

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Linglong Li

**Przemiany stylu w utworach saksofonowych Macieja Jabłońskiego
w kontekście całokształtu twórczości kompozytora**

**w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Andrzej Rzymkowski

Kraków 2025

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Program:

- 1) **Maciej Jabłoński** – *UI* na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną
- 2) **Maciej Jabłoński** – *Saxosphere* na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną
- 3) **Maciej Jabłoński** – *Soliloquium II* na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną

Wykonawca:

saksofon altowy – Linglong Li

Realizacja dźwięku:

mgr Kamil Madoń

Mastering:

mgr Kamil Madoń

Nagrania zrealizowano w studiu nagrań Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Realizacja nagrań odbyła się w dniach: 11.08.2025 (2), 12.08.2025 (3), 13.08.2025 (1)

Instrument doktoranta: Saksofon altowy Selmer model Supreme, ustnik: Selmer Concept, stroiki: Selmer premium reeds 3,5.

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Linglong Li

**Przemiany stylu w utworach saksofonowych Macieja
Jabłońskiego w kontekście całokształtu twórczości
kompozytora**

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

promotor: prof. dr hab. Andrzej Rzymkowski

Kraków 2025

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I. Maciej Jabłoński - Sylwetka kompozytora	10
I.1 Faktura	23
I.2 Barwa	23
I.3 Melodia	25
I.4 Mikrotonowość	26
Rozdział II. Analiza utworów Macieja Jabłońskiego	33
II.1 <i>UI</i> na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną	33
II.2 <i>Saxosphere</i> na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną	40
II.3 <i>Soliloquium II</i> na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną	47
Rozdział III. Problemy wykonawcze w utworach Macieja Jabłońskiego	63
Rozdział IV. Rozmowa z Kompozytorem	66
Zakończenie	76
Bibliografia	78

Wstęp

Maciej Jabłoński to polski kompozytor i pedagog, urodzony w 1974. W latach 1993 – 1998 odbył studia w zakresie kompozycji w Akademii Muzycznej w Krakowie (w klasie prof. Marka Stachowskiego). Od 1998 jest zatrudniony w macierzystej uczelni – od 2004 jako adiunkt, od 2024 jako profesor. Prowadzi swoją klasę kompozycji.

Twórczość Macieja Jabłońskiego obejmuje ok. 190 utworów w rozmaitych gatunkach. Ponad 20 z nich to utwory orkiestrowe, utrzymane z reguły w tradycyjnych formach symfonii czy koncertu instrumentalnego. Zdaniem kompozytora są one najbardziej reprezentatywne dla jego stylu. Elementy stylu Jabłońskiego promieniają z wielkich dzieł orkiestrowych na twórczość kameralną, w których kompozytor nierzadko dokonywał swego rodzaju wypróbowania swoich pomysłów. Cechy te z reguły konstytuują estetykę jego muzyki kameralnej, co jest widoczne również w obrębie utworów przeznaczonych na saksofon. Warto zauważyć, że saksofon należy do ulubionych instrumentów Jabłońskiego, a dzieła, w których wykorzystano ten instrument sam ich twórca zalicza do ważnych pozycji w spisie jego utworów.

Jakkolwiek w twórczości Jabłońskiego trudno wyodrębnić wyraźne okresy czy etapy, to jednak zauważalny jest estetyczny przełom, jaki nastąpił w roku 2002/2003. Kompozytor odszedł wówczas od tradycyjnych środków i form na rzecz unowocześniania języka muzycznego. Począwszy od 2004 można stwierdzić nieustanny rozwój tego języka, kompozytor dystansuje się jednak od współczesnego mainstreamu i unika powielania cudzych rozwiązań.

Do 2003 muzyka Jabłońskiego utrzymana była w prostych formach i czytelnej harmonii, opartej na skali oktofonicznej („półton – cały ton”). Także i sfera rytmiczna nie wykazywała większych komplikacji. Jabłoński – czując się pewnie w modalnej i tradycyjnej strukturze harmoniczej – podejmował odważne próby: pierwsze jego trzy symfonie powstały jeszcze w trakcie studiów. Z perspektywy lat kompozytor ocenia ówczesne utwory raczej nisko, tym bardziej, że za ich sprawą przyłgnęła doń etykieta tradycjonalisty. Dobrym przykładem ówczesnej estetyki Jabłońskiego są *Concerto grosso nr 1* oraz *IV Symfonia „Sinfonia Ultima”*. W obu tych utworach

dominuje motoryka i proste rytmy, zaś niepokojący wydźwięk jest rezultatem konsekwentnego stosowania modusu oktofonicznego.

Po ponad rocznym okresie milczenia (2002/2003) Jabłoński rozpoczął nowy etap w swojej twórczości. Już w pierwszym utworze, jaki powstał po przełomie – *Barbapapa* na orkiestrę smyczkową – można zauważyć zupełnie nowe rozwiązania i środki. Znacznie bardziej kunsztowna i różnorodna jest tutaj faktura, zaś motoryka pojawia się w specyficznym kształcie - jako *accelerando*. Zróżnicowanie i nieschematyczność narracji oraz bardziej wyrafinowane środki instrumentacyjne cechują również *V Symfonię* (2004). Z punktu widzenia ukształtowań formalnych pierwsza część utworu stanowi collage różnych pomysłów, które ledwo rozpoczęte, szybko się kończą. W części drugiej narracja jest czytelniejsza i rozwija się płynnie. Liczne pomysły formalne z pierwszej części *symfonii* znalazły swoje odzwierciedlenie w powstałych w podobnym czasie utworach kameralnych, w tym również tych przeznaczonych na saksofon: *Labirynt umysłu* oraz *Ikonki*.

Podobnymi cechami odznaczają się kolejne utwory orkiestrowe Jabłońskiego, elementy wspólne z *V Symfonią* można odnaleźć we wszystkich ich składnikach muzycznych z wyjątkiem formy: kompozytor już nigdy więcej nie sięgnął po tak silnie zdysocjowaną formę, rozbitą na wiele pozornie nieprzystających do siebie epizodów, przedzielanych pauzami. W zakresie harmonii kompozytor nadal łączył skalę „półton – cały ton” z elementami swobodnego myślenia dwunastotonowego czy też systemu tonalnego. Dość istotnym novum w języku muzycznym Jabłońskiego stały się „melodie – wiązki” - dość specyficzne dla tego twórcy, poczynawszy od *Concerto grosso nr 2* i *Koncertu na saksofon altowy i orkiestrę* (obydwa pochodzą z 2006). Melodia–wiązka składa się z kilku melodii zbudowanych z tych samych wysokości, lecz w nieco innym rytmie. Wskutek drobnego przesunięcia poszczególnych głosów względem siebie powstaje tutaj rodzaj heterofonii. Daje to unikalny rezultat brzmieniowy, jak gdyby melodia miała swoisty cień, smugę, która ciągnie się za nią. Podobne pomysły można odnaleźć we wspomnianych utworach saksofonowych.

Adaptacja nowych środków kompozytorskich nie oznaczała bynajmniej rezygnacji z preferowanych przed przełomem rozwiązań. Jabłoński chętnie stosuje

motorykę, choć po *V Symfonii* występuje ona rzadziej i często ma bardziej kolorystyczny wydźwięk. Mocno motoryczne są spore fragmenty koncertu wiolonczelowego *Deja vu* (2007). W odróżnieniu jednak od wcześniejszych utworów, w *Deja vu* motoryka jest o wiele mniej schematyczna, ulega częstym zmianom, towarzyszą jej kunsztowniejsze środki brzmieniowe. Powstałe w tym samym czasie *Concerto grosso nr 3* „...patrz, nic unosi kosze gwiazd i tak jak ryby puszcza w błękit...” na skrzypce, obój i orkiestrę kameralną jest natomiast niemal zupełnie pozbawione motoryki. Warto wspomnieć, że *Concerto grosso nr 3* jest odosobnionym przykładem zastosowania techniki dodekafonicznej. Partie solowe zbudowane są w oparciu o dość specyficzną serię, zbudowaną z kilku grup dźwięków tworzących struktury tonalne. Skutkiem tego jest zmienna, mieniąca się rozmaitymi kolorami harmonia. Przywodzi ona na myśl bardzo podobną strategię w *Labiryncie umysłu*, choć w utworze tym nie zastosowano dodekafonii.

Niejako „rekordowym” dziełem Jabłońskiego jest *Fuori* – koncert na 2 fortepiany, orkiestrę i fixed media. To jego najdłuższy utwór, o czasie trwania sięgającym ponad trzech kwadransów. Dzieli się on wewnętrznie na trzy fazy rozwojowe. Pierwsza z nich zbudowana została na zasadzie kontrastowego zestawiania epizodów szybkich i niespokojnych z odcinkami niemal statycznymi. W szybkich fragmentach dominują szybkie przebiegi gamowe, zaś w powolnych – akordy. Ma to wielkie znaczenie, albowiem drugi fortepian jest przestrojony o 33 centów w dół, co w zestawieniu z pierwszym fortepianem tworzy unikalną barwę. W środkowej fazie wszelki ruch zamiera – tu głównym źródłem dźwięku jest warstwa fixed media, orkiestra jedynie dobarwia tutaj wspomniany dialog fortepianów. Sposób kreowania specyficznej atmosfery przez warstwę elektroakustyczną jest tutaj niemal identyczny, jak w saksofonowym *UI*, które powstało dwa lata później.

