , rozpoczyna się w t. 31, gdzie po  $M/T_1$  występuje pięć zróżnicowanych fakturalnie, brzmieniowo, dynamicznie i artykulacyjnie segmentów ( $S_3$  t.38-42;  $S_4$  t.43-48;  $S_5$  t.49-55;  $S_6$  t.56-61;  $S_7$  t.62-65). Odcinki te są różnej długości, ale ogólnym charakterem są zbliżone do siebie (motoryka, jednolita rytmika), zawierają również pojawiające się miejscami fragmenty z  $M/T_1$ . Największą zmianę przynosi  $S_7$  (por. przykł. 3, t. 66-67). W odcinku tym rytmika i charakter scherzando oraz typowe Bartókowski podwójne sekundy<sup>27</sup> zastały połączone z Tansmanowską chromatyką.

Przykład 3: A. Tansman *Sonata nr 5* cz. I, Temat 2, t. 66-70

Faza następną, ( $F_3$ ), rozpoczyna się fragmentem silnie skonstrastowanym wyrazowo z poprzednimi. Będzie on traktowany jako temat drugi z względu na ten silny kontrast wyrazowy, przejawiający się na poziomie interwaliki (dominują kwarty i oktawy, sugerujące odwołania do szeregu akustycznego tak chętnie wykorzystywanego przez Węgra), zastosowania chromatyki w akompaniamencie<sup>28</sup>, użytego rejestru i charakteru — *cantabile*. Dynamika, typ rytmicznej konstrukcji motywu oraz faktura są zbliżone do poprzedniego tematu (por. przykł. 3). Następnym  $T_2$  jest kolejna wersja  $M/T_1$  oraz  $S_8$  w taktach 77-95.

Tworząca kolejny odcinek utworu  $F_4$ , rozpoczyna się następną modyfikacją  $M/T_1$  (t. 96-101) dalej pojawiają się dwa segmenty —  $S_9$  (t. 102-112), który kontrastuje z  $M/T_1$  fakturalnie,

<sup>27</sup> Por. np. B. Bartók, *Im Freien*, cz. I.

<sup>28</sup> Zderzenie skali akustycznej z chromatyczną jest nałożeniem cech warsztatu kompozytorskiego B. Bartóka na cechy języka muzycznego A. Tansmana.

pojawia się „gęsta” chorałowa akordyka (por. przykł. 4, t.104-107), zmianie ulega również dynamika i aura brzmieniowa.  $S_{10}$  (t. 113-118) jest nawiązaniem rytmicznym, dynamicznym, graficznym i motywicznym (różnice w użytej interwalice oraz przesunięcia metryczne powodują, że brzmieniowo podobieństwo nie jest ewidentne) do  $M/T_1$ .

Przykład 4: A. Tansman *Sonata nr 5* cz. I, t. 103-107



Temat drugi, w odmiennej aurze tonalnej (transpozycja o 4cz w dół), otwiera przedostatnią, piątą fazę,  $F_5$  (t. 119-125). Odcinek ten zamknięty jest ostatnim, nowym segmentem w tym utworze,  $S_{11}$  — t.126-144. *Allegro deciso* kończy faza kodalna ( $F_6$ ), rozpoczynając się czwartą już, skróconą wersją  $M/T_1$  (t.145-148), a dalsze sześć taktów zamykających tą krótką, zaledwie czterominutową część bazuje na motywach z  $M/T_1$ .

Po krótkim przeglądzie kolejnych faz utworu można podsumować konstrukcję następująco:

$$F_1: M/T_1 \rightarrow S_1 \rightarrow M/T_1' \rightarrow S_2$$

$$F_2: M/T_1 \rightarrow S_3 \rightarrow S_4 \rightarrow S_5 \rightarrow S_6 \rightarrow S_7$$

