

## *Karol Szymanowski w refleksji Aleksandra Tansmana*

MAŁGORZATA GAMRAT

Akademia Sztuki w Szczecinie · ✉ malgorzatagamrat@gmail.com

Wielu kompozytorów chętnie snuje refleksję dotyczącą muzyki, bieżącego życia muzycznego czy sztuki kompozycji i związanych z nią zagadnień warsztatowych, estetycznych lub nawet etycznych. Artyści niekiedy dzielą się swoimi przemyśleniami z publicznością. Nie inaczej jest z Aleksandrem Tansmanem, który przez całe życie nie stronił od werbalnych wypowiedzi dotyczących muzyki i wszystkiego, co z nią związane. Pisał artykuły, wygłaszał referaty, udzielał wywiadów, wiele o sztuce dźwięków pojawia się również w jego korespondencji i wspomnieniach<sup>1</sup>. W rozważaniach

- 
- 1 Zob. Alexandre Tansman, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX<sup>e</sup> siècle*, red. Cédric Segond-Genovesi we współpracy z Mireille Tansman-Zanuttini i Marianne Tansman-Martinozzi, Château-Gontier 2013. Książka ta zawiera wspomnienia oraz dzienniki prowadzone przez Tansmana od 1955 do 1958 roku, a także wybór listów do różnych adresatów. Obecnie wydany został tylko jeden tom korespondencji Tansmana i Ganche'a, która znana jest częściowo z prac Ireny Poniatowskiej. Zob. *Alexandre Tansman: Un musicien entre deux guerres. Correspondance avec Édouard Ganche (1922-1941)*, oprac. i komentarze Ludovic Florin i Mireille Tansman-Zanuttini, Paris 2018. Zob. też Irena Poniatowska, *Aleksander Tansman na temat twórczości w listach do Édouarda Ganche'a*, w: *Aleksander Tansman (1897-1986)*, red. Marta Szoka, Mirosław Flis, Łódź 1997, s. 45-55; eadem, *Le „credo musical” d'Alexandre Tansman à travers sa correspondance avec Édouard Ganche et Halina Szymulska*, w: *Hommage au compositeur Alexandre Tansman, 1897-1986*, red. Pierre Guillot, Paris 2000, s. 41-52. Korespondencja oraz partytury Tansmana zostały przekazane sukcesywnie od końca lat 90. XX wieku do Bibliothèque nationale de France (dar testamentowy), na razie jednak pozostają poza katalogiem i z tego względu nie są dostępne. W siedzibie Les Amis d'Alexandre Tansman znajduje się wykaz zdeponowanych w BnF dokumentów. Zob. *Archives personnelles d'Alexandre Tansman (programmes, correspondance...) 1923-1986* (maszynopis).

Tansmana dominują kompozytorzy (warsztat kompozytorski, estetyka) i życie muzyczne (repertuar koncertowy, instytucje życia muzycznego, publiczność, wykonawcy). Ponadto trafiamy na refleksję nad zagadnieniami estetycznymi, sztuką współczesną oraz rozważania nad ontologicznym statusem dzieła. Zdecydowana większość tekstów Tansmana ukazała się we Francji, w języku francuskim. Wynikało to głównie z tego, że kompozytor żył w Paryżu od 1919 roku, zaś w początkowym okresie pobytu nad Sekwaną „dorabiał” jako felietonista i krytyk muzyczny, pisząc teksty dla „La Revue musicale” Henriego Prunières’a. Warto zaznaczyć, że szczególne miejsce w jego refleksji zajmuje muzyka polska<sup>2</sup>, zwłaszcza jej najważniejsi twórcy — Fryderyk Chopin i Karol Szymanowski.

Najwięcej informacji dotyczących Karola Szymanowskiego zawierają francuskojęzyczne teksty Aleksandra Tansmana; są one znacznie liczniejsze, pełniejsze i obszerniejsze od wypowiedzi polskojęzycznych, w których Karol Szymanowski pojawia się najszerzej w liście nadesłanym do redakcji „Ruchu Muzycznego”, opublikowanym w 1985 roku<sup>3</sup>. Stąd też podstawę podjętych rozważań stanowią francuskojęzyczne teksty kompozytora, które zebrała w jednym tomie starsza córka kompozytora — Mireille Tansman-Zanuttini w 2005 roku<sup>4</sup>.

Przyglądając się temu, co o Karolu Szymanowskim pisał Aleksander Tansman i w jakich okolicznościach, można napisać głosę do wczesnej recepcji twórczości Karola Szymanowskiego we Francji, a także przyrzeć się temu, w jaki sposób jeden kompozytor ukazuje drugiego. Równocześnie, w nieco ograniczony sposób, obserwujemy też proces poznawania jednego kompozytora przez drugiego oraz wzajemne relacje, które temu procesowi towarzyszyły. Dziś uwagi Tansmana nie są może zbyt oryginalne

---

2 Szerzej na temat muzyki polskiej w refleksji Aleksandra Tansmana piszę w tekście: *Muzyka polska w refleksji Aleksandra Tansmana*, w: *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897–1986)*, red. Anna Granat-Janki, Wrocław 2018, s. 265–284.

3 Zob. Aleksander Tansman, [*List do Redakcji*], „Ruch Muzyczny” 1985 nr 23, s. 26.

4 Zob. Alexandre Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, oprac. Mireille Tansman-Zanuttini, wstęp i komentarze Gérard Hugon, Paris 2005. Książka ta zawiera publikowane wcześniej artykuły, wywiady, niewydane dotychczas referaty i odczyty oraz fragmenty książki o Igorze Strawińskim z 1948 roku, a także wybór z korespondencji.

względem tego, co już wiemy, ale w latach 20. XX wieku były bardzo świeże i nadal pozostają trafne. Okoliczności powstawania tekstów Tansmana mogą natomiast stanowić przyczynek do badań nad życiem tego twórcy, które w świetle nieraz sprzecznych informacji, wynikających z rozbieżności między zachowanymi dokumentami, zdają się coraz bardziej konieczne.

Karol Szymanowski pojawia się w kilku tekstach Tansmana: *La vie musicale en Pologne* („La Revue musicale”, 1 v 1921), *Mieczysław Karłowicz* („La Revue musicale”, 1 VII 1921), *La jeune école polonaise* („La Revue musicale”, 1 VIII 1921), *La musique en Pologne* („Revue Internationale de musique” nr 2, 1938) oraz w referacie wygłoszonym na forum UNESCO w Paryżu w 1949 roku, zatytułowanym *Considérations sur l’héritage musical de Chopin*. Jedyny artykuł, w którym głównym bohaterem jest Szymanowski to obszerny tekst opublikowany w „La Revue musicale” 1 v 1922 roku, zatytułowany po prostu *Karol Szymanowski*. Nie można też zapomnieć o krótkiej recenzji pieśni z opusu 41 — *Karol Szymanowski: quatre mélodies pour chant et piano de Rabindranath Tagore* („La Revue musicale”, 1 X 1921). Warto podkreślić, że najczęściej Szymanowski pojawia się w refleksji Tansmana na początku lat 20., kiedy obaj jeszcze nie byli ani u szczytu sławy, ani swoich możliwości twórczych.

W większości z wymienionych tekstów Szymanowski jest tylko wspomniany, np. w referacie *Considérations sur l’héritage musical de Chopin* (1949), w którym Tansman mówi o Szymanowskim jako dziedzicu Chopina<sup>5</sup>. Z kolei w artykułach z lat 20. często przywołuje Szymanowskiego jako najwybitniejszego po Chopinie polskiego kompozytora lub w celu porównania go z innym rodzimym twórcą.

W swoim publicystycznym debiucie, w którym Tansman przybliżył francuskojęzycznym melomanom polskie życie muzyczne — *La vie musicale en Pologne* (1921), opisuje on sytuację artystyczną ówczesnej Polski, mocno utyskując na niechęć zarówno instytucji koncertowych, jak i publiczności do muzyki nowej. Wskazuje na znaczny konserwatyzm, widoczny na każdym poziomie życia muzycznego (koncerty, nauczanie państwowe i prywatne, publiczność, wydawcy, towarzystwa muzyczne, itd.)

5 Zob. A. Tansman, *Considérations sur l’héritage musical de Chopin*, w: ibidem, s. 255.

i uniemożliwiający zrozumienie muzyki współczesnej czy docenianie twórców, którzy wychodzą poza ramy późnego romantyzmu, w tym Karola Szymanowskiego. Nie bez goryczy Tansman pisze:

[o]pera Różyckiego musiała najpierw zostać pobłogosławiona w Niemczech, zanim zdobyto się na odwagę, aby pokazać ją publiczności warszawskiej [...]. Większość dzieł Karola Szymanowskiego jest znana tylko kilku muzykom, którzy się nim szczególnie interesują <sup>6</sup>.