W 2015 Jabłoński ukończył monumentalną *VI Symfonię*, sednem której jest świat snu. *VI Symfonia „Oneirophrenia”* zbudowana została z 4 części. Elementy tradycji symfonicznej – obecne w budowie utworu oraz funkcjach poszczególnych jego części – łączą się tutaj z nowszymi środkami, szczególnie fakturalnymi. Podobne środki zawierają dzieła pochodzące z tej dekady. Co prawda po roku 2015 nie powstawały utwory symfoniczne, największy aparat wykonawczy

wykazują *Concerti grossi nr 4* (2016) oraz *5* (2018), a także *Panta rhei. Koncert na klarnet i orkiestrę smyczkową* (2019), w których wykorzystano orkiestrę kameralną. Jednak utwory te łączy identyczna silnie rozwinięta faktura i niespokojna narracja. Analogiczne rozwiązania można odnaleźć w *Saxosphere* z 2019 i poniekąd w *Soliloquium II* (2022).

Wiele z przedsięwziętych w większych dziełach środków i rozwiązań zostało zaczerpniętych z powstałych w tym samym okresie utworów kameralnych. W istocie – kameralne utwory Jabłońskiego bardzo często odgrywały rolę swoistego „poligonu doświadczalnego”. Tendencja ta była obecna w twórczości kompozytora do mniej więcej 2015 roku, później natomiast kameralistyka stała się zjawiskiem autonomicznym, choć nadal wykazuje wiele podobieństw do większych dzieł. Jako że w muzyce kameralnej nie sposób budować aż tak złożonych faktur i olśniewać różnorodnością barw brzmienia, musi ona jednak reprezentować nieco odmienne idee. Z reguły Jabłoński skupia się na melodyce oraz zagadnieniach formalnych i integruje je z kwestiami brzmieniowymi.

W ten sposób określone jakości brzmieniowe (często sonorystyczne) stają się głównym elementem formotwórczym. Równie często kompozytor sięga po melodyczny kontrapunkt, który nierzadko staje się dominującym elementem fakturalnym.

Rok 2025 przyniósł dwa nowe i znaczące dzieła Jabłońskiego. Pierwszym z nich jest *Symfonia kameralna „Epizody i refreny”*, skomponowana z myślą o Orkiestrze Muzyki Nowej i jej kierowniku – Szymonie Bywalcu. Z kolei ostatni symfoniczny utwór Jabłońskiego nosi tytuł *Himmlisches Leben. Hommage à Gustav Mahler* (2025). Jest to utwór osobliwy, albowiem jego muzyczna treść jest w ponad 90% zapożyczeniem z muzyki Mahlera. W istocie *Hommage...* jest fantazją skonstruowaną głównie z fragmentów pierwszej części *IV Symfonii* austriackiego twórcy, a własny materiał Jabłońskiego pojawia się wyłącznie jako uzupełnienie bądź rozwinięcie pomysłów Mahlera.

Śledząc poczynania Macieja Jabłońskiego można dojść do wniosku, że jest to kompozytor stale poszukujący, dystansujący się od „odcinania kuponów”. Jego styl jest bardzo pojemny, niekiedy trudno odnaleźć wspólne elementy dwóch jego utworów pochodzących z tego samego okresu. Choć często sięga po ulubione

środki kompozytorskie, zawsze stara się znaleźć dla nich nowe konteksty. Środkami takimi są: gęsta i kontrapunktyczna faktura, melodie-wiązki, motoryka, harmonia modalna oraz specyficzna kolorystyka. Jabłoński łączy te środki z nowymi rozwiązaniami, za każdym razem osiągając inny efekt.

Niniejsza rozprawa doktorska powstała z myślą o szczegółowym określeniu cech stylu i języka muzycznego Macieja Jabłońskiego w utworach saksofonowych na przykładzie wybranych dzieł. Wolą autora jest również ukazanie zbieżności stylistycznych pomiędzy jego kameralną, a orkiestrową twórczością i potwierdzenie założenia, iż utwory Jabłońskiego przeznaczone na saksofon są reprezentatywne dla estetyki ich twórcy.

Rozdział I

Maciej Jabłoński - Sylwetka kompozytora

Maciej Jabłoński, polski kompozytor, urodził się 29 lipca 1974 w Golubiu-Dobrzyniu. W latach 1993 – 1998 studiował kompozycję pod kierunkiem Marka Stachowskiego w Akademii Muzycznej w Krakowie, którą ukończył z wyróżnieniem. Od 1998 wykłada w tej krakowskiej uczelni przedmioty teoretyczne, od 2004 na stanowisku adiunkta, zaś od 2024 - profesora. W 2012 uzyskał stopień doktora habilitowanego; od 2015 prowadzi swoją klasę kompozycji na Akademii Muzycznej w Krakowie.

Swoje umiejętności doskonalił biorąc udział w międzynarodowych kursach: w 1997 podczas Young Composers Meeting w Apeldoorn (pod kierunkiem Rodneya Shermana, Roberta HP Platza, Louisa Andriessena), Sommerkurse für Neue und Computermusik w Stuttgarcie oraz Międzynarodowych Letnich Kursów Kompozytorskich w Radziejowicach (pod kierunkiem Petera-Michaela Hamela, Alejandro Iglesiasa Rossiego, Paula Pattersona); w 1998 podczas Buckower Sommerwerkstatt w Buckow; w 2006 w Darmstadt (u Helmuta Lachenmanna i Georges'a Aperghisa).

Maciej Jabłoński jest laureatem kilku konkursów kompozytorskich: w 1995 otrzymał wyróżnienie za *Psalm 138* na sopran i orkiestrę smyczkową (1994), w 1996 – II nagrodę (pierwszej nie przyznano) za *Psalm 23* na sopran i orkiestrę smyczkową (1995) na Konkursie Kompozytorskim im. Adama Didura w Sanoku, w 1997 – III nagrodę za *Zaczarowany ogród* na orkiestrę (1997) na Konkursie im. Ryszarda Bukowskiego, w 2009 – grand prix za *Logorhea* na komputer (2008) na konkursie kompozytorskim zorganizowanym przy festiwalu Sound Screen w Bydgoszczy.

Zajmuje się również propagowaniem muzyki – szczególnie w środowisku dzieci i młodzieży (prowadzenie audycji w szkołach). Aktywnie działa na niwie publicystyki, współpracując m.in. z „Ruchem Muzycznym” i „Glissandem” (relacje, recenzje, eseistyka). Jest współautorem „Przewodnika po muzyce koncertowej” (PWM 2003/2004).

Od 2006 jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich, od 2024 – Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej.

W twórczości Jabłońskiego nie sposób wyodrębnić podziału na wyraźne okresy czy etapy, estetyka kompozytora od początku podlega stałym i nieustannym przemianom. Jest to proces bardzo zróżnicowany, nieliniowy, meandryczny. Nie ma tutaj również pojedynczej linii rozwojowej – styl Jabłońskiego ewoluuje wielościętkowo, wielowątkowo. Wynika to z faktu, że do każdego utworu kompozytor przygotowuje nowy zbiór środków warsztatowych, komponuje go niejako „od zera”. Ubocznym efektem tego stanu rzeczy jest brak czytelnego, wyrazistego stylu – trudno określić jednoznacznie elementy tego stylu, jego zręby. Łatwiej wymienić pewne preferowane rozwiązania, jak np. heterofonia czy specyficzna modalność, jak również skłonność do dynamicznej, czytelnej dramaturgicznie narracji. Są to jednak kategorie bardzo ogólne i pojemne zarazem – można je zrealizować na wiele różnych sposobów.

Intensywny rozwój estetyki Jabłońskiego wynika poniekąd z jego pracowitości – na przestrzeni roku powstaje bowiem średnio 5 – 7 nowych utworów. W chwili obecnej (koniec roku 2025) ich ogólna liczba zbliża się do 200 pozycji. W ogromnej większości są one rezultatem zamówień, z reguły o charakterze prywatnym, na prośbę wykonawców bądź też oficjalnym – od organizatorów koncertów czy festiwali. Pisząc dla konkretnych muzyków Jabłoński może najpełniej wykorzystać ich preferencje, a także możliwości, ma też gwarancję wykonania. Wiele dzieł powstało z inicjatywy prof. Andrzeja Rzymkowskiego, dzięki czemu saksofon jest najczęściej spotykanym instrumentem w jego utworach solowych i kameralnych. Wspomniane cechy estetyki Jabłońskiego można odnaleźć także w tych utworach, o czym w dalszej części niniejszego rozdziału.