$$F_3: T_2 \rightarrow M/T_1'' \rightarrow S_8$$

$$F_4: M/T_1''' \rightarrow S_9 \rightarrow S_{10}$$

$$F_5: T_2' \rightarrow S_{11}$$

$$F_6: M/T_1''''$$

Można wymienione fazy pogrupować w większe jednostki,  $F_I = F_1$ ,  $F_{II} = F_2 + F_3$ ,  $F_{III} = F_4 + F_5$ ,  $F_{IV} = F_6$ , jeśli zamienić oznaczenie  $F_I$ ,  $F_{II}$  itp. na A, B itp. łatwo zauważyć symetrię, ład i proporcje tej formy:  $ABB_1A_1$ , zwłaszcza, że podobieństwa materiałowe i konstrukcyjne między częściami są łatwo uchwytnie. Taka też jest ta część w odbiorze słuchowym, jak powiedział kompozytor, utwór musi mieć formę odczuwalną dla słuchacza jako logiczny układ części powiązanych ze sobą. Naturalnie jest to tylko propozycja interpretacji tej części jako całości formalnej. Każdorazowo mierząc się tą sonatą należy pamiętać o zasadzie mostów, tak ważnej dla zrozumienia muzyki Tansmana. Warto zauważyć również, że powroty  $M/T_1$  wyraźnie wskazują rondową proveniencję „zasady mostów”, przekształcenia tego tworu są pewną aluzją do przetworzeniowości, jak i pracy tematycznej typowej dla klasycznej formy sonatowej, tak samo jak dwa wyraźnie skonstrastowane wyrazowo tematy. Właśnie obecność drugiego tematu jest tu argumentem za potraktowaniem tej części jako ekwiwalentu formy sonatowej (zauważalne pewne cechy sonatowe), w pełni indywidualnego i nowego w historii tej formy. Jest to autorski pomysł Aleksandra Tansmana.

Jako że utwór muzyczny to jedność formy i treści, w kilku słowach można powiedzieć, iż część ta charakteryzuje się m.in.: zastosowaniem techniki powtarzania motywów i krótkich ewolucyjnych bądź okresowych fraz przemiennie, unisonem traktowanym jako środek wyrazu, częstą centralizacją repetowanych struktur, równoległymi akordami tercjowymi, trytonowymi i sekundowymi (3-5 dźwięków), harmoniką niefunkcyjną, nakładaniem tonacji w odległości trytonu oraz uproszczeniem faktury (w relacji do poprzednich sonat). Godne uwagi jest tu wcześniej wspomniane wplecenie cech morfologicznych języka muzycznego Bartóka (różne plany metryczne — sukcesywne i symultaniczne, silne eksploatowanie interwałów sekundy i kwarty; odwołania do szeregu akustycznego), można odnaleźć również ogólne aluzje do konkretnych utworów Bartóka np.: *Im Freien*, *Allegro barbaro*, *Suita* op. 14, *Sonatina*. W całym utworze wyraźnie widać kiedy Tansman imituje Bartóka, a kiedy pozostaje sobą. To zestawianie Bartókowskiemu języka muzycznego z Tansmanowskim oddziałuje na dynamizm i napięciowość formy, dodając jednocześnie dodatkowy wymiar dziełu pomyślanemu jako hołd dla przyjaciela. Zasadne wydaje się tu przytoczenie słów kompozytora z poświęconego Bartókowi eseju:

C'était (...) un génie perdu dans la complexité de la vie moderne, dont l'art était la seule évasion (...) Le génie de Béla Bartók est maintenant mondialement reconnu ; mort dans la misère, il a atteint aujourd'hui la gloire posthume universelle<sup>29</sup>.

Doskonałą ilustracją dla tej wypowiedzi jest wolna część tego cyklu sonatowego, *Lento*, będąca formą trzyczęściową reprzyzową A(t.1-29) B(t.30-42) A<sub>1</sub>(t.43-49). Oparte jest ono na barokowych technikach kompozytorskich, tj. dialogowaniu, rytmach uzupełniających, ornamentyce, dominującym ruchem sekundowym. Tym razem jest to *quasi*-stylizacja, a nie korzystanie z barokowych technik, by osiągnąć nowe brzmienia i konstrukcję. Słychać tu wyraźne odwołania do muzyki J. S. Bacha, do jego melodyki, a miejscami do harmoniki systemu tonalnego dur-moll (por. przykł. 5), co można przyjąć za przejaw największego szacunku dla Bartóka oraz potraktować jako pokaz sprawności warsztatowej Tansmana.