W *La jeune école polonaise* (1921) Szymanowski zostaje przeciwstawiony Różyckiemu, którego muzyka fortepianowa zdradza predylekcję do form mniejszych i podbudowanych programem, zaś Szymanowski to mistrz wielkiej formy i znakomity architekt <sup>7</sup>. Z kolei w szkicu *Mieczysław Karłowicz* (1921) twórca *Harnasiów* wspomniany zostaje jedynie jako jeden z uczniów Zygmunta Noskowskiego, podobnie jak główny bohater artykułu i Ludomir Różycki <sup>8</sup>.

Patrząc na dość szerokie omówienia twórczości Karłowicza czy Różyckiego, można zadać pytanie, dlaczego Karol Szymanowski w najwcześniejszych tekstach Tansmana pojawia się tylko w drobnych wzmiankach. Możliwe, że wynikało to z faktu, iż kiedy Tansman wyjeżdżał z Polski jesienią 1919 roku, Szymanowskiego nie było jeszcze w kraju, więc nie miał on okazji bliższego poznania muzyki tego twórcy. Tak przynajmniej zanotował w połowie lat 50., spisując wspomnienia:

[z]nałem Szymanowskiego tylko z nazwiska i dopiero od jego pierwszej wizyty [w Paryżu — M.G.] poznałem jednocześnie dzieło i człowieka. Szymanowski spędził czas wojny w Rosji, do Polski wrócił po moim wyjeździe. Był doceniany w Polsce jedynie przez niewielką elitę, jego dzieła nie były wykonywane i dopiero

6 A. Tansman, *La vie musicale en Pologne*, w: ibidem, s. 127. Tekst ten został przetłumaczony i opublikowany w książce R. Suchowiejko *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym. Artysty — wydarzenia — konteksty* (Kraków 2020) w aneksie zatytułowanym *Aleksander Tansman o muzyce polskiej*. A. Tansman, *Życie muzyczne w Polsce*, tłum. M. Gamrat, w: R. Suchowiejko, op. cit., s. 341. Teksty, które znalazły się w tym aneksie cytowane są w niniejszym artykule tylko w wersji polskojęzycznej. Pozostałe, niewydane dotąd w języku polskim, zostały przetłumaczone na potrzeby tego artykułu przez mnie.

7 Zob. A. Tansman, *Młoda szkoła polska*, w: R. Suchowiejko, op. cit., s. 346.

8 Zob. A. Tansman, *Mieczysław Karłowicz*, w: R. Suchowiejko, op. cit., s. 343.

po śmierci stał się wielkim muzykiem narodowym. Przed napisaniem o nim artykułu dla „La Revue musicale” Prunièresa [...], dużo studiowałam jego dzieła i widywałam często kompozytora <sup>9</sup>.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy Tansman po raz pierwszy zetknął się z muzyką Szymanowskiego, a kiedy z nim samym. Mało prawdopodobne jest, by kompozytorzy spotkali się w czasie krótkiego pobytu Szymanowskiego w Paryżu w 1920 roku, kiedy był on tam tylko przejazdem w drodze do Londynu <sup>10</sup>. Wydaje się, że Tansman zetknął się z dziełem Szymanowskiego, choć nie wiadomo czy z nim samym, w 1921 roku <sup>11</sup>, na pewno przed październikiem, kiedy to opublikował krótką (190 słów), sygnowaną jedynie inicjałami A.T., recenzję *Pieśni* z opusu 41 z 1918 roku. Widać w tym niewielkim tekście, że muzyka Szymanowskiego zaintrygowała Tansmana, a o tym, że zrobiła na nim duże wrażenie przekonuje dedykacja szóstego z powstałych w 1921 roku 7 *Preludiów* na fortepian <sup>12</sup>. Z tekstu recenzji wynika, że dostrzegł w tej muzyce tendencje, które sam uważał za bardzo wartościowe, czyli połączenie wrażliwości, wyrafinowanego gustu, inteligencji i zmysłu krytycznego (autokrytyki), co uznał za fundamentalne dla osobowości Szymanowskiego. Możliwe też, że znał

9 A. Tansman, *Paris (1919–1927)*, w: idem, *Regards en arrière*, op. cit., s. 132: „Je ne connaissais Szymanowski que de nom, et ce n'est qu'à sa première visite que je connus en même temps l'œuvre et l'homme. Szymanowski avait passé les années de guerre en Russie et était rentré en Pologne après mon départ. Il était estimé en Pologne par une toute petite élite; ses œuvres n'étaient point jouées et ce n'est qu'après sa mort qu'il devint le grand musicien national. Devant faire un article sur lui pour «La Revue musicale» de Prunières [...], j'étudiai beaucoup de ses œuvres et vis souvent le compositeur”. Trudno znaleźć ślady tych spotkań w korespondencji Szymanowskiego, a i w zapiskach Tansmana nie ma w zasadzie więcej informacji na ich temat.

10 Zob. Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 48.

11 Spotkanie obu artystów w 1921 pozostaje w sferze przypuszczeń, choć było prawdopodobne — Didier van Moere podaje, że Szymanowski między 1920 a 1926 bywał w Paryżu rokrocznie. Zob. Didier van Moere, *Karol Szymanowski et la critique française*, w: *Karol Szymanowski: Works — Reception — Contexts*, „Musicology Today” 2008 nr 5, s. 119.

12 Zob. drugi zeszyt 7 *Preludiów: Quatres Préludes* z 1921 roku (Éditions E. Demets [później Max Eschig], Paris 1921). *Preludia* te zostały wykonane po raz pierwszy 6 V 1922 roku w Paryżu przez kompozytora i pianistę Henriego Gil-Marchex (1894–1970). Zob. Gérard Hugon, *Catalogue de l'œuvre d'Alexandre Tansman*, Paris 1995, s. 62.

już wówczas nieco więcej utworów Szymanowskiego, skoro komentował te cztery pieśni, odwołując się do ewolucji stylu kompozytora:

[p]ierwsza pieśń została napisana w stylu neoromantycznym unowocześnionym, który przypomina jeszcze pierwszą manierę p. Szymanowskiego. [...] W drugiej pieśni autor stosuje melodię nawiązującą do recytatywu, której nie znaleźliśmy dotąd u niego; akompaniament fortepianowy jest ciekawy, zwłaszcza końcowe „tempo di marcia” z jego ciężkimi i tragicznymi akcentami ukrytymi pod finezją harmoniczną i rytmiczną, co nie wyklucza zmysłowości. Pieśni trzecia i czwarta są prawdziwymi arcydziełami wrażliwości muzycznej, delikatnej świeżości, szczerości lirycznej cudownie zaadaptowanych do poematów Rabindranatha Tagore, chociaż dosłownie rozumiany „koloryt lokalny” jest absolutnie obcy muzie Karola Szymanowskiego. Te dwie ostatnie pieśni potwierdzają pełny rozwój osobowości Szymanowskiego. Faktura pianistyczna zdradza również wielką ewolucję, jest mniej przeładowana, przejrzysta, jasna i osobista<sup>13</sup>.

Warto w tym miejscu przyrzeć się okolicznościom powstania tego krótkiego tekstu, z zachowanych materiałów wynika bowiem, że był to element kampanii ukierunkowanej na to, żeby pokazać Szymanowskiego francuskiej publiczności, jeszcze zanim kompozytor przybył na dłużej do Paryża. Tekst ten stanowił jedną z kilku recenzji partytur nadesłanych do redakcji „La Revue musicale”, które ukazały się w numerze 11 z 1 X 1921 roku. Nie wiadomo, czy będąc w Paryżu przejazdem w 1920 roku, Szymanowski spotkał redaktora naczelnego „La Revue musicale” Henriego

13 A. Tansman, *Karol Szymanowski: quatre mélodies pour chant et piano de Rabindranath Tagore*, w: idem, *Une voie lyrique*, op. cit., s. 234: „La première mélodie est écrite dans un style néo-romantique modernisé qui s'apparente encore à la première manière de M. Szymanowski. [...] Dans la deuxième mélodie, l'auteur emploie une forme de *melodico-recitativo*, que nous ne lui connaissions pas jusqu'ici; l'accompagnement de piano est curieux, surtout le «tempo di marcia» à la fin, avec ses accents graves et tragiques cachés sous une finesse harmonique et rythmique qui n'exclut pas la sensualité. La troisième et la quatrième mélodies sont des véritables petits chefs-d'œuvre de sensibilité musicale, d'une tendre fraîcheur, d'une sincérité lyrique, merveilleusement adaptés aux poèmes de Rabindranath Tagore, quoique «la couleur locale» proprement dite soit absolument étrangère à la muse de Karol Szymanowski. Ces deux dernières mélodies affirment le plein développement de la personnalité de Szymanowski. L'écriture pianistique accuse aussi une grande évolution ; elle est moins chargée, limpide, claire et personnelle”.