Swoją pracę twórczą Jabłoński rozpoczął w czasie studiów pod kierunkiem prof. Marka Stachowskiego w krakowskiej Akademii Muzycznej (obecnie im. Krzysztofa Pendereckiego). Pozostając pod estetycznym wpływem swojego pedagoga komponował wówczas muzykę dość prostą fakturalnie i czytelną formalnie. Pierwsze utwory wykazywały przy tym skłonność do harmoniki modalnej, ze szczególną predylekcją do skali oktofonicznej (naprzemiennie półton – cały ton). Istotnym źródłem inspiracji była także wielka symfonia XX wieku, a zwłaszcza dzieła Dmitrija Szostakowicza. Przejawiało

się to m.in. w łukowym układzie formy z główną kulminacją położoną w ok. 2/3 czasu trwania utworu.

Kompozytor debiutował w 1995 *I Sonatą fortepianową* (we własnym wykonaniu), w tym samym roku zabrzmiał również *I Kwartet smyczkowy* i *II Sonata fortepianowa*. Utwory te, obecnie wycofane, są dosyć odległe od późniejszego stylu kompozytora, chociaż zdradzają one już pewne cechy immanentne większości dzieł Jabłońskiego. Należy do nich silny pierwiastek narracyjny, budowanie dźwiękowej opowieści i poczucie ciągłości formalnej. Jeszcze w trakcie studiów powstały również trzy symfonie: *I* (1994), *II* (1996) oraz *III* (1998/2015). Pracą dyplomową Jabłońskiego był *I Koncert fortepianowy* (1998), utwór o wyjątkowo czytelnej konstrukcji, w dużej mierze opartej na symetrii. Jakkolwiek w późniejszym okresie kompozytor wyrzekł się symetrii, to jednak *Koncert* ukazuje cechę dość częstą w muzyce Jabłońskiego: intensywność przebiegu i pewien monumentalizm.

Do roku 2002 powstał szereg utworów symfonicznych: *II Koncert skrzypcowy* (1998), *Concerto grosso nr 1 „31.12 1999”* (1999), *IV Symfonia „Sinfonia Ultima”* (2000) i *II Koncert fortepianowy*¹ (2002). Wykazują one sporą więź z tradycją, co przejawia się układem architektonicznym, podobieństwem do klasycznych gatunków (forma sonatowa, scherzo) i czytelną dramaturgią. W *Concerto grosso nr 1* na puzon i orkiestrę kameralną występuje zmodyfikowany wariant modelu trzyczęściowego, w którym skrajne części są szybkie, a środkowa – powolna. W utworze tym panuje nieodmiennie znaczny niepokój ewokowany obsesyjnymi powtórzeniami motywu glissandowego solisty.

Wpływ tradycji widać także na przykładzie *IV Symfonii* – choć kompozytor nie podzielił jej w partyturze na części, to jednak bardzo wyraźnie odczuwalny jest w jej narracji podział na trzy części. *IV Symfonia* w dużej mierze opiera się na motoryce, która ustępuje tylko w środkowym ogniwie. Ów centralny epizod ma charakter łuku: dynamika stopniowo wzrasta aż do ogłuszającego wyładowania, po czym maleje do minimum. Utwór kończy *accelerando* i *crescendo* do skrajnie głośnego uderzenia w 2 tam-tamy.

Sam twórca komentował po latach swoją ówczesną postawę stylistyczną

¹ *II Koncert fortepianowy* stanowił pracę doktorską.

tymi słowami: „przed wielu laty moja postawa estetyczna pozostawała w ścisłym związku z tradycją, wpisując się w nurt kontynuacyjny i w pewnym sensie – zachowawczy. W wielu wypowiedziach [na temat mojej muzyki] zauważyłem istnienie pewnego punktu widzenia, który umieszcza moje dokonania w przestrzeni sztuki tradycyjnej (...) Bezsprzecznie ponoszę za to pewną odpowiedzialność, jakkolwiek w chwili obecnej traktuję je jako [pewne] odium, przesłaniające faktyczny obraz rzeczywistości. W dużej mierze jest to efekt oddziaływania starszych utworów, a zwłaszcza *IV Symfonii*, wykonanej podczas inauguracji 45. Festiwalu Warszawska Jesień w 2002 roku. W rzeczy samej *Symfonia* jest utworem mocno tradycyjnym, czego nie jestem w stanie (ani też nie mam zamiaru) zanegować – podobnie, jak większość utworów skomponowanych przed rokiem 2004 (m.in. *Concerto grosso nr 1*). Ich „tradycyjność” polega na stosowaniu prostych środków, nierzadko o neoklasycystycznej proveniencji, a także motoryki, nieskomplikowanych podziałów rytmicznych, niezbyt rozwiniętej sfery kolorystycznej czy instrumentacyjnej oraz czytelnej konstrukcji architektonicznej. Cechy te, dominujące przed 2004 rokiem, zostały jednak „zdiagnozowane” jako niekorzystne i doprowadziły mnie do poważnej autorefleksji. Przyczyniła się ona do istotnego przełomu stylistycznego, jaki był wynikiem pracy nad *Barbapapą* oraz *V Symfonią*. Siłą rzeczy to wszystko, co skomponowałem przedtem, straciło swoją wartość jako reprezentacji mojej postawy estetycznej, mogę zatem z czystym sumieniem ogłosić, iż *Concerto grosso nr 1*, *Toccata* czy *IV Symfonia* to utwory wyłącznie o historycznej wartości, niemające wiele wspólnego ze stanem obecnym. Nie można ich w żadnej mierze traktować jako reprezentatywne dla mojego stylu, którego w chwili obecnej nie sposób określić mianem zależnego od neoklasycyzmu – z powodu obecności nieznanych neoklasycyzmowi środków, opisanych poniżej.”²

Wspomniana *V Symfonia* powstała w 2004. Jest to utwór dwuczęściowy i trwa ok. 26 minut. Część I stanowi zbiór większych lub mniejszych epizodów, które rozgrywają się w obrębie kilkudziesięciu sekund. Ledwo coś się zaczyna – a już się kończy. Dopiero po osiągnięciu połowy czasu trwania tego ogniwa rozpoczyna się dążenie do kulminacji, która następuje dość szybko, poprzedzając rozproszoną kodę. W drugiej części narracja jest dużo spójniejsza.

² Maciej Jabłoński o sobie, Glissando 10/2013

Kompozytor powierza prowadzenie głównego planu melodycznego coraz to innym instrumentom. W początkowej fazie rozwoju ostatniego ogniwa dominuje dramatyczny, wręcz rozpaczliwy wyraz, ustępuje on jednak po kilku minutach – następuje bowiem szereg epizodów statycznych, niejako „zamrożonych”. Emocjonalne oblicze muzyki drugiej części jest rezultatem zastosowania harmonii modalnej, skojarzonej zarówno ze swobodną atonalnością, jak i z elementami systemu dur-moll. Początkowo panuje tutaj nastrój rozpacz i spory dramatyzm, stopniowo na pierwszy plan wysuwają się spokojne epizody, których nastrój ewokuje poczucie zamrożenia emocji i rezygnację. Utwór kończą dwa potężne *crescenda tutti*.

O *V Symfonii*, a także o swoich późniejszych utworach, Jabłoński pisał: „pierwszoplanowa rola faktury w *V Symfonii* wynika z poszukiwań nowych możliwości kształtowania narracji w obrębie utworu symfonicznego. W porównaniu z poprzednią, *IV Symfonią*, znacznie mniejszą rolę odgrywa tutaj miarowość pulsacji oraz charakterystyczny ruch odznaczający się tendencją do tworzenia pewnego rodzaju „perpetuum mobile”. Wzrosło natomiast znaczenie sfery fakturalnej. Utwory powstałe po *V Symfonii* odznaczają się również skupieniem na niuansach faktury, przy czym w skomponowanych później: *De (Koncert na trąbkę i orkiestrę kameralną)*, *Whose are those fingerprints??* na zespół kameralny, *...à cinq (Concerto grosso nr 2)* na 5 fortepianów i orkiestrę, *Koncert na saksofon altowy i orkiestrę*, *Somnosie* – poemacie na chór i orkiestrę do słów Thomasa Bernharda czy *Labirynt umysłu* na 5 saksofonów, pomimo zróżnicowania fakturalnego, utrzymana jest większa płynność przebiegu. Ten sposób budowania formy zaznacza się także w *Concerto grosso nr 3, Déjà vu* na wiolonczelę i orkiestrę oraz *Fuori. Koncert na 2 fortepiany i orkiestrę*. We wszystkich wspomnianych utworach obecne są liczne rozwiązania zastosowane w *V Symfonii*, począwszy od szczegółowych pomysłów fakturalnych czy pojedynczych sposobów wykorzystania możliwości kolorystycznych instrumentów aż po idee związane z architekturą formy.”³

Utwory powstałe po *V Symfonii* niejednokrotnie nawiązywały jednak do elementów wcześniejszego języka – m.in. do motoryki i wyczerpujących kulminacji. Bardzo energetyczne są *Concerto grosso nr 2* na 5 fortepianów i orkiestrę (2005)

³ ibidem

oraz *Koncert na saksofon altowy i orkiestrę* (2006). Ostatnia z wymienionych pozycji nie została jak dotąd wykonana, ale można częściowo wyobrazić sobie jej zawartość, albowiem dzieli ona częściowo materiał z *Concerto grosso nr 2*. Utwory te mają bardzo podobne środkowe części (z trzech), zaś finał *Concerto grosso* ma wiele wspólnego z pierwszą częścią *Koncertu na saksofon*. Pierwsza część *Concerto grosso* jest w zasadzie introdukcją, czterominutowym wprowadzeniem opartym na szeregach imitacji w partiach solowych. Stały ruch szesnastkowy 5 fortepianów sprawia wrażenie perpetuum mobile. Drugie ogniwo utworu opiera się na szeregach repetycji różnych instrumentów, także solowych. W finale, po początkowym spiętrzeniu fakturalnym w wysokiej dynamice, rozsnuwa się narracja przetykana specyficznymi skocznymi motywami sekcji dętej drewnianej.