Przykład 5: A. Tansman *Sonata nr 5* cz. II, t. 1-3

<sup>29</sup> A. Tansman, *Béla Bartók, l'artiste et l'œuvre*, „Une voie lyrique dans un siècle bouleversé”, s. 261, 263. (tekst napisany z okazji wystawienia baletu do *Koncertu* na orkiestrę Bartóka w operze paryskiej z okazji dziesięciolecia śmierci węgierskiego kompozytora). [To był geniusz zagubiony w złożoności współczesnego życia, dla którego jedyną ucieczką była sztuka. Geniusz Bartóka jest w tej chwili powszechnie znany; umarł w biedzie, dziś cieszy się pośmiertną chwałą.]



Aby lepiej ukazać nowatorstwo techniczne części pierwszej tej sonaty należy umiejscowić ją w kontekście całości cyklu (pewne pomysły muzyczne tj. motywy, określenia wykonawcze, artykulacja, faktura przewijają się przez cały cykl, integrując utwór na poziomie makroformy). Całość *V* Sonaty fortepianowej Aleksandra Tansmana można przedstawić w następująco:

Tabela 1: A. Tansman *V* Sonata fortepianowa, budowa formalna cyklu

CZĘŚĆ	BUDOWA FORMALNA (ESTETYKA)
I: Allegro deciso	„forma mostowa” z elementami formy sonatowej (motoryczna, XX-wieczna)
II: Lento	ABA <sub>1</sub> (polifonizująca, nawiązująca do baroku)
III: Molto Vivace	ABA1 (motoryczna, XX-wieczna, lekkie scherzo)
IV: Largo Allegro con moto	małe rondo ze wstępem (segmentowe, motoryczne, XX-wieczne)

W układzie części odnajduje się pewną symetrię, części szybkie okalają części wolne, a osią symetrii jest cz. III. Części skrajne agogicznie i wyrazowo równoważą części środkowe. Jest to również nawiązanie do bartórkowskiego postulatu proporcji i symetrii<sup>30</sup>. Symetria w konstrukcji całości dzieła pojawiła się już w *IV Sonacie fortepianowej*. Odwołując się do postawionej wcześniej tezy, iż dzieło jest komunikatem twórcy skierowanym do odbiorcy oraz nawiązując do wypowiedzi kompozytora, można zaobserwować jak komunikat słowny zmienia się w komunikat dźwiękowy, będący bardzo czytelnym odbiciem intencji twórcy. Problematyka tej sonaty nie wyczerpuje się na poziomie problemów formalno-brzmieniowych, problemy estetyczne zostały tylko zasygnalizowane, a na technikę pianistyczną czy szerszy kontekst czasoprzestrzenny dzieła nie ma miejsca.

Próbując domknąć rozważania nad konstrukcją tej sonaty można na chwilę jeszcze zatrzymać się przy częściach środkowych: *Lento* oraz *Molto vivace*. W tych dwóch częściach (II, III) Tansman pokazuje nam dźwiękowo to, co wcześniej ujął w słowa. Przyrównuje wielkość geniuszu Bartóka do Bacha ukazując go na tle XX-wiecznej różnorodności trendów w muzyce. Oba omawiane fragmenty mają nie tylko cechę wspólną wynikającą z powtórzenia układu formalnego (budowa ABA<sub>1</sub>, typowa dla części środkowych klasycznej sonaty), obserwujemy tu również komplementarność uzyskiwaną przez kontrastowe zestawienie. Wynika z tego układ formalny, w którym części środkowe są równoważne dramaturgicznie części pierwszej, będącej ekwiwalentem allegra sonatowego. Kontrast między tymi częściami uzyskiwany jest na poziomie:

<sup>30</sup> Węgierski muzykolog Erno Lendvai wysunął teorię „systemu osiowego” w muzyce Bartóka, jako ekwiwalentu tonalności dur-moll, zauważył też obecność ciągu Fibonacciego oraz ideę złotego środka w Bartórkowskich konstrukcjach. Omówienie tych zagadnień znajduje się m.in. w książce W. Rudzińskiego. (por. W. Rudziński, op. cit., s. 24-33). Jak chodzi o *V Sonatę fortepianową* A. Tansmana, można mówić o symbolicznym nawiązaniu do tych idei przeniesionych na całość konstrukcji formalnej, traktując część trzecią jako oś symetrii dla cyklu. Na poparcie tej tezy można przytoczyć wnioski płynące z analizy proporcji czasowych obserwowanych w poszczególnych częściach cyklu.