Prunières'a<sup>14</sup>, który miał się znacznie przyczynić do jego popularności we Francji. Jak pisze Teresa Chylińska, to Jacques Benoist-Méchin (1901–1983) wskazał Prunièresowi Szymanowskiego jako najlepszego polskiego kompozytora<sup>15</sup>. Po takiej rekomendacji „Prunières sprowadził z Wiednia wydane kompozycje Polaka, zachwycił się nimi i tak rozpoczęła się znajomość, która niebawem przerodziła się w serdeczną przyjaźń”<sup>16</sup>.

Zgodnie z zachowaną korespondencją autora *Harnasiów*, wspomniany powyżej numer „La Revue musicale” trafił do Szymanowskiego na polecenie Prunières'a, o czym ten ostatni pisał kompozytorowi: „polecilem wysłać Panu numer rosyjski «La Revue Musicale» oraz inny numer, w którym jest o Panu”<sup>17</sup>. Przemyślenia zawarte w tym krótkim szkicu, w nieco zmienionej formie, włączył Tansman do swojego obszernego studium o Karolu Szymanowskim z 1922 roku.

28 kwietnia 1921 roku Szymanowski przyjeżdża do Paryża<sup>18</sup>, najprawdopodobniej w czasie tego pobytu poznaje osobiście Henriego Prunières'a. Teresa Chylińska podejrzewa, że to właśnie on przyczynił się do tego, że w trakcie koncertu Société Musicale Indépendante (S.M.I.) 2 czerwca 1921 roku, w cyklu poświęconym muzyce zagranicznej („Concerts de musique étrangère”), Marya Freund wykonała *Pieśni* op. 41 Szymanowskiego<sup>19</sup>. Przy fortepianie zasiadła wówczas Juliette Lompré, a Dariusz Milhaud na-

14 Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 2, s. 48.

15 Zob. ibidem, s. 48–49.

16 Ibidem, s. 49.

17 Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 2: 1920–1926, cz. 1, Kraków 1994, s. 277. List z 1 X 1921.

18 Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 2, s. 66.

19 Zob. ibidem, s. 68. O tym koncercie i bardzo dobrym przyjęciu *Pieśni* pisał Szymanowski do dyrektora Universal Edition, Emila Hertzki: „[w] Paryżu śpiewano moje *Pieśni do słów Tagorego* na początku czerwca, na jednym z koncertów S.M.I. i to ze znacznym «succès». Miałem dużą satysfakcję. Cały paryski świat muzyczny był na tym koncercie i nawiązałem tam bliższe stosunki z wielu ludźmi”, w: K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 2: 1920–1926, cz. 1, op. cit., s. 265. List z 17 VIII 1921. Można tu na marginesie dodać, że Szymanowski był członkiem SIM na pewno już w 1923 roku. Zob. Maurice Ravel, *L'intégrale. Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens*, oprac. i komentarze Manuel Cornejo, Paris 2018, s. 870.

piisał recenzję dla „Courieur Musicale” nr 12 (s. 62)<sup>20</sup>. O to, by zainteresowanie Prunières’a muzyką Szymanowskiego nie słabło dbali przyjaciele kompozytora. Jan Effenberger-Śliwiński rozmawiał z nim o Szymanowskim, z kolei Prunières przekonał do muzyki Szymanowskiego jednego z najwybitniejszych pianistów XX wieku — Alfreda Cortot, o czym pisał Effenberger-Śliwiński do Szymanowskiego: „z Prunières’em, który jest dumny, że zapalił Cortota do Twoich kompozycji, umówiłem na maj dziesięciostronicowy artykuł w «[La] Revue Musicale» o Tobie”<sup>21</sup>.

Zachwyt nad muzyką Szymanowskiego sprawił, że Prunières postanowił zorganizować koncert monograficzny kompozytora w roku następnym. Poprzedzić miał go obszerny artykuł poświęcony twórczości Polaka. O wyborze daty koncertu monograficznego i wykonawców<sup>22</sup> Prunières pisał do Szymanowskiego już 7 I 1922 roku, wówczas wspomina też o planowanym artykule: „w jednym z najbliższych numerów «Revue» chciałbym zamieścić duży artykuł o Panu, przy którym byłby Pański portret”<sup>23</sup>. Nie wiadomo jeszcze, kto miałby napisać ten tekst, choć dość szybko, bo 13 lutego, pojawia się nazwisko autora zdaje się przynajmniej częściowo gotowego już artykułu, o czym pisze Redaktor do Szymanowskiego:

[p]ierwszego maja opublikuję znakomity artykuł Tansmana o Pańskiej twórczości, z Pańską fotografią. Do uzupełnienia potrzebowaliby trochę muzyki nie wydanej — utwory fortepianowe, pieśni, fragment Pańskiej opery; coś, czym wypełniłbym osiem bardzo małych stron suplementu. Zrobi mi Pan wielką przyjemność, przysyłając utwory możliwie najprędzej, a także jakąś bardzo dobrą fotografię<sup>24</sup>.

20 Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 2, s. 69.

21 K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 2: 1920–1926, cz. 1, op. cit., s. 163 (list z 11 XII 1920). Ostatecznie na planowanym koncercie Alfred Cortot nie wystąpił ze względu na tournée koncertowe poza Francją, o czym poinformował Szymanowskiego Henri Prunières. Zob. ibidem, s. 311. List z 31 XII 1921 roku.

22 Program: *Pieśni muezina szalonego* op. 42, jedna z *Kołysanek* op. 48, *Słopiewnie* op. 46 bis (śpiew Stanisława Korwin-Szymanowska), 12 *Etiud* na fortepian op. 33 (Robert Casadesus), *Mity* op. 30, *Nokturn i Tarantela* op. 28 (K. Szymanowski, P. Kochański) oraz *Metopy* op. 29 (Szymanowski). Zob. Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, Warszawa 1986, s. 142–143.

23 Zob. K. Szymanowski, t. 2: 1920–1926, cz. 1, op. cit., s. 316. List z 7 I 1922.

24 Ibidem, s. 342. List z 13 II 1922 roku.



Tak też się stało, artykuł zajął trzynaście stron, zawierał przykłady nutowe, podobiznę Szymanowskiego oraz komentarz do utworów jeszcze wówczas niewydanych<sup>25</sup>. Tak wyglądały kuliszy zamówienia u Tansmana tekstu o Szymanowskim. Nie są to informacje pełne, gdyż brakuje wiedzy dotyczącej kontaktów Szymanowskiego z Tansmanem, o których pisze jedynie Tansman w swoich wspomnieniach, a także wiedzy o relacjach Prunières'a z Tansmanem czy dziejach samego zamówienia tekstu, o którym wspomina Redakcja w nocie dołączonej do artykułu:

[w]ydało się nam interesujące, aby poprosić jednego z najlepszych młodych muzyków polskich o pełne studium dotyczące twórczości wielkiego kompozytora Karola Szymanowskiego. Jego talent, tak plastyczny, różnorodny i tak oryginalny, będzie pokazany publiczności paryskiej po raz pierwszy 20 maja na koncercie „La Revue musical”, w sali poświęconym jego muzyce<sup>26</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem, co w swoim obszernym tekście, pierwszym na gruncie francuskim<sup>27</sup>, o Szymanowskim napisał młodszy odeń o piętnaście lat Tansman. Szymanowski, podobnie jak rok wcześniej Karłowicz, ukazany zostaje w kontekście muzyki polskiej, która z kolei pokazana jest na tle muzyki europejskiej. Trudno więc się dziwić, że Tansman pisze o muzyce polskiej początku XX wieku dość krytycznie, wskazując na pewną dekadencję i epigonizm, brak wielkich talentów od czasu Chopina.

25 W tym suplemencie ukazały się: 2 *Etiudy* op. 33 (nr 2 i 8) oraz 2 *Kołysanki* op. 48 (nr 1 i 3). O tym, że w artykule pojawiły się omówienia niewydanej twórczości Szymanowskiego dowiadujemy się z postscriptum: „PS — korzystając z pobytu Szymanowskiego w Paryżu, miałem okazję poznać jeszcze kilka jego niewydanych, a bardzo interesujących i charakterystycznych dzieł. Studium to byłoby niekompletne, jeśliby o nich nie wspomnieć, choćby szybko w postscriptum”. A. Tansman, *Karol Szymanowski*, tłum. M. Gamrat, w: R. Suchowiejko, op. cit., s. 355. Cytowane w niniejszym artykule tłumaczenie studium Tansmana o Szymanowskim oparte zostało na oryginalnej wersji artykułu opublikowanego w 1922 roku w „La Revue musicale”. Tłumaczenie oparte na współczesnej, zawierającej komentarze redakcyjne, wersji ukazało się w numerze 18 czasopisma „Res Facta Nova” z 2017 roku.