Osobną pozycję w twórczości Jabłońskiego zajmuje niewielki *Δe – Koncert na trąbkę i orkiestrę kameralną*. Skomponowany dla znakomitego trębacza Bartosza Gaudyna, odznacza się delikatną fakturą i sporym ładunkiem humoru. Trąbka solo przekomarza się z instrumentami orkiestry, od czasu do czasu popisując się swoim wirtuozostwem. W ostatnich minutach utworu słychać pewne nawiązania do muzyki Alfreda Schnittke. Zabawny nastrój stopniowo przeradza się w dramatyczne wyładowanie, po którym dynamika powraca do *pianissimo*.

W latach 2005 – 2007 powstawał poemat symfoniczny *Somnos* na chór i orkiestrę na zamówienie Filharmonii Narodowej w Warszawie. Pierwotnie miała to być *VI Symfonia*, ostatecznie jednak Jabłoński zrezygnował z tego pomysłu twierdząc, iż nie posiada w tym momencie dostatecznie rozwiniętego warsztatu kompozytorskiego, by zrealizować właściwie swoją ideę. Twórca wielokrotnie wykorzystał tutaj chór jako swoisty instrument, dopełnienie orkiestry. W utworze panuje nastrój dziwnego snu; narracja, snująca się początkowo meandrycznie i pokrętnie, w końcu odnajduje wyrazistą linię rozwojową i prowadzi do kulminacji. Następuje ona w miejscu złotego podziału (ok. 2/3 czasu trwania). W późniejszym epizodzie dominuje statyczna muzyka, której sednem jest durowy akord nonowy bez kwinty. Utwór kończy się dość niespodziewanie.

Z kolei jednoczęściowy koncert wiolonczelowy *Deja vu* (2007) nierzadko

odznacza się wartką motoryką. Narracja przybiera tu postać zmagania pomiędzy solistą a orkiestrą – niekiedy jest to wręcz walka. Zróżnicowany przebieg niczym kręta rzeka zmierza ostatecznie do chaotycznej kulminacji, po której następuje odprężenie. Na przestrzeni 14 minut rozgrywa się dramat – stopniowo w motoryczną tkankę wkradają się motywy lamentu o nieco orientalnym kształcie. Wysuwa się on na pierwszy plan po kulminacji. Jego obecność diametralnie zmienia wydźwięk muzyki, która stopniowo staje się lamentem.

Nieco inaczej zbudowane zostało ...*patrz, nic kołysze stada gwiazd i tak jak ryby puszcza w błękit...* *Concerto grosso nr 3* na skrzypce, obój i orkiestrę kameralną (2008). Występuje tutaj seria, traktowana raczej swobodnie – poszczególne motywy ukształtowane przez interwały serii przedzielane są pauzami. Pierwsze ogniwo utworu stanowi stopniowe nabieranie rozpędu, który dominuje we fragmencie środkowym. Soliści toczą tu pojedynek z orkiestrą – pojedynek nierozstrzygnięty. Narracja wydaje się „posiekana” na drobne motywy solistów i orkiestry. W ostatnim ogniwie następuje stopniowe odprężenie, zaś motywy melodyczne ulegają stopniowemu wydłużaniu. Utwór zamiera powoli, niknąc w ciszy.

W 2010 Jabłoński ukończył swój najdłuższy utwór – to *Fuori*, koncert na 2 fortepiany, warstwę elektroakustyczną i orkiestrę, trwający ponad 40 minut. To jego najdłuższy utwór, o czasie trwania sięgającym ponad trzech kwadransów. Dzieli się on wewnętrznie na trzy fazy rozwojowe. Pierwsza z nich zbudowana została na zasadzie kontrastowego zestawiania epizodów szybkich i niespokojnych z odcinkami niemal statycznymi. W szybkich fragmentach dominują szybkie przebiegi gamowe, zaś w powolnych – akordy. Ma to wielkie znaczenie, albowiem drugi fortepian jest przestrojony o 33 centów w dół, co w zestawieniu z pierwszym fortepianem tworzy unikalną barwę. W pierwszej z nich rozgrywa się walka dwóch idiomów: nerwowego dialogu pomiędzy instrumentami w szybkim tempie oraz stanu zamrożenia, w obrębie którego ujawniają się dźwięki elektroniczne; towarzyszą one repetycjom obu fortepianów. Kulminacja przynosi wycofanie się orkiestry – rozgrywa się ona wyłącznie w warstwie *fixed media*. Po niej następuje chwilowa reminiscencja materiału początku, po czym rozpoczyna się długi, 20-minutowy odcinek statyczny. W środkowej fazie wszelki ruch zamiera – w orkiestrze i warstwie elektroakustycznej

zatrzymany zostaje akord G-dur na kwincie, przestrojony o 33 centów w dół. Dzięki temu orkiestra dopasowuje się do stroju drugiego fortepianu, który leniwie wprowadza kolejne motywy złożone głównie z repetycji. Kolejne ich wysokości odpowiadają kolejnym dźwiękom melodii miniatury Roberta Schumanna z *Albumu dla młodzieży: O dalekiej krainie*. Faza trzecia następuje elizyjnie, stopniowo akord G-dur zmienia się w F-dur septymowe (trwa to kilka minut). Niejako „chyłkiem” pojawia się pierwszy fortepian, zaś atmosfera nabiera cech niepokoju i oczekiwania. Soliści prowadzą dialog w postaci „przerzucania się” drobnych, ornamentalnych motywów. Głównym źródłem dźwięku jest warstwa fixed media, orkiestra jedynie dobarwia tutaj wspomniany dialog fortepianów. Końcowe epizody sprawiają wrażenie nierealnych. *Fuori* kończy się akordem nonowym i szarpnięciem struny h subkontra w fortepianie 1. Doświadczenia zebrane podczas komponowania utworu Jabłoński wykorzystał nieco później w *UI* na saksofon altowy solo i warstwę fixed media. Dotyczy to zwłaszcza gęstej, mieniającej się kolorami faktury partii elektroakustycznej.

W roku 2015 Jabłoński pracował nad dwiema symfoniami. Najpierw ukończył monumentalną *VI Symfonię*, sednem której jest świat snu. *VI Symfonia „Oneirophrenia”* zbudowana została z 4 części. Napięcia w pierwszej części podlegają fluktuacji, są one skorelowane z płynnie zmieniającymi się planami brzmieniowymi i fluktuacjami bardzo gęstej, lecz płynnej faktury. Nie ma tu wyraźnej kulminacji; sposób budowania narracji przypomina *VI Symfonię* Nørgårda. Część druga, o charakterze scherza, jest natomiast wyraźnie sonorystyczna, składa się z odcinków o odmiennym brzmieniu, choć również wielowarstwowych i złożonych fakturalnie. W części trzeciej orkiestra milczy, ustępując monologowi rozlegającemu się z taśmy (autoironiczny tekst – diagnoza problemów artysty), zaś ostatnia część skonstruowana została stosownie do opinii Rimskiego – Korsakowa: „finał powinien być bujny”. W zakończeniu finału na tle ostinata fortepianu członkowie orkiestry stopniowo powstają z miejsc i cicho śpiewają słowo „oniro”, co po grecku oznacza „sen”. Elementy tradycji symfonicznej obecne w budowie utworu oraz funkcjach poszczególnych jego części łączą się tutaj z nowszymi środkami – szczególnie fakturalnymi.