1. fakturalnym (barokowa polifonia cz. II – cz. III XX-wieczna, neoklasyczna prostota);
2. językowym (pseudotonalność, akordy tercjowe versus 2, 4, 4zw jako podstawę komórki interwałowe budujące motywy, figury i akordy);
3. techniki kompozytorskiej (barokowa motywiczność, rytmy i motywy uzupełniające oraz statyczna repetytywność);
4. stylistycznym (barok - XX w.) oraz idiomatycznym (Lento: pieśniowa, XIX-wieczna konstrukcja ABA<sub>1</sub> połączona z barokowym sposobem komponowania oraz osiemnastowieczna konstrukcja sonatowego scherza ABA<sub>1</sub> w symbiozie z lekkością typową dla tej formy, wypełnionej XX-wiecznym językiem harmonicznym);
5. sposobu kształtowania formy w zależności od funkcji części: cz. II to motywiczność i polifoniczne sploty, centralizacje dźwięków głównych w motywach, rozwój do kulminacji, liryka pieśniowa, natomiast cz. III cechuje brak kantylenowej melodii, motoryczność, statyczna repetytywność, centralizacje repetowanych dźwięków, prosta faktura, odprężenie po nasyconej emocjonalnie części drugiej.

Ta specyficzna polistylistyka jest wyznacznikiem stylu kompozytora. Gra idiomami stylistycznymi, historycznymi oraz wyrazowymi między częściami jest w tej sonacie wyjątkowo silna, gdyż wynika, prócz naturalnych tendencji Tansmana do mieszania stylów, z podjętej próby złożenia muzycznego hołdu jednemu z najwybitniejszych kompozytorów XX wieku. Stąd też liczne nawiązania do muzyki Bartóka, Bacha oraz do Beethovenowskiej idei konstrukcji cyklu<sup>31</sup> ze scherzem przed finałem: *quasi-allegro* sonatowe, śpiewna część wolna, scherzo i rondo z powolnym wstępem. Najważniejszy jest twórczy sposób wykorzystania tradycji muzycznej, zdobyczy poprzedników i współczesnych twórców. Tansman jest oryginalny w swojej metodzie komponowania, filtruje przez siebie to, co jest i to, co było dodając nowe, własne elementy. Jak to ujął Konstanty Regamey:

(...) różnice między (...) artystami nie polegają (...) na zaadoptowanych przez nich technikach, lecz na indywidualnym, osobistym użytkowaniu środków wytworzonych przez ich poprzedników<sup>32</sup>.

Istotne jest aby kompozytor był rozpoznawalny, by jego dzieło było interesujące dla wykonawcy i odbiorcy. Twórczość Aleksandra Tansmana spełnia te postulaty, choć niestety uległa zapomnieniu w naszym kraju (o ile w ogóle była kiedykolwiek dobrze znana).

#### Zamiast podsumowania

Na zakończenie kilka słów o recepcji utworu. Dzieło to w czasie pierwszych wykonań<sup>33</sup> przeszło niezauważone. Doceniono je dopiero dwadzieścia lat później, weszło na stałe do repertuaru wielu pianistów, m.in.: F. Bonnet, E. I. Clerc, Edwarda Chojnacka, W. Malicki, P. Gi-

<sup>31</sup> Do beethovenowskich wzorców formalnych nawiązywał również Béla Bartók (por. W. Rudziński, op. cit., s. 15-17).

<sup>32</sup> K. Regamey, *Neoklasycyzm a Romantyzm*, „Ruch Muzyczny”, nr 15-16, 1947, s. 2.

<sup>33</sup> Aleksander Tansman wykonał dzieło po raz pierwszy w 1955 roku.

lilov, M. Szlezer) i jest jednym z najbardziej znanych utworów fortepianowych Aleksandra Tansmana. Dwadzieścia lat po śmierci Bartóka utwór był wykonany m.in. w Genewie, a po jednym z koncertów:

(...) Henri Gagnebin, były przewodniczący Międzynarodowych Konkursów Muzycznych w Genewie, kiedy tę Sonatę po raz pierwszy usłyszał, napisał w liście do Aleksandra z najwyższym szacunkiem: - „Jest Pan wielkim kompozytorem, Monsieur...”<sup>34</sup>.