26 A. Tansman, *Karol Szymanowski*, op. cit., s. 347.

27 Didier van Moere podkreśla, że tekst ten był pierwszy szerokim studium o Szymanowskim we Francji i stanowił pierwsze źródło informacji o kompozytorze dla publiczności i krytyki paryskiej przed planowanym koncertem monograficznym. Zob. D. van Moere, op. cit., s. 120.

Mieczysław Karłowicz mógł stać się jego następcą, ale przedwczesna śmierć nie pozwoliła mu w pełni rozwinąć talentu i możliwości twórczych. Na tym tle Karol Szymanowski zdaje się być zbawieniem, lub jak pisze Tansman „Mesjaszem muzyki polskiej”<sup>28</sup>, gdyż muzyka polska potrzebuje:

[o]sobowości śmiałej i silnej, mówiącej uniwersalnym językiem muzycznym, aby wywołać konieczną rewolucję i wzniesienie sztuki prawdziwie narodowej. Potrzeba w Polsce człowieka, który kreuje i potrafi przyciągnąć uwagę wszystkich swym charakterystycznym stylem<sup>29</sup>.

Tansman pomija w zasadzie dane dotyczące biografii Szymanowskiego, stara się przedstawić czytelnikowi jego muzykę z różnych perspektyw — pisze o elementach narodowych, technikach kompozytorskich, wynalazkach brzmieniowych czy konstrukcyjnych, a także aspektach wykonawczych i ewolucji stylu oraz źródłach inspiracji, a także zapożyczeniach z przeszłości, które uważa za nieodzowne w formowaniu się każdego twórcy.

Przed analizą poszczególnych utworów<sup>30</sup> Szymanowski zostaje przedstawiony ogólnie jako osobowość twórcza, która silnie naznacza dzieło:

[w] jego dziele odbija się potęga jego osobowości, świadomej swej siły. Posiada on wszystkie nowoczesne środki i najnowsze zdobycze, używa języka charakterystycznego tylko dla niego, który odróżnia go od innych<sup>31</sup>.

Do bardziej ogólnych rozważań dotyczących natury Szymanowskiego Tansman wróci jeszcze pod koniec artykułu, kiedy po przeprowadzonych

---

28 A. Tansman, *Karol Szymanowski*, op. cit., s. 348.

29 Ibidem.

30 Komentowane obszernie utwory to: 9 *Preludiów* op. 1, II *Symfonia* op. 19, II *Sonata* na fortepian A-dur op. 21, III *Sonata* na fortepian op. 36, 4 *Pieśni* na głos i fortepian op. 41, *Maski* op. 34. Krótkie komentarze dotyczą następujących utworów: I *Sonata* na fortepian op. 8, *Wariacje* na fortepian op. 10, *Fantazja* na fortepian op. 14, *Uwertura koncertowa* op. 12, *Romans* na skrzypce i fortepian op. 23, *Mity* na skrzypce i fortepian op. 30 oraz wówczas niewydane: *Kołysanki* op. 48, *Stopiewnie* op. 46b i 6 *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31. Utwory wspomniane tylko z tytułu to: 12 *Pieśni* op. 17, I *Symfonia* op. 15, *Pieśni miłosne Hafiza* op. 24, opera *Hagith* op. 25.

31 A. Tansman, *Karol Szymanowski*, op. cit., s. 348.

analizach sformułuje syntetyczne wnioski, pisząc o starszym koledze w samych superlatywach:

[o]sobowość Szymanowskiego cechuje wyraźny dualizm — wyrafinowany wdzięk i kosmiczna potęga. To wewnętrzne rozdwojenie koresponduje z dualizmem estetycznym — wrażliwością i przenikliwym umysłem. Trzeba pamiętać, że wyobrażenia i fantazja stanowią część inteligencji. [...] Twórczość Karola Szymanowskiego, która dopiero dojrzewa, tworzy nie tylko chwalebny kartę muzyki polskiej, ale bez wątplenia wpisuje się w światowe dziedzictwo artystyczne, stanowi cenny wkład do europejskiej spuścizny muzycznej [...] wzbudzi wielkie zainteresowanie wśród prawdziwych muzyków, gdyż posiada w sobie autentyczną oryginalność, która przyciąga artystów wywodzących się z najbardziej odległych estetyk. Pozbywając się pewnej niezręczności, jaka obecna jest jeszcze w pierwszych jego dziełach, Szymanowski potrafił wyrazić swoje idee poprzez całkowicie indywidualny język muzyczny. Kompozytor ten należy bez wątpienia do grupy największych twórców naszych czasów. Miejmy nadzieję, że Polska będzie pewnego dnia w pełni gotowa, aby docenić rzeczywistą wartość jego muzyki<sup>32</sup>.

Przechodząc do analiz, w pierwszej kolejności komentuje Tansman kwestię polskości muzyki Szymanowskiego<sup>33</sup> oraz łączonych z tym zagadnieniem odwołań do folkloru. Dodajmy, zagadnień bardzo bliskich wówczas Tansmanowi, który folklorem polskim i jego zastosowaniem w muzyce interesował się jeszcze przed wyjazdem z kraju<sup>34</sup>. Dla Tansmana polskość muzyki to nie związek z muzyką ludową, ale podejście do warsztatu kompozytorskiego oraz „melancholijny urok słowiański”:

[c]hciałbym na początku podkreślić czysto polski charakter muzyki Szymanowskiego, która jest polska *par excellence*, bez jakichkolwiek zapożyczeń z folkloru.

32 Ibidem, s. 354–355.

33 Ten aspekt rozważań Tansmana jako bardzo ważny wypukła w swojej pracy van Moere. Zob. D. van Moere, op. cit., s. 121.

34 Najwyraźniej zainteresowanie folklorem przejawia się w mazurkach i fragmentach większych utworów, których tytuły lub oznaczenia wykonawcze odwołują się do muzyki polskiej. Tansman skomponował 4 zeszyty *Mazurków* na fortepian (1918–28, 1928, 1941), w których odniósł się do polskich melodii ludowych i popularnych, twórczo je przerabiając, nie tracąc jednak ich pierwotnego charakteru; nigdy ich nie cytował. Na taką postawę twórczą wobec folkloru Irving Schwerke ukuł pojęcie „folklore imaginaire” (folklor imaginacyjny). Zob. Irving Schwerke, *Alexandre Tansman: compositeur polonais*, Paris 1931, s. 10.

Rzadko zdarza się, aby sięgał po elementy etniczne czy tematy ludowe, a jednak jego muzyka jest bardzo słowiańska, bardzo polska. Nie ma to nic wspólnego z elementem słowiańskim, jaki obserwujemy u Rosjan — Borodina, Musorgskiego, Rimskiego-Korsakowa. Polacy są Słowianami cywilizacji łacińskiej, a nie bizantyjskiej. Jest to istotna różnica, jeśli chodzi o kształtowanie aspektów estetycznych rasy. Koloryt wschodni malowniczy czy aromatyczny nie odgrywa więc żadnej roli w inspiracji Szymanowskiego. To Słowianin kultury zachodniej, który łączy zalety i wady dwóch cywilizacji. W muzyce Szymanowskiego melancholijny słowiański urok, w całej swej potędze, sile brzmienia i tragicznym fatalizmie, stapia się z głębią, cudownym zmysłem konstrukcyjnym, wyczuwaniem proporcji i formy, z zachodnią przenikliwością i łacińską klarownością<sup>35</sup>.

Podobnie, jak nawiązania do polskości czy słowiańskości dokonują się na bardzo ogólnym poziomie i zawsze są naznaczone osobowością Szymanowskiego, tak i wszelkie wpływy dostrzegalne w jego muzyce są tylko inspiracją, którą talent kompozytora twórczo przerabia. Jako pierwsze i najbardziej naturalne wskazuje Tansman wpływy Chopina i — w nieco mniejszym stopniu — Skriabina:

[j]uż w pierwszych utworach, 9 *Preludiach* na fortepian, młody twórca ujawnił naturę poetycką i marzycielską. Widać w nich oddziaływanie duchowe rodzimego geniusza — Chopina — oraz pokrewieństwo stylistyczne ze Skriabinem. Pierwsze, medytacyjne *Preludium* przywodzi na myśl rozmarzony nokturn Chopina, pewne detale harmoniczne są identyczne, ale rysunek tematyczny pozwala już przeczuć giętką linię melodyczną przyszłego Szymanowskiego. [...] ten mały zbiór tworzy cykl impresji niezwykle czystych i odczuć intymnych. Jednocześnie wykazuje logiczną konsekwencję, bez jakichkolwiek zawahań. Można więc powiedzieć, że od preludiów Chopina żaden polski twórca nie potrafił wyrazić idei równie wzniosłych i przepojonych uczuciem z tak wielką prostotą<sup>36</sup>.