W tym samym roku kompozytor dokonał istotnych poprawek w materiale swej *III Symfonii*. W drugiej wersji utworu dominują nakładające się wznoszące pochody

gamowe *legato*; spora gęstość faktury sprawia wrażenie kleistości, grząskości. Na tle wariabilnej faktury pojawiają się cytaty z *Unanswered Question* Charlesa Ivesa. Kulminacja całej formy następuje pod koniec – jest ona krótka, nagła i nieoczekiwana, niczym uderzenie pioruna. Następująca po niej koda emanuje smutkiem i tęsknotą. Podobnie tęskna i melancholijna jest druga część *Tao* – drugiego koncertu kameralnego z solową partią saksofonu altowego (2015). Pierwsze ogniwo utworu ma natomiast bardzo dynamiczny charakter, miejscami jest wręcz agresywne – szczególnie w partii solowej. Pewne echa *Tao* można odnaleźć w *Soliloquium II* – bogata, meandryczna linia melodyczna solisty w obu utworach wykazuje dość podobne cechy, co wskazuje na pewne pokrewieństwo stylistyczne.

Po roku 2015 nie powstawały utwory symfoniczne, największy aparat wykonawczy wykazują *Concerti grossi nr 4* (2016) oraz *5* (2018), a także *Panta rhei* (2019). *Koncert na klarnet i orkiestrę smyczkową*. O ile ostatnie *Concerto grosso* na klarnet kontrabasowy, marimbę i orkiestrę kameralną typu sinfonietta utrzymane zostało w atmosferze nieustannego i niespokojnego ruchu, o tyle *Koncert klarnetowy* zawiera sporo fragmentów wyciszonych, a nawet statycznych. Swego rodzaju zatrzymaniem czasu jest środkowa część *Panta rhei* – klarnet solo roztacza tutaj liryczne melodie, na tle flażoletów naturalnych w partiach orkiestrowych. Warto przy tym zauważyć, że w *Concerto grosso nr 5* partia klarnetu kontrabasowego jest w dużej mierze improwizowana, co zaciera wrażenie powtarzania się materiału. W utworze tym kulminacja następuje w końcowym fragmencie przebiegu; po niej narracja wyraźnie zmierza ku wyciszeniu. Z kolei *Concerto grosso nr 4* na gitarę, kontrabas i orkiestrę smyczkową przebiega na bazie swobodnego rozwoju różnych motywów; soliści prowadzą tutaj dialog z orkiestrą i ze sobą nawzajem. Nie ma tu wyraźnej kulminacji – pewnym punktem szczytowym wydaje się być groteskowe *ritardando* podczas kadencji solistów – zwolnienie tempa aż do zera. Obydwa wspomniane *Concerti grossi* odznaczają się bogactwem fakturalnym i złożonością linii melodycznych – cechy te są charakterystyczne również dla *Saxosphere*, która powstała w tym samym okresie.

Bardzo złożona, zdysocjowana faktura cechuje także utwór zatytułowany *Avatars*. *Concerto da camera nr 3* na orkiestrę kameralną typu sinfonietta (2020). Jego forma ma postać szeregu wyraźnie różnych, niepowiązanych ze sobą epizodów. Szczególnie

istotnym elementem jest tutaj barwa brzmienia – zmiany kolorystyczne mają w dużej mierze charakter formotwórczy. O ile w *Concerto da camera* poszczególne epizody są dość autonomiczne, o tyle w *Symfonii kameralnej (Epizody i refreny; 2025)* łączą się one w logiczny dramaturgicznie ciąg zdarzeń. W rzeczy samej jest to symfonia sensu stricto, na co wskazuje typ narracji, niewolnej od motoryki (której nie było w ogóle w *Avatars*), pełnej dramatycznych spięć i wyładowań. Przebieg utworu jest intensywny, większość czasu trwania wypełnia muzyka w szybkim tempie. Jedynie w dwóch miejscach występuje redukcja szybkości i wolumenu brzmienia. W utworze tym kompozytor sięgnął po koncepcję Witolda Lutosławskiego z jego *III Symfonii* i potraktował ją we własny sposób. Tak powstała forma złożona z kilkunastu zróżnicowanych fragmentów (epizodów), przedzielanych często gestem opadającej kaskady (refrenem). Pomimo kontrastów między epizodami tworzą one przekonującą i spójną narrację, która odznacza się przeważnie wartkim i niespokojnym charakterem. Nie brakuje tutaj motoryki czy nawet tanecznego charakteru. Podskórny niepokój daje się odczuć również w epizodach powolnych, statycznych. Emocjonalną stronę muzyki *Symfonii kameralnej* potęguje odpowiednia harmonia, najczęściej modalna (zmodyfikowane skale oktofoniczne), lecz nie brak tutaj swobodnej atonalności, jak i elementów systemu dur-moll. Sam kompozytor uważa *Symfonię kameralną* za jeden z najbardziej udanych swoich utworów.

Pierwszy po dziesięcioletnim okresie przerwy, w trakcie której nie powstało żadne takie dzieło, symfoniczny utwór Jabłońskiego to *Himmlisches Leben. Hommage à Gustav Mahler (2025)*. Jest to utwór osobliwy, albowiem jego muzyczna treść jest w 90% zapożyczeniem z muzyki Mahlera. W istocie *Hommage...* jest fantazją skonstruowaną z fragmentów pierwszej części *IV Symfonii* austriackiego twórcy, a własny materiał Jabłońskiego pojawia się wyłącznie jako dopełnienie czy rozwinięcie pomysłów Mahlera. Pomysły te ulegają jednak licznym modyfikacjom i zniekształceniom, przez co utwór sprawia wrażenie sennego marzenia. Modyfikacje te przejawiają się głównie na płaszczyźnie faktury, co jest dość typowe dla Jabłońskiego. Dźwięki orkiestry przeplatają się z materiałem rozbrzmiewającym z głośników – na taśmie znajdują się również zniekształcone fragmenty zaczerpnięte z *IV Symfonii*, są one jednak poddane intensywnym przeróbkom. Zderzanie dźwięków orkiestry z dźwiękami warstwy

fixed media wyznacza swoiste punkty węzłowe tej 14-minutowej kompozycji.

Andrzej Mądro, autor omówienia twórczości Jabłońskiego w artykule *Młodzi kompozytorzy krakowscy* (Ruch Muzyczny 13/2011) napisał: „Maciej Jabłoński to kompozytor intensywnie poszukujący, stawiający sobie wciąż nowe zadania artystyczne. Jego poszukiwania skupiają się na wypracowaniu środków muzycznej wypowiedzi, które byłyby czytelne dla odbiorcy, ale nie przysłaniały indywidualności i stylistycznych preferencji autora. Poza tym, co w muzyce Jabłońskiego stale ewoluuje, łatwo zauważyć cechy niezienne: ekspresyjność, witalizm, motorykę oraz różnorodność i bezpośredniość środków, nieraz prowadzącą do ironii i groteski.”⁴ W innym miejscu autor tekstu pisze: „Kompozytor rzadko sięga po liryzm, z daleka omija sentymentalizm. Jego muzyka jest wyrazista, „szorstka”, choć pełna technicznych i brzmieniowych niuansów – wyrafinowana instrumentacja niekiedy przytłacza rozmaitością pomysłów (*V Symfonia, Somnos*). Znajdują one uzasadnienie dopiero w konstrukcji formalnej, której kształt stanowi dla Jabłońskiego wartość nadrzędną.”⁵

Maciej Jabłoński nierzadko sięga również po środki o proveniencji postmodernistycznej. Jego muzyka kojarzy się często z inną muzyką, aluzje bądź cytaty są mniej lub bardziej czytelne, zdarza się, że cytat i parafraza stanowi sedno utworu (*Raftmans Adventures, Himmlisches Leben. Hommage a Gustav Mahler*). Ale nawet w całkowicie autonomicznej, w pełni „własnej” muzyce zdarza się Jabłońskiemu sprawiać wrażenie zapożyczenia. Po premierze *Symfonii kameralnej* kompozytor wielokrotnie słyszał, że ten czy ów odbiorca wyczuł stylistyczne nawiązanie. Zainteresowanie postmodernistycznymi „chwytaami” kompozytorskimi Jabłoński objaśniał w następujący sposób: „Żaden kompozytor nie egzystuje w pustce. Każdy twórca – w stopniu większym bądź mniejszym – jest uzależniony od tego, co oferuje mu doczesny świat sztuki. Niezależnie od sposobu podejścia do muzyki zastanej, zawsze można odnaleźć elementy konfrontacji z muzyką i pomysłami innych kompozytorów. Czasem jest to naśladownictwo, czasem twórcza opozycja, w każdym przypadku zaznacza się swego rodzaju „inspiracja” tym, co dzieje się

⁴ Maciej Jabłoński, Andrzej Mądro *Młodzi kompozytorzy krakowscy*, Ruch Muzyczny 13/2011, str. 7 - 8