Niezależnie od tego jak ocenimy mistrzostwo kompozytora, należy stwierdzić, że *V Sonata fortepianowa* jest najdoskonalszą w dorobku sonatowym A. Tansmana. Zarówno pod względem formalnym, jak i językowym oraz wyrazowym, a:

Sposób integrowania formy za pomocą „mostów”, zastosowany przez Tansmana w allegrze sonatowym (...) jest cenną propozycją kompozytora w sytuacji, kiedy zmianie uległo funkcjonowanie czynnika tonalno-harmonicznego. Klasyczna forma allegra sonatowego i cyklu sonatowego odżyła dzięki temu, że Tansman nie przejął w sposób mechaniczny dawnych założeń formalnych, ale dostosował formę do współczesnych założeń tonalnych dzieła<sup>35</sup>.

Jest to kompozytorski wpis w historię rozwoju formy sonatowej, jak i cenna propozycja dla innych twórców pokazująca, iż można znaleźć alternatywę tej najdoskonalszej z form, tworząc przy okazji dzieło będące logicznym i przystępnym w odbiorze układem części.

---

<sup>34</sup> J. Cegięła, op. cit., t. 2, s. 163.

<sup>35</sup> A. Granat-Janki, op. cit., s. 72.

## BIBLIOGRAFIA:

Biegański Krzysztof, *Aleksander Tansman, kompozytor, pianista i dyrygent*, „Ruch Muzyczny”, nr 10-11, 1960, s. 8-9.

Cegiella Janusz, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

Cegiella Janusz, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 2, Wydawnictwo 86 Press, Łódź, 1996.

Cegiella Janusz, *Aleksandra Tansmana portret z pamięci*, „Ruch Muzyczny”, nr 11, 1987, s. 3-5.

Cegiella Janusz, *Autoportret polskiej muzyki współczesnej, rozmowa szósta: Aleksander Tansman*, „Współczesność”, nr 16, 1971, s. 5.

Cegiella Janusz, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, PWM, Kraków, 1976.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne, t.2: Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków, 1987.

Granat-Janki Anna, *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Akademia Muzyczna, Wrocław 1995.

Granat-Janki Anna, *Twórczość fortepianowa Aleksandra Tansmana*, „Muzyka Fortepiano-  
wa VII. Prace specjalne”, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1987, s. 171-189.

Guillot Pierre (red.), *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paryż 2000.

Helman Zofia, *In memory of Aleksander Tansman*, „Polish Music”, nr 3, 1987, s. 10-19

Helman Zofia, *Muzycy i muzyka polska w Paryżu w okresie międzywojennym*, „Muzyka”, nr 2, 1972, s. 80-104.

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

Kaczyński Tadeusz, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny”, nr 12, 1967, s. 6-7.

Helman Zofia, *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem*, „Ruch Muzyczny”, nr 20, 1973, s. 3-5.

Helman Zofia, *Polish composer in Paris, Aleksander Tansman's 80th birthday*, „Polish Music”, nr 4, 1977, s. 20-23.

Piotrowska Maria, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, ATK, Warszawa 1982.

Regamey Konstanty, *Neoklasycyzm a Romantyzm*, „Ruch Muzyczny”, nr 15-16, 1947, s. 2-6.

Rudziński Witold, *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka*, PWM, Kraków 1964.

Schwerke Irving, *Alexandre Tansman compositeur polonais*, Max Eschig, Paryż 1931.

Szoka Marta (red.), *Aleksander Tansman 1897–1986*, Akademia Muzyczna, „XXV Zeszyt Naukowy”, Łódź, 1997.

Zieliński Tadeusz A., *Problemy harmoniki nowoczesnej*, PWM, Kraków 1983.

#### MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE:

Tansman Aleksander, *O mej twórczości muzycznej*, „Muzyka”, nr 4-5, 1925, s. 206-207.

*Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, Mireille Tansman-Zanuttini red., Harmattan, Paris, 2005.

*I Sonata na fortepianowa*, Universal Edition, London 1956.

*II Sonata na fortepianowa*, Schott's Söhne, Mainz 1929.

*III Sonata fortepianowa*, Editions Max Esching, Paris 1992.

*IV Sonata fortepianowa*, Associated Music Publisher, Inc., New York 1942.

*V Sonata na fortepianowa*, Universal Edition, London 1956.

*Piano sonatas and sonatines*, Daniel Blumenthal CD 1-2, Etcetera Records und Bayerischer Rundfunk, 1993.