Następnie Tansman zaznacza, że „często podkreśla się wpływ Maxa Regera na Szymanowskiego”<sup>37</sup> i wchodzi w polemikę z tym twierdzeniem. Argumentuje, że podobieństwa między Szymanowskim i Regerem są iluzoryczne, ponieważ:

35 A. Tansman, *Karol Szymanowski*, op. cit., s. 348–349.

36 Ibidem, s. 349–350.

37 Ibidem, s. 350.

[t]o, co zbliża obu twórców, to raczej koncepcja polifonicznego rozwijania myśli muzycznych, absolutne mistrzostwo środków i zastosowanie wielkiej formy. Ale tu zaczyna się i kończy podobieństwo, ponieważ ich postawy estetyczne są całkiem wręcz przeciwstawne. [...] Możemy potwierdzić, że charakter inspiracji Szymanowskiego nie ma nic wspólnego z typem inspiracji Regera. Nie gubi się on nigdy w splotach polifonicznych. Żadnemu z dzieł Szymanowskiego nie brakuje wrażliwości, nie jest to praca czysto intelektualna, oparta wyłącznie na wysiłku woli i umysłu, jak to często bywa u Regera <sup>38</sup>.

Tansman zwraca również uwagę na pewne przejściowe wpływy Johannesa Brahmsa w pierwszych pieśniach Szymanowskiego.

Przy okazji omawiania poszczególnych utworów i wskazywania wpływów, które mogły przyczynić się do ich ukształtowania, Tansman pokazuje podejście Szymanowskiego do kompozycji i naświetla poszczególne elementy jego warsztatu. Wychodzi od bardziej ogólnych rozważań, by wskazać kilka szczegółów na wybranych utworach. Nie bez powodu zmysł konstrukcyjny Szymanowskiego (wspominany już przy okazji Różyckiego w artykule *La jeune école polonaise*) staje się punktem wyjścia i elementem, na który został położony największy nacisk. Komponent ten jest jednym z najważniejszych dla samego Tansmana. O Szymanowskim w tej materii pisał tak: „obserwuje się u niego harmonijne połączenie głębokiej i żarliwej wrażliwości z przenikliwym i wyrafinowanym zmysłem konstrukcyjnym” <sup>39</sup>.

W samej kompozycji jako najważniejsze, zdaniem Tansmana, u Szymanowskiego jawią się: oryginalna forma (szczególnie ceni łączenie fugi z wariacjami), tonalność oraz brzmieniowość. Indywidualność formy u Szymanowskiego zdaje się, według autora, wynikać z jego zmysłu architektonicznego i logicznego planu konstrukcyjnego:

[k]iedy Szymanowski podchodzi do nowych problemów, to nie zadowala się zamknięciem swej inspiracji w używanych formułach, ale nie niszczy niczego, nie mając pewności, że może zastąpić to czymś nowym. To konstruktor odważny i świadomy. Jeśli sonata Szymanowskiego nie jest zbudowana w sposób

38 Ibidem, s. 350–351.

39 Ibidem, s. 348.

akademicki, to nie znaczy, że jest bez formy. Wręcz przeciwnie, jest solidnie skonstruowana, realizuje indywidualny, zawsze klarowny i widoczny plan<sup>40</sup>.

Jako przykład takiego nowatorskiego rozwiązania konstrukcyjnego w obrębie cyklu sonatowego wskazuje Tansman *III Sonatę* na fortepian op. 36 (1916–1917), która — jak zauważa Didier van Moere — została obszerniej zaprezentowana przez Tansmana i ukazuje, że Szymanowski to niezależny modernista<sup>41</sup>. Mimo iż nie można jej powiązać z żadną znaną odmianą formy cyklu sonatowego, oparta jest ona na „solidnym planie”, a poprzez innowacyjność konstrukcyjną zajmuje szczególne miejsce w historii sonaty (forma jednoczęściowa z fugą w finale, której temat zbudowany został z motywów ważnych dla utworu). Widzi w niej Tansman formę stworzoną, a nie kreację formalną. Przy okazji zwraca też uwagę na harmonikę, opartą na nakładanych akordach, oraz na niezwykle bogatą rytmikę, która oprócz wigoru wnosi do tego utworu znaczne komplikacje wykonawcze<sup>42</sup>.

Kwestię tonalności u Szymanowskiego Tansman stara się przedstawić jako element indywidualnego języka muzycznego, który wymyka się wszelkim etykietkom, zwłaszcza modnym wówczas pojęciom tonalności, atonalności i politonalności. Pisze w zamian o „tonalnościach nakładanych”, które najwyraźniej uznaje za bardziej neutralne, niezwiązane z żadną konkretną szkołą kompozytorską:

Szymanowski posługuje się „atonalnością” czy „politonalnością” tylko wtedy, kiedy odczuwa taką potrzebę, ale nigdy nie posuwa się do przesady w ich użyciu, co mogłoby sugerować, iż jest zadeklarowanym zwolennikiem jednej lub drugiej. Nie można też powiedzieć, że preferuje „monotonalność”, ponieważ stosuje czasem współbrzmienia tzw. „doskonałe” i jasno określone tonacje. Nawet

40 Ibidem, s. 349.

41 D. van Moere, op. cit., s. 121. Autor omawia też reakcje prasy na koncert monograficzny Szymanowskiego, w którym wiele z zagadnień poruszonych przez Tansmana znajduje swoje odzwierciedlenie — głównie afirmatywne. Ibidem, s. 121–123. Więcej na temat recepcji muzyki Szymanowskiego w Paryżu zob. R. Suchowiejko, *Karol Szymanowski — „alchemik dźwięku” i „dusza narodu”*, w: eadem, op. cit., s. 41–60 oraz ibidem, „Harnasie” w *Operze 1936 — głosy krytyków* [teksty z prasy francuskiej w tłumaczeniu R. Suchowiejko], s. 359–376.

42 Zob. A. Tansman, *Karol Szymanowski*, op. cit., s. 350.

w przypadku politonalności Szymanowski używa często elementów atonalnych. Takie przenikanie jest wynikiem nakładania się linii tematycznych często niezidentyfikowanych tonalnie, poprzez użycie dźwięków przejściowych, wielokrotnych alteracji akordów itd. Jednak ten melanz linii melodycznych w różnych tonacjach, odmiennych pod względem harmonicznym i rytmicznym, nigdy nie jest przypadkowy, te elementy są zawsze skoordynowane i nie przekraczają granic ścisłej konieczności<sup>43</sup>.

Brzmieniowość, zwłaszcza nowatorskie rozwiązania na tym polu, zwraca szczególną uwagę Tansmana. Ukazuje on te wynalazki na przykładzie *Mitów* op. 30 (1915), które:

[t]o dzieło rzadkiej piękności, prawdziwie nowatorskie w doborze środków instrumentalnych. Nasycone żarliwą czułością i bardzo poruszające. Te poematy skrzypcowe zawierają brzmienia tak dziwne i śmiałe (nowatorskie zastosowanie fłażoletów podwójnych), że można je uznać za brzmieniowe odkrycia. Muzyka jest absolutnie klarowna, przejrzysta, pełna szczerych i wzniosłych akcentów<sup>44</sup>.

Omawiając poszczególne utwory, Tansman próbuje też wskazać fazy twórczości Szymanowskiego, jej ewolucję. Naturalnie w 1922 roku nie mógł spojrzeć całościowo, niemiej jednak wydzielił dwie fazy. Wczesną — krystalizacja talentu, czyli „epoka krystalizacji jego talentu, poszukiwania nowych dróg, wyzwalania się z dawnych wpływów. Pośród nich widać już wyraźnie bogactwo pomysłów tematycznych i harmonicznym”<sup>45</sup>, poszukiwania i eksperymenty artystyczne, twórcze czerpanie z wzorców dziedziczonych po poprzednich pokoleniach. Faza dojrzała, która według Tansmana trwa w 1922 roku, to moment apogeum talentu Szymanowskiego, a jej początków można upatrywać w czasie I wojny światowej. Wydzielając te dwie fazy, Tansman wskazuje na pierwszy szczyt w twórczości Szymanowskiego i na najważniejsze dzieła z pierwszej fazy twórczości, czyli *II Symfonię* op. 19 (1909) i *Sonatę fortepianową A-dur* op. 21 (1910–1911), w których ceni wysoko prostotę i piękno tematów oraz oryginalne połączenie form wariacyjnych i fugi.