⁵ ibidem

w otoczeniu twórcy.”⁶

Kwestia zależności muzyki współczesnego kompozytora od muzyki „zastanej” nurtuje Jabłońskiego od wielu lat. W autobiograficznym artykule opublikowanym w „Glissando” ujął ją następująco: „W moim odczuciu sytuacja, w której muzyka jednego kompozytora wyraźnie przypomina stylistycznie drugiego jest artystycznie „podejrzana”. Nie jest dobrze, gdy dzieło „zalatuje” konkretnym utworem, kiedy można wręcz wskazać pierwowzór imitacji – choćby to było dzieło wielkiego twórcy. Powielanie pomysłów i rozwiązań bez próby stworzenia indywidualnego kontekstu uważam za nietwórcze i wtórne. Faktem jest, że wiele utworów, często skomponowanych z polotem, atrakcyjnych brzmieniowo, to w rzeczy samej kompilacje zastanych środków warsztatowych. Pomimo nierzadko wysokiego poziomu takowych dzieł, poczucie wtórności budzi moją uzasadnioną irytację, jest bowiem nieuczciwe – tak, jak nieuczciwe jest „podszywanie” się pod czyjś styl. Jest to również „podszywanie” się pod oddziaływanie cudzych pomysłów – jeśli zatem kompozytor celowo naśladuje udane idee innego kompozytora, dopuszcza się swego rodzaju plagiatu. Staje się twórcą cudzej muzyki. Nie oznacza to bynajmniej mojego generalnego potępienia artystycznych nawiązań i aluzji. Jeśli bowiem kompozytor sięga po cudze rozwiązania, lecz przetrawia je i buduje własny, oryginalny kontekst, a przy tym tworzy dzieło udane, frapujące i wartościowe, to zasługuje na pochwałę. Ponadto stwarzanie „metadialogu” z inną muzyką jest moim zdaniem pożądane jako ważny element kulturotwórczy. Poszukiwanie rozmaitych płaszczyzn takiego „metadialogu”, artystycznej interakcji, to integralna składowa mojej postawy estetycznej, nastawionej na „drażnienie w głąb”, dociekanie sensu i przesłania sztuki. W takim postępowaniu upatruję ważny cel artystycznego działania, co współlistnieje z osobistym przekonaniem, iż sztuka to nie tylko rodzaj intelektualnej i emocjonalnej rozrywki, lecz również jeden ze sposobów stawiania pytań o ludzką naturę, o tajemnicę człowieczeństwa. Ponieważ takie dociekanie i szeroko pojęta antropocentryczność są istotną cechą najwybitniejszych dzieł muzycznych, dialog z różnymi jej ujęciami uważam za niezwykle istotny. Siłą rzeczy ów dialog zaznacza się z wybranymi zjawiskami, tymi,

⁶ *Maciej Jabłoński o sobie...*, op. cit.

których zawartość i przesłanie są mi najbliższe.”⁷

Muzyka Macieja Jabłońskiego jest na tyle bogata i różnorodna, że syntetyczne ujęcie jej cech konstytutywnych jest dość trudnym przedsięwzięciem. Andrzej Mądro w swoim artykule poświęconym utworom Jabłońskiego pisał: „(...) Z jednej strony kompozytor troszczy się o logikę i spójność, z drugiej zaś kreuje swego rodzaju kolaż emocji – naprzeciw faktur gęstych, żywych i fluktuujących stawia faktury cienkie, przejrzyste i niemal statyczne (*Fuori, V Symfonia, Barbapapa*)⁸. Istotną rolę formotwórczą pełni także praca motywiczna – nawet gdy kompozytor nawarstwa wiele płaszczyzn brzmieniowych, wszystkie tkane są zwykle ze spokrewnionych i jednorodnych rytmicznie motywów. Uporczywie powtarzane i stłoczone w heterofonicznych wiązkach tworzą one polifakturalne sieci (*Deja vu, Fuori*)⁹.”¹⁰

W podsumowaniu swojego omówienia twórczości Macieja Jabłońskiego, Andrzej Mądro stwierdził: „Charakterystyczna dla Jabłońskiego dbałość o szczegóły nie sprowadza się jedynie do potwierdzania własnych możliwości. Pod powierzchnią powołanych przezeń bytów dźwiękowych kryje się drugie, symboliczne dno. Co istotne, ten podskórny przekaz często odwołuje się do osobistych przeżyć autora – tak jakby Jabłoński muzycznym gestem dawał upust burzy uczuć, zaś zwartą formą chciał okiełznać zgiełk własnych myśli. Jakby w dźwiękach chciał nie tylko wyrazić, ale i odnaleźć siebie.”¹¹

Cechy języka muzycznego Macieja Jabłońskiego warto rozważyć w odniesieniu do poszczególnych elementów muzyki. Tak uczynił kompozytor w cytowanym już artykule opublikowanym w „Glissando” w 2013. Choć tekst ten odnosi się do utworów powstałych przed tą datą, to jednak w przeciągu minionych 12 lat styl kompozytora nie uległ większym zmianom.

Opisywanie warstw muzycznych Jabłoński rozpoczął od faktury i brzmienia, co wskazuje na priorytetową rolę tych elementów.

⁷ ibidem

⁸ Do wymienionych należy dodać *Panta rhei* oraz *Epizody i refreny. Symfonię kameralną*

⁹ Oprócz tych utworów warto wymienić późniejsze – *Concerto grosso nr 5* czy *Symfonię kameralną*

¹⁰ Andrzej Mądro, op. cit.

¹¹ ibidem

I.1 FAKTURA

„Formotwórcze oddziaływanie sfery fakturalnej stało się priorytetowym czynnikiem budującym narrację. Wraz z kolorystyką zastąpiła ona [w pewnej mierze] plan melodyczno-rytmiczny, a raczej stworzyła nowy, zintegrowany element formotwórczy. Wśród wielu modeli najważniejszą funkcję pełni faktura heterofoniczna (o nieco mniejszym stopniu polimorfizacji materiału w porównaniu do typu polifonicznego), której poszczególne liczne elementy składowe („głosy”, linie melodyczne) wykazują najczęściej analogiczną konstrukcję interwałową, są jednak wprowadzane na różnych wysokościach, niesynchronicznie (w nieznacznym przesunięciu), bądź różnią się ujęciem rytmicznym. W ten sposób powstają również wielogłosowe „wiązki” melodyczne - warianty tej samej melodii nałożone na siebie, dając efekt „mikrostretta”. Zazębianie się planu melodycznego oraz fakturalnego tworzy zupełnie nową warstwę, której oddziaływanie łączy w sobie wyrazistość melodii oraz wielowymiarowość różnych ujęć faktury. Płynne fluktuacje modeli fakturalnych nałożone na wyłaniające się mniej lub bardziej linie melodyczne uważam za cechę immanentną w moim stylu, jako najbardziej „atrakcyjny” środek kształtujący przebieg muzyki. Nie może to naturalnie istnieć bez starannego opracowania sfery brzmieniowej – kolorystyka staje się czynnikiem ściśle współdziałającym z fakturą. Staje się zatem elementem formotwórczym.”¹²

I.2 BARWA

„Kolorystyka jest w moim estetycznym światopoglądzie równie ważna, jak w tradycyjnym ujęciu poziom melodyczno-harmoniczny. Obca jest mi koncepcja sonorystyczna, czyniąca z warstwy brzmieniowej wyemancypowany plan pierwszy, oderwany w zasadzie od pozostałych komponentów (por. np. *Fluorescencje* Pendereckiego, *Mała symfonia „Sculptura”* Schaeffera, *II Symfonia* Zubel). Zarówno kategorie brzmienia „zastane”, tradycyjne, jak i nowe, niestandardowe uważam za równoprawne, a wzajemna

¹² Maciej Jabłoński o sobie..., op. cit.

„gra” pomiędzy zastanymi i nowymi jakościami kolorystycznymi stanowi jeden z istotniejszych czynników kształtujących narrację. Nietradycyjne brzmienia oraz efekty nie są „dodatkiem”, lecz funkcjonują na równi z konwencjonalnymi brzmieniami. Faktem jest, że niezależnie od wysiłków kompozytora, nowe (z reguły sonorystyczne) środki kolorystyczne są zawsze swego rodzaju dźwiękową biżuterią, dlatego obfite ich użycie bez jasnej koncepcji formotwórczego funkcjonowania można porównać do nadmiernego obwieszenia się błyskotkami. Jest to po prostu w złym guście. A jednak można z wyrafinowanych brzmień zbudować wartościową muzykę, tak jak można było stworzyć np. bursztynową komnatę – wyłącznie z drogich kamieni. Wszystko zależy od kontekstu oraz funkcjonowania owych rozwiązań w całości formy. Kluczem do osiągnięcia artystycznego sukcesu jest staranna selekcja oraz przemyślana koncepcja doboru czy wykorzystania nowatorskich środków. Innymi słowy – aby sfera kolorystyczna funkcjonowała w sposób sensowny i formotwórczy, należy zadbać o jej dramaturgiczne oddziaływanie, na co zresztą wskazują arcydzieła Berio, Ligetiego, Nørgårda, Lachenmanna, Griseya i Romitellego, a także wielu innych kompozytorów. Podkreślam – wybitne dzieła sztuki muzycznej wyraźnie podpowiadają, iż „równouprawnienie” brzmień tradycyjnych i nietradycyjnych oraz włączenie ich w proces budowania dramaturgii narracji stanowi podstawę kreacji wartościowej wypowiedzi artystycznej.

Wiele pomysłów kolorystycznych jest podporządkowanych idei kontrastu, który przejawia się także poprzez koncepcję dialogu barw i faktur, który niejako zastępuje klasyczne zestawianie różnych jakości melodycznych, rytmicznych i harmonicznym. Innym narzędziem kształtowania narracji jest zestawianie brzmień na zasadzie ich wzajemnego uzupełniania się, nierzadko przy użyciu metody płynnego przechodzenia jednej kategorii brzmieniowej w drugą. Częstokroć wiąże się to z płynnym modyfikowaniem sposobów wydobywania dźwięków, np. stopniowa zmiana zadęcia, przechodzenie od gry tradycyjnej do niestandardowej, m.in. przesuwanie smyczka względem podstawka, metamorfoza dźwięku od wydobywanego „normalnie” do np. fłażoletowego czy stłumionego (waltornia), generalnie – mikroewolucji brzmień i modyfikacji waloru kolorystycznego brzmienia. Wiąże się to naturalnie z mikroewolucją faktury i wynika z wewnętrznej potrzeby stałego podtrzymywania napięcia oraz unikania

sytuacji statycznej. Nawet w obrębie „stojących” brzmień zaznacza się nieustanna zmienność – prawie zawsze w oparciu o stopniową gradację czy modyfikację jakości brzmienia (II część *V Symfonii*, ...*patrz, nic unosi kosze gwiazd i tak jak ryby puszcza w błękit* – *Concerto grosso nr 3, Fuori, Przejścia*). Panowanie nad brzmieniowością – niezbędne w wykreowaniu wspomnianych rezultatów – wymagało także zagłębienia się w doświadczenia spektralistyczne, jakkolwiek elementy spektralizmu traktuję dość instrumentalnie, raczej nie naśladując sposobów użycia środków immanentnych owej technice.”¹³

I.3 MELODIA

„W mojej koncepcji estetycznej nie odrzucam potencjału melodii. Jednakowoż bardzo istotne jest dla mnie znalezienie własnej, indywidualnej i zarazem frapującej metody wykorzystania melodyki. Zarówno sposób odbierania muzyki, jak i potencjał przyciągania uwagi odbiorcy w pewnym sensie czyni melodię elementem uprzywilejowanym, co zresztą zauważył Alban Berg w latach dwudziestych XX wieku. Zauważmy, że obecność linearnego myślenia i nawet prostych rozwiązań melodycznych nie wpływa negatywnie na wartość muzyki Nørgårda czy Ligetiego. Zatem melodia – tak, ale jaka? Posługiwanie się środkami melodycznymi w taki sposób, w jaki czynili to twórcy 100 czy 50 lat temu uważam za możliwy jedynie w nowym kontekście fakturalnym i kolorystycznym. Uznałem, że bardzo istotne jest połączenie myślenia linearnego, melodycznego, z myśleniem wertykalnym – lecz w nowym wymiarze, nie tyle harmonicznym, ile fakturalnym. Tak wykrystalizowała się koncepcja „melodii-faktury”, której najprostszym przejawem są wiązki melodyczne oraz faktury heterofoniczne, wspomniane już powyżej.

W ten sposób powstają „diagonalne” relacje pomiędzy innymi elementami muzycznymi. Są one obecne również na płaszczyźnie połączenia warstwy fakturalnej i rytmicznej. W mojej estetyce często dochodzi do tego rodzaju „sprzężenia” warstw, np. faktury heterofoniczne współlistnieją ze swojego rodzaju polirytmią i polichronią –

¹³ *Maciej Jabłoński o sobie...*, op. cit.

ten ostatni termin (wymyślony przez J. M. Chomińskiego) został bardzo celnie użyty przez Pawła Hendricha dla oddania specyficznego nałożenia modeli rytmicznych - pokrewnych, lecz różniących się pomiędzy sobą w detalach. Tworzenie owych „diagonalnych” relacji - faktura + melodia, faktura + rytm, kolor + harmonia (w czym zaznacza się wpływ myślenia spektralistycznego) - wzmacnia oddziaływanie każdego elementu z osobną, pozwalając jednocześnie na uniknięcie zarówno banału (np. prostej linearności melodycznej) i bełkotu – w postaci fakturalnego chaosu wielodźwiękowego bloku. W zakresie organizacji pionów harmoniczných bardzo owocne okazały się doświadczenia spektralistyczne, albowiem wykorzystanie potencjału tonów składowych (aliquotów) wydatnie podkreśla oddziaływanie wertykalnych wielodźwięków (akordów). To tłumaczy coraz większą obecność flażoletów, zwłaszcza naturalnych, a także wykorzystywanie naturalnej mikrotonowości. W ostatnich utworach orkiestrowych środki te uzyskały ważną funkcję formotwórczą, co widać szczególnie we *Fuori*. Gra pomiędzy strojem równomiernie temperowanym oraz naturalnym stanowi tutaj jeden z kluczowych czynników kształtujących narrację.”¹⁴

I.4 MIKROTONOWOŚĆ

„Ćwierćtonowe pochody, analogiczne do tych znanych z muzyki Lutosławskiego i w ślad za nim Zycha, stosowałem w swoich utworach począwszy od *Barbapapy* i *V Symfonii*. Nietemperowane, lecz regularne podziały występowały jako wysokości pośrednie pomiędzy temperowanymi półtonami, były to wyłącznie ćwierćtony. Gra pomiędzy dźwiękiem temperowanym, a 7 alikwotem stała się jednym z motywów przewodnich w *Deja vu* na wiolonczelę z orkiestrą; w utworze tym mikrotonowe oscylacje (zazwyczaj w interwale 1/6 tonu) występują zarówno w pionach harmoniczných, jak i w liniach melodycznych. Harmonicznie tworzą one sugestywną iluzję przestrzeni, natomiast melodycznie – wydatnie intensyfikują ekspresję i stanowią środek wyrazowy. Jakkolwiek wykorzystałem tutaj możliwości oferowane przez 7 i 11 alikwot w ujęciu flażoletowym (sekcja smyczkowa, wiolonczela solowa), to jednak

¹⁴ Maciej Jabłoński o sobie..., op. cit.

trudno tu mówić w pełni o spektralnym wymiarze mikrotonowości.

Mikrotony, wynikające z wykorzystania 7, 11 i 13 alikwotu i ukazane w spektralnej perspektywie pojawiły się po raz pierwszy we *Fuori* – koncercie na 2 fortepiany, warstwę elektroniczną i orkiestrę. Sam fakt stałego przestrojenia drugiego fortepianu o $1/6$ tonu niżej wygenerował zupełnie nową, nietypową w kontekście moich wcześniejszych doświadczeń, harmonię. Zgodnie z tym, co napisałem omawiając mikrogesty w kwartecie smyczkowym Zycha, podobne modele we *Fuori* również oddziałują na styku melodyki i brzmieniowości. Szczególnie wyraziste są efekty echa, powstające przy heterofonicznym następstwie identycznych struktur w partiach pierwszego oraz drugiego fortepianu. Jednocześnie przestrojony drugi fortepian jest idealnie zestrojony z 7 alikwotem, zatem w sytuacji, kiedy występuje na tle smyczkowych flażoletów odpowiadających tym wysokościami (7. alikwotu) mamy do czynienia z zaskakującym dopasowaniem harmonicznym. W rzeczy samej – swego rodzaju „przestrojenie” całej orkiestry, poprzez m.in. wykorzystanie wspomnianych flażoletów, pozwala wykreować specyficzną aurę drugiego (statycznego) ognia utworu. *Fuori* zawiera wiele mikrotonów naturalnych, odległości $1/6$ tonu, które wyraźnie odróżniają się od regularnych ćwierćtonów, skądinąd słusznie określanych przez Pera Nørgårda jako „ugly” - „brzydkie”. Ćwierćtony nie posiadają ekspresyjnej mocy interwału $1/6$ tonu w zakresie wzmacniania zabarwienia emocjonalnego pionu, ich oddziaływanie zawsze wymaga kontekstu temperowanego tła bądź – melodycznie – temperowanego sąsiedztwa. Innymi słowy nie funkcjonują w oderwaniu od równomiernej temperacji, stanowią zatem element, którego walory ujawniają się niemal wyłącznie w sytuacji szeregowania kolejnych wysokości. Natomiast interwał $1/6$ tonu niejako „podszywa” się pod analogiczną (czyli najbliższą) wysokość temperowaną, znacząco podkreślając ekspresję poprzez z pozoru niedostrzegalne odkształcenie. W wykorzystaniu poszczególnych rodzajów mikrotonów w moich utworach uwidacznia się przy tym pewna funkcjonalizacja instrumentacji – ćwierćtony występują częściej w partiach instrumentów dętych, natomiast $1/6$ tonu – w sekcji smyczkowej. Wynika to naturalnie z możliwości technicznych instrumentów. Bardzo podobną metodę przyjąłem podczas komponowania kwintetu fortepianowego *Przebudzanie*.¹⁵

¹⁵ Maciej Jabłoński o sobie..., op. cit.