43 Ibidem, s. 353.

44 Ibidem.

45 Ibidem, s. 351.

Kilkakrotnie w tekście Tansman podkreśla, że nie ma cięć między tymi okresami, zaś ewolucja w twórczości Szymanowskiego jest płynna i logiczna:

[r]zadko można spotkać artystę, którego ewolucja twórcza jest jak u Szymanowskiego — jasna, prostolinijna, bez momentów zaskoczenia czy błędzenia po omacku. Szymanowski z roku 1905 i ten dzisiejszy to twórcy całkiem różni, ale jeśli zna się wszystkie ogniwa tego łańcucha, to widać, że rozwój dokonywał się z niezwykłą logiką. Jeśli w pierwszych dziełach zaznaczyły się różne wpływy, to w ostatnich widać już załazek obecnego Szymanowskiego. Intensywność uczuć, tragiczna osnowa melosu, kapryśny i szorstki charakter, ostre współbrzmienia, stały ruch myśli, horyzontalny wymiar harmonii, wszystko to już się w nich objawiło <sup>46</sup>.

Karol Szymanowski z tekstu Tansmana jawi się jako twórca łączący w sposób doskonały fantazję z intelektem. Kompozytor, który potrafi stworzyć nowe środki z niezwykłym umiarem i tylko wtedy, gdy zachodzi taka konieczność. Jest on modernistyczny, ale nie szuka nowości za wszelką cenę, co Tansman ceni bardzo wysoko.

Po tym tekście Szymanowski znika na wiele lat z refleksji Aleksandra Tansmana. Jak dotąd nie udało się trafić na żadne materiały, które pozwoliłyby jednoznacznie odtworzyć bezpośrednie relacje między kompozytorami. Szymanowski o Tansmanie w listach pisze niewiele, w pismach estetycznych niemal wcale <sup>47</sup>. Tansman też nie pisze do Szymanowskiego,

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 353–354.

<sup>47</sup> Aleksander Tansman pojawia się jedynie raz w tekście „*Opuszczę skalny mój szaniec...*” (cz. 2), wymieniany wśród kompozytorów, których muzykę wykonał podczas recitalu (18 XII 1922) w sali Konserwatorium Warszawskiego Zbigniew Drzewiecki. W ocenie Szymanowskiego był to koncert bardzo odważny, bo z muzyką współczesną: „wypełnił swój wieczór muzyką Claude’a Debussy, Maurice’a Ravela, Al. Skriabina, Tansmana i moją”. Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne*, t. 1, zebrał i opracował Kornel Michałow-ski, wstęp Stefan Kisielewski, Kraków 1984, s. 85. Drzewiecki wykonał wówczas: *Preludia* Debussy’ego, *Miroirs* Ravela, *x Sonata* Skriabina, *III Sonata* i *Maski* Szymanowskiego oraz *Preludia* Tansmana. Warto w tym miejscu wspomnieć, że siostra Karola Szymanowskiego wykonała w Filharmonii Warszawskiej *Huit Mélodies Japonaises* Tansmana z towarzyszeniem orkiestry na koncercie 10 X 1922 roku, o czym kompozytor pisał w liście do Édouarda Ganche’a z października lub listopada 1922 roku. Zob. *Alexandre Tansman: Un musicien entre deux guerres*, op. cit., s. 31.



a w swojej korespondencji wspomina o nim niewiele<sup>48</sup>. Wiadomo, że artyści spotkali się w czerwcu 1922 roku na przyjęciu zorganizowanym na cześć Szymanowskiego przez Édouarda Ganche'a<sup>49</sup>, w 1926 roku w Zurychu przy okazji festiwalu muzyki współczesnej oraz w grudniu 1932 roku w Warszawie, w czasie pobytu Tansmana w Polsce (przyjęcie zorganizowane przez Mateusza Glińskiego)<sup>50</sup>. O ile przyjęcie u Glińskiego nie pozostawiło zbyt wielu śladów w pamięci Tansmana (tylko mały wpis w pamiętnikach), o tyle o spotkaniu z 1926 roku mamy kilka informacji ze strony obu artystów. Warto więc się na chwilę przy nim zatrzymać.

W dniach 18–23 VI 1926 roku Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej (Société Internationale pour la Musique Contemporaine — SIMC) zorganizowało kolejny Festiwal Muzyki Współczesnej, tym razem w Zurychu. Przypomnijmy, że Karol Szymanowski był wówczas prezesem polskiej sekcji SIMC. Podczas tego festiwalu jedynym reprezentantem muzyki polskiej był utwór *La danse de la sorcière* (1923) Tansmana. We wspomnieniach artysta zanotował, że postawa Szymanowskiego względem zachowania Grzegorza Fitelberga sprawiła, iż postanowił wystąpić z polskiej sekcji Towarzystwa i wstąpić do francuskiej, co zresztą uczynił. Chodziło o stronnictwą i bierną reakcję Szymanowskiego na zachowanie Fitelberga. Zgodnie z relacją Tansmana, chcąc wprowadzić Fitelberga na festiwalowe estrady, rekomendował on go jako dyrygenta swojego utworu. Ten jednak, gdy tylko przybył do Zurychu, zaczął opowiadać, że musi

48 Jednym z niewielu listów, w których pojawia się nazwisko Szymanowskiego jest list z 8 VI 1922 roku do Édouarda Ganche'a, w którym Tansman dziękuje Ganche'owi za zaproszenie na przyjęcie, zorganizowane na cześć Karola Szymanowskiego. Zob. *Alexandre Tansman: Un musicien entre deux guerres*, op. cit., s. 30. Później Szymanowski wymieniony jest tylko wspólnie z innymi: albo jako jeden z polskich kompozytorów, którego utwór wykonano podczas koncertu (s. 47; list z 1 VI 1925), albo jako członek honorowy Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu (s. 86; list z 28 II 1927).

49 Piszząc do Édouarda Ganche'a, Szymanowski wspomina o wieczorze, który Ganche planował urządzić na jego cześć. Zob. K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 2: 1920–1926, cz. 1, op. cit., s. 390. List z 31 V 1922. Sprawozdanie z tego wieczoru, wraz z nazwiskami przybyłych gości, w tym Aleksandra Tansmana, ukazało się w czasopiśmie „La Pologne”, które zostało przesłane Szymanowskiemu przez Ganche'a. Zob. *ibidem*, s. 402. List z 24 VI 1922.

50 Zob. A. Tansman, *Regards en arrière*, op. cit., s. 237.

dyrygować byle czym. O tych wypowiedziach dyrygenta Tansman dowiedział się od innych obecnych na festiwalu muzyków (m.in. S. Kusewicz, W. Furtwängler). Oburzony postawą Fitelberga poprosił Szymanowskiego o interwencję — ten odmówił, nie chcąc narażać się ważnemu wykonawcy własnych utworów<sup>51</sup>.

Z zachowanych listów Hermana Wilhelma Drabera do Karola Szymanowskiego wynika jednak, że to Szymanowski na prośbę Drabera wskazał Fitelberga jako dyrygenta do utworu Tansmana<sup>52</sup>. Fitelberg rzeczywiście nieprzychylnie odnosił się do muzyki Tansmana, a pewna niechęć samego Szymanowskiego do tego kompozytora ujawnia się w jego listach. 9 I 1926 roku pisał z Winterthur, gdzie obradowało jury kwalifikujące utwory na Festiwal Muzyki Współczesnej, do Hélène Kahn-Caselli tak: „walczyłem niechętnie o Tansmana, który tu także jest!”<sup>53</sup> (świadectwo spotkania obu artystów?). W innym liście do tej samej adresatki czytamy: „oczywiście, będę miał tutaj wiele «atrakcji» z powodu Tansmana, którego przeżyłem do programu Festiwalu bez żadnego głębszego przekonania, po prostu dlatego, żeby został wykonany jakiś polski utwór. Inni (Różycki etc.) nie mieli żadnej szansy, a łatwo mi tego nie wybaczą”<sup>54</sup>.