W ostatnim czasie Maciej Jabłoński zwrócił szczególną uwagę na sferę harmoniczną. Było to rezultatem rozczarowania, jakiego doznał kompozytor po premierze *Avatars. Concerto da camera nr 3* w kwietniu 2024. Dość zaawansowana kolorystyka brzmieniowa jest tutaj zestawiona z atonalnością, która nie pozwoliła wydobyć w pełni potencjału ekspresyjnego. Wcześniej podobne rozczarowanie odczuł Jabłoński po prawykonaniu *Przestrzeni – faktur – figur* na orkiestrę smyczkową w ustawieniu przestrzennym. Bogactwo fakturalne i motywiczne tego ostatniego utworu oraz brak systemu harmonicznego zaowocowało neutralną emocjonalnie ekspresją gęstej muzyki. Przełożyło się to na znużenie odbiorców, jako że utwór trwał 26 minut, a zatem dość dużo, jak na współczesne dzieło, pełne rozmaitych pomysłów. W *Avatars* na szczęście pozytywną rolę odegrała zróżnicowana kolorystycznie brzmieniowość zespołu typu sinfonietta, co pozwoliło na osiągnięcie znacznie bogatszej palety barw, aniżeli w przypadku orkiestry smyczkowej. Jednakże owa kolorystyka idzie tu w parze z emocjonalną oziębłością, dlatego utwór został odebrany jako studium brzmieniowo – fakturalne, a nie wypowiedź muzyczna o określonej dramaturgii.

Kompozytor postanowił przetrwać wnioski z obydwu tych utworów i w kolejnych swoich dziełach wykorzystał dużo bardziej wyrazistą harmonię. Odegrała ona pozytywną, formotwórczą rolę w *Festina lente* na 2 akordeony i kwartet smyczkowy. Harmonia tego utworu jest dość swobodna, ale obecność wyraźnych centrów tonalnych, a także pewnego refrenu, w obrębie którego wyeksponowane zostały piony A-dur nonowe i d-moll, powoduje, iż nawet dość swobodna atonalność wielu fragmentów nie zaciera emocjonalnego wydźwięku całości dzieła. Ponadto Jabłoński zbudował stopniowe, nieubłagane podążanie do punktu kulminacyjnego na planie bardzo długiego (ponad 3 minuty!) *accelerando*. Z kolei po kulminacji pojawia się figura stopniowego opadania współbrzmień tercji, obniżanych niekiedy ćwierćtonami – to ukłon w stronę Pawła Mykietyna, który zastosował podobne rozwiązanie w swojej *Pasji*.

W *Symfonii kameralnej „Epizody i refreny”* Jabłoński posłużył się ulubioną skalą „półton – cały ton”, jest ona tutaj jednak zmodyfikowana. Co 5 dźwięków skali wprowadzony zostaje półton, dzięki czemu udało się uniknąć pewnej schematyczności i znużenia tym modusem. Po modyfikacji interwały pomiędzy poszczególnymi dźwiękami

skali układają się w schemat: 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1... Niezależnie od interwaliki linii horyzontalnych, w ujęciu wertykalnym kompozytor stosuje nadal „czysty” modus „półton – cały ton”. Najczęściej układa on akordy zbudowane z trójdźwięku zmniejszonego uzupełnionego o dźwięk o kwartę niższy od pierwszego tonu trójdźwięku. Otrzymujemy zatem następujący szereg interwałów: kwarta – tercja mała – tercja mała. Jabłoński chętnie sięga po struktury tonalne, wzbogacone o element dodatkowy (np. lidyjską kwartę lub nonę małą). *Symfonia kameralna* jest ciekawsza również dzięki pomysłom formalnym: poszczególne epizody często zazębiają się i przenikają, układając się w logiczny dramaturgicznie ciąg zdarzeń. Dominuje tutaj ruchliwa faktura, nierzadko ma ona postać motoryczną. Nie brak tutaj rozmaitych pomysłów brzmieniowych, kompozytor łączy dźwięki różnych instrumentów, osiągając dość atrakcyjny efekt. Nie stosuje natomiast zaawansowanych technik wykonawczych (jak np. multifony), sfera kolorystyczna zbudowana została z naturalnych brzmień instrumentalnych. Gęsta faktura większości epizodów powoduje, że piętnastoosobowy zespół często brzmi jak orkiestra symfoniczna.

W 2021 Ewa Szczecińska, dziennikarka znana z 2 programu Polskiego Radia, poświęciła Jabłońskiemu jeden z odcinków swojego cyklu „Nowa Polska”, który prezentuje nowe osiągnięcia polskich twórców. W konkluzji owej audycji Szczecińska zwraca uwagę na szczególną rolę ekspresji w muzyce Jabłońskiego, nazywa kompozytora wręcz ekspresjonistą. Z kolei Jan Topolski, częsty komentator najnowszej muzyki polskiej, określił Jabłońskiego jako „niespokojnego ducha”, kompozytora wciąż poszukującego. Kreowanie muzyki w każdym kolejnym utworze oznacza niejako start „od zera” - Jabłoński rzadko powiela swoje pomysły, skupiając się na dostosowaniu palety swoich środków do specyfiki utworu. Z tego powodu styl kompozytora jest trudny do uchwycenia – utwory powstałe w tym samym czasie często różnią się diametralnie. Sam Jabłoński określa się, jako „kompozytor bez stylu”, nie jest to jednak prawdą – elementy stylu tkwią głęboko w materii muzycznej, to specyficzna konstrukcja interwałowa jego linii melodycznych, preferencje brzmieniowe, skłonność do motoryki czy narracyjność.

Sam kompozytor niejednokrotnie zaznacza, że kontekstem jego muzyki

jest nie tylko muzyczna teraźniejszość, lecz i cała tradycja muzyki europejskiej. Odzywa się ona w różnych utworach w różnym stopniu i różny sposób. Bezspornie w utworach Jabłońskiego można wytropić wpływy Mahlera i Szostakowicza, są one jednak dobrze „zamaskowane” przez nowatorską fakturę i harmonię. Bardziej czytelne są wpływy współczesnych twórców. Niezwykle ważnym doświadczeniem był dla kompozytora kontakt z utworami Pera Nørgårda. Jest to wyczuwalne w utworach orkiestrowych, a także w *Labiryncie umysłu* na 5 saksofonów, których istotną cechą jest duża zmienność barw brzmieniowych, swoiste „przelewanie” się ich. Punktem wyjścia dla koncepcji „ruchu barw” była *VI Symfonia* Nørgårda, a zwłaszcza jej część I. Fluktuacja barw kreuje wrażenie płynności, nieoczekiwane zrywy, gwałtowne poruszenia narracji sąsiadują z momentami całkowitego zawieszenia, niemal „zatopienia” w stadium statycznego brzmienia. Rozległe przestrzenie niesprecyzowanego rytmicznie ruchu, przetykane są momentami całkowitego zatrzymania narracji czy niespodziewanymi erupcjami energii. Podobne rozwiązania obecne są również we wcześniejszych dziełach Pera Nørgårda – w jego *III* oraz *IV Symfonii*, stanowiących dla Jabłońskiego nie mniejsze, choć już nie tak dalece ukierunkowane na konkretne idee, źródła inspiracji (m.in. faktura w sekcji smyczkowej, pomysły brzmieniowe w zakresie instrumentów dętych, specyfika wykorzystania mikrotonów, często stosowane przebiegi *glissando* itp.). Należy tutaj wspomnieć, iż niezależnie od wypracowanej przez siebie już w końcu lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku techniki serii nieskończonej, duński twórca chętnie eksploruje nowe sposoby wykorzystania tonalnych upostaciowań harmoniczných. Było to dla Jabłońskiego zachętą do wypróbowania własnych pomysłów, odmiennych od Nørgårdowskich, ale także zaczerpniętych z harmoniki funkcyjnej.

Innym pomysłem, zaczerpniętym z dzieł Nørgårda, jest swojego rodzaju „kontrapunkt” kolorystyczny. Oczywiście – środek ten, istniejący już od czasów wyemancypowania się kolorystyki brzmieniowej jako autonomicznego i niezależnego komponentu dźwiękowego (Debussy, Mahler, Strauss, Schönberg i in.) nie należy do nowych i w zasadzie jest integralną częścią orkiestrowej spuścizny w naszej tradycji. W ujęciu Nørgårda ów kontrapunkt barw nabiera jednak wysoce specyficznego charakteru. W porównaniu np. z muzyką Lutosławskiego, w której budowanie zależności

brzmieniowych na zasadach analogicznych do kontrapunktu zachodzi w obrębie dość czytelnych odcinków czy warstw formalnych (co pozwala *nota bene* na łatwiejszą identyfikację owych odcinków), w symfoniach *Nørgårda* wzajemne relacje pomiędzy warstwami ulegają nieustannej i nieprzewidywalnej fluktuacji. W rezultacie granice pomiędzy poszczególnymi warstwami (na podobieństwo głosów w tradycyjnym kontrapunkcie) nierzadko są zatarte. Dzięki umiejętnemu