Niezależnie od przyczyn niechęci Szymanowskiego do Tansmana i żalu, który Tansman miał do Szymanowskiego po owym Festiwalu, pozostał on admiratorem muzyki Szymanowskiego, co widać we wspomnieniach i w artykule z 1938 roku. Zawarte w tych tekstach informacje niekiedy powtarzają się (również z tymi z tekstu z 1922 roku). Widać, że Tansman naprawdę bardzo cenił muzykę Szymanowskiego, nawet jeśli człowiek nie do końca go przekonywał. We wspomnieniach spisanych w 1955

51 Zob. *ibidem*, s. 138–139. Podobną relację podaje Janusz Cegiełła. Zob. *idem*, t. 1, op. cit., s. 204–206.

52 Herman Draber pisał kilkakrotnie do Karola Szymanowskiego z prośbą o wyznaczenie polskiego dyrygenta do wykonania utworu Tansmana. Zob. Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 2: 1920–1926, cz. 2, s. 435. List z 13 I 1926. Prośba o potwierdzenie udziału Fitelberga w Festiwalu powraca w liście Drabera z 29 III 1926. Zob. *ibidem*, s. 441.

53 *Ibidem*, s. 415. O pobycie w Winterthur Tansman ani jego biograf nie wspominają.

54 *Ibidem*, s. 423. List z 22 I 1926 roku.

roku notował z nieco większym dystansem i patrząc już na całość dzieła Szymanowskiego:

[m]imo faktu, że nasze dążenia muzyczne szły w kierunkach kompletnie przeciwnych, z wyjątkiem [tego, co dotyczy] naszej wspólnej miłości do polskiej pieśni popularnej (ale w tym również nasza postawa jest różna: ja dzielę tę samą postawę, co Bartók czy de Falla; Szymanowski, na początku, preferował stylizację zbyt wyrafinowaną na mój gust, żeby zachować smak popularny), miałem bardzo szczerą admirację obiektywną dla jego sztuki, w której ceniłem hojną inspirację, niezaprzeczalną oryginalność języka, mistrzostwo faktury. Wychodził od Chopina, później od Straussa, Regera i Skriabina, a poszedłszy do szkoły Debussy'ego, Ravela i Strawińskiego, Szymanowski wydobyl na koniec życia własną silną osobowość, a jego *Stabat Mater* jest, moim zdaniem, jednym z najpiękniejszych dzieł naszych czasów. Zaniedbanie, w którym pozostaje teraz jego dzieło jest skandalem, ponieważ był z pewnością jednym z wielkich muzyków, nawet jeśli nie mieliśmy tych samych tendencji [muzycznych — M.G].

Jako człowiek, Szymanowski był ekstremalnie uwodzicielski i uroczy. Piękny, przystojny, wyrafinowany i kulturalny, wielkiej prostoty, potrafił sprawić, że był kochany, a nawet chroniony, ze względu na pewne kobiece strony swojej osobowości, wytłumaczalne przez preferencje natury seksualnej. Miał coś niezdecydowanego, dziecinnego w swojej naturze, rodzaj braku woli, który rozbrajał i pchał wszystkich jego przyjaciół do bronienia go, nawet bez żadnego powodu. Pozostaliśmy zawsze w dobrej komitywie, a on przejawiał dużo zainteresowania dla mojej muzyki<sup>55</sup>.

55 A. Tansman, *Regards en arrière*, op. cit., s. 133: „Malgré le fait que nos tendances musicales allaient dans un sens complètement opposé, sauf [en ce qui concernait] notre amour commun pour le chant populaire polonais (mais en cela aussi notre attitude était différente: moi, je partageais la même attitude que Bartók ou De Falla; Szymanowski, au début, préférait une stylisation trop raffinée à mon goût pour conserver la saveur populaire), j'avais une très sincère admiration objective pour son art, dont j'estimais la généreuse inspiration, l'originalité indéniable du langage, la maîtrise de facture. Issu de Chopin, plus tard de Strauss, Reger et Scriabine, et s'étant mis à l'école de Debussy, Ravel et Stravinski, Szymanowski dégageait une forte personnalité propre à la fin de sa vie, et son *Stabat Mater* est, à mon avis, une des plus belles œuvres de la musique de ce temps. La négligence où l'on tient actuellement son œuvre est un scandale, car c'était certainement un très grand musicien, même si nous n'étions pas de la même tendance.

Comme homme, Szymanowski était extrêmement séduisant et agréable. Beau, racé, fin et cultivé, d'une grande simplicité, il savait se faire aimer et même protéger, par certains côtés efféminés de sa personnalité, explicables par ses préférences d'ordre sexuel. Il avait quelque chose d'hésitant, d'enfantin dans sa nature, une sorte de manque de volonté qui désarmait et poussait tous ses amis à le défendre, même sans aucune raison. Nous

Z kolei w ostatnim z artykułów poświęconych życiu muzycznemu w Polsce — *La musique en Pologne* (1938) — pojawia się krótka wzmianka o Szymanowskim. Tym razem Tansman wskazuje moment krystalizacji w pełni oryginalnej osobowości twórczej Szymanowskiego znacznie później (ostatnie utwory) niż to widział w 1922 roku oraz podkreśla silne osadzenie Szymanowskiego w tym, co przejął on od poprzedników i sobie współczesnych. W 1938 roku nie wskazuje na wielką oryginalność niemal od pierwszego utworu, jak to miało miejsce w tekście z 1922, niemniej nie zmienia zdania, że Szymanowski to jeden z najwybitniejszych kompozytorów swojego czasu:

[p]ostać znacząca i nowatorska dla muzyki polskiej [...]. Doświadczając na początku wpływów Brahmsa, Maxa Regera, Richarda Straussa, i szczególnie Scriabina, Szymanowski pokazał w twórczości z ostatnich lat — w kontakcie z Francją, Debussym i śpiewem górali polskich — osobowość bardzo ujmującą, ukazując się jako muzyk pierwszej rangi, którego znaczenie przekracza kadr lokalny i słusznie docenione zostało w muzycznym świecie nowoczesnym. Natura wielkiego bogactwa kontemplacyjnego, najwyższego wyrafinowania i wysokiej wrażliwości, jego rola w muzyce polskiej była największej wagi, a jego wpływ na obecną generację, znaczny<sup>56</sup>.

Pewne przeświadczenie Tansmana o tym, że był rzecznikiem muzyki Karola Szymanowskiego we Francji, pozostało artyście do końca życia. Wskazuje na to list, który wysłał do redakcji „Ruchu Muzycznego” w 1985 roku,

---

restâmes toujours en très bons termes et il manifesta beaucoup d'intérêt et de sympathie pour ma musique”.

56 A. Tansman, *La musique en Pologne*, w: idem, *Une voie lyrique*, op. cit., s. 142: „Une figure significative et novatrice pour la musique polonaise [...]. Ayant subi, au début, les influences de Brahms, Max Reger, Richard Strauss, et, tout particulièrement de Scriabine, Szymanowski a dégagé dans la production de ses dernières années, au contact de la France, de Debussy et du chant montagnard polonais, une personnalité très attachante, apparaissant comme un musicien de premier plan, dont l'importance dépasse le cadre local, et apprécié à juste titre dans le monde musical moderne. Nature d'une grande richesse contemplative, d'un extrême raffinement et d'une sensibilité aigüe, son rôle dans la musique polonaise a été d'une très grande importance, et son influence sur la récente génération, considérable”.

reagując na tekst Zbigniewa Penherskiego<sup>57</sup>, który, komentując jego zdaniem arbitralne oceny Tadeusza Kaczyńskiego<sup>58</sup>, „wypomniał” Tansmanowi żydowskie pochodzenie. Tansman odniósł się do kwestii swojej tożsamości narodowej (Polak, Żyd, obywatel Francji) i przypomniał, że Polska i muzyka polska zawsze były mu bliskie:

1. wprowadziłem [...] do Paryża [...] zupełnie nieznanego wtedy Karola Szymanowskiego — artykuł w „La Revue Musicale” Prunièrsa w 1922 roku, urządzenie koncertu monograficznego w Vieux Colombier, wprowadzenie Karola Szymanowskiego do pani Landsberger i rodziny Poznańskich, którzy finansowali jego leczenie i pobyt w klinice szwajcarskiej [...];
2. wprowadzenie Karola Szymanowskiego do mego wydawnictwa Max Eschig, kiedy zerwano (z nim) kontrakt w Universal Edition;
3. dwugodzinny koncert radiowy w Paryżu w 1947 roku, w dziesięciolecie śmierci (z moją prezentacją);
4. wykonanie *Stabat Mater* we Francji<sup>59</sup>.

Mimo deklarowanych, zwłaszcza przez Tansmana, różnic w podejściu do muzyki, przyglądając się pismom i stosowanym rozwiązaniom warsztatowym obu kompozytorów, można zauważyć pewne podobieństwa postawy twórczej (zbieżność poglądów np. o Chopinie, predylekcja do łączenia form polifonicznych z klasycznymi, zbieranie materiału do tematu fugi z motywów pojawiających się we wcześniejszych częściach). Sprawia to, że warto by porównać postawę obu twórców oraz ich warsztat i muzykę, ale to wymaga osobnej rozprawy. Podobnie, jak badań wymagają jeszcze kwestie kontaktów i wzajemnych ocen obu artystów.

Niemniej, analizując rozważania Aleksandra Tansmana o Karolu Szymanowskim, można wyraźnie dostrzec to, co dla Tansmana w jego muzyce było najważniejsze i co wysoko cenił w sztuce jako takiej. Warto też wiedzieć, w jaki sposób Szymanowski został ukazany francuskiej publiczności. Na koniec można stwierdzić, że wiele obserwacji Tansmana, dotyczących muzyki Szymanowskiego i jego samego jest bardzo trafnych, a ich słuszność

57 Zob. Zbigniew Penherski, *O Tadeuszu Szeligowskim, Aleksandrze Tansmanie oraz pewnych metodach niektórych muzykologów — uwag prywatnych kilka*, „Ruch Muzyczny” 1985 nr 17, s. 13-14.

58 Zob. Tadeusz Kaczyński, *Notatnik koncertowy*, „Ruch Muzyczny” 1985 nr 12, s. 5-7.

59 A. Tansman, [*List do Redakcji*], op. cit., s. 26.

potwierdzają późniejsze refleksje muzykologiczne, w tym znakomite prace Józefa M. Chomińskiego<sup>60</sup>, Jima Samsona<sup>61</sup>, Zofii Helman<sup>62</sup>, Didiera van Moere<sup>63</sup>, szkice zamieszczone w niniejszym tomie i wiele, wiele innych<sup>64</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

##### Źródła

*Alexandre Tansman: Un musicien entre deux guerres. Correspondance avec Édouard Ganche (1922-1941)*, oprac. i komentarze Ludovic Florin i Mireille Tansman-Zanuttini, Paris 2018.

Maurice Ravel, *L'intégrale. Correspondance (1895-1937) écrits et entretiens*, opracowanie i komentarze Manuel Cornejo, Paris 2018.

Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 2: 1920-1926, Kraków 1994.

Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne (Pisma, t. 1)*. Zebrał i opracował Kornel Michałow-ski, Kraków 1984.

---

60 Zob. Józef M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969.

61 Zob. Jim Samson, *The Music of Szymanowski*, London 1980.

62 Zob. Zofia Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego*, w: *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1963, s. 109-125; eadem, *Z zagadnień warsztatu twórczego Karola Szymanowskiego na materiale jego szkiców*, w: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1964, s. 300-303; eadem, *Koncepcja modalna w twórczości Szymanowskiego*, „Muzyka” 1969 nr 4, s. 36-63; eadem, *Karol Szymanowski face à dilemme: opéra national ou universel?*, w: *L'Europe et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra* („Théâtre européen, opéra, ballet” nr 6), red. Irène Mamczarz, Paris 1996, s. 129-141. Zob. też: *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Zofia Helman, Kraków 2001, oraz numer specjalny „Musicology Today” 2008 nr 5: *Karol Szymanowski: Works — Reception — Contexts*.

63 Zob. Didier van Moere, *Karol Szymanowski*, Paris 2008.

64 Zob. np. *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, red. Michał Bristiger, Roger Scruton, Petra Weber-Bockholdt, München 1984; *The Szymanowski Companion*, red. Paul Cadrin, Stephen Downes, Farnham 2015.

- Aleksander Tansman, *Karol Szymanowski*, przekł. Małgorzata Gamrat, w: Renata Sucho-  
wiejko, *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym. Artyści — wydarze-  
nia — konteksty*, Kraków 2020, s. 347–356.
- Aleksander Tansman, [List do Redakcji], „Ruch Muzyczny” 1985 nr 23, s. 26.
- Alexandre Tansman, *Quatres Préludes*, Paris 1921.
- Alexandre Tansman, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX<sup>e</sup> siècle*,  
red. Cédric Segond-Genovesi we współpracy z Mireille Tansman-Zanuttini i Marianne  
Tansman-Martinozzi, Château-Gontier 2013.
- Alexandre Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, opracowała Mireille Tansman-  
Zanuttini, wstęp i komentarze Gérard Hugon, Paris 2005.

### Opracowania

- Karol Szymanowski in seiner Zeit*, red. Michał Bristiger, Roger Scruton, Petra Weber-Bockholdt,  
München 1984.
- Karol Szymanowski: Works — Reception — Contexts*, „Musicology Today” 2008 nr 5.
- Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Zofia Helman, Kraków 2001.
- The Szymanowski Companion*, red. Paul Cadrin, Stephen Downes, Farnham 2015.
- Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, Warszawa 1986.
- Józef M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969.
- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008.
- Małgorzata Gamrat, *Muzyka polska w refleksji Aleksandra Tansmana*, w: *W hołdzie Alek-  
sandrovi Tansmanowi (1897–1986)*, red. Anna Granat-Janki, Wrocław 2018, s. 265–284.
- Zofia Helman, *Karol Szymanowski face à dilemme: opéra national ou universel?*, w: *L'Europe  
et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra* („Théâtre européen, opéra,  
ballet” nr 6), red. Irène Mamczarz, Paris 1996, s. 129–141.
- Zofia Helman, *Koncepcja modalna w twórczości Szymanowskiego*, „Muzyka” 1969 nr 4, s. 36–63.
- Zofia Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego*, w: *The Book  
of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick  
Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1963, s. 109–125.
- Zofia Helman, *Z zagadnień warsztatu twórczego Karola Szymanowskiego na materiale jego  
szkiców*, w: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola  
Szymanowskiego*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1964, s. 300–303.
- Gérald Hugon, *Catalogue de l'œuvre d'Alexandre Tansman*, Paris 1995.
- Tadeusz Kaczyński, *Notatnik koncertowy*, „Ruch Muzyczny” 1985 nr 12, s. 5–7.

- Didier van Moere, *Karol Szymanowski et la critique française*, w: *Karol Szymanowski: Works — Reception — Contexts*, „Musicology Today” 2008 nr 5, s. 118–130.
- Didier van Moere, *Karol Szymanowski*, Paris 2008.
- Zbigniew Penherski, *O Tadeuszu Szeligowskim, Aleksandrze Tansmanie oraz pewnych metodach niektórych muzykologów — uwag prywatnych kilka*, „Ruch Muzyczny” 1985 nr 17, s. 13–14.
- Irena Poniatowska, *Aleksander Tansman na temat twórczości w listach do Édouarda Ganche’a*, w: *Aleksander Tansman (1897–1986)*, red. Marta Szoka, Mirosław Flis, Łódź 1997, s. 45–55.
- Irena Poniatowska, *Le „credo musical” d’Alexandre Tansman à travers sa correspondance avec Édouard Ganche et Halina Szymulska*, w: *Hommage au compositeur Alexandre Tansman, 1897–1986*, red. Pierre Guillot, Paris 2000, s. 41–52.
- Jim Samson, *The Music of Szymanowski*, London 1980.
- Irving Scherke, *Alexandre Tansman: compositeur polonais*, Paris 1931.
- Renata Suchowiejko, *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym. Artyści — wydarzenia — konteksty*, Kraków 2020.

**STRESZCZENIE**

*Karol Szymanowski w refleksji Aleksandra Tansmana*

Tekst został poświęcony muzyce i osobie Karola Szymanowskiego obecnej w refleksji Aleksandra Tansmana. Podstawę rozważań stanowi obszerny tekst Tansmana, opublikowany w „La Revue musicale” w 1922 roku. Ponadto ukazane zostały inne teksty publicystyczne tego twórcy, w których pojawia się Karol Szymanowski. Dodatkowe źródło informacji stanowią wspomnienia i dzienniki Aleksandra Tansmana oraz korespondencja i pisma Karola Szymanowskiego, które rzucają światło na relacje między tymi artystami.

**SŁOWA KLUCZOWE** Aleksander Tansman, Karol Szymanowski, „La Revue musicale”, muzyka polska XX wieku

**ABSTRACT**

*Karol Szymanowski in Alexandre Tansman’s Writings*

The article is devoted to the music and figure of Karol Szymanowski in Alexandre Tansman’s writings. It is based on Tansman’s extensive article published in *La Revue musicale* in 1922. In addition, the author refers to other publications by Tansman concerning Karol Szymanowski. Another source of information is Alexandre Tansman’s memoirs and diaries as well as Karol Szymanowski’s correspondence and writings, which shed light on the relations between the two artists.

**KEYWORDS** Aleksander Tansman, Karol Szymanowski, *La Revue musicale*, Polish 20th-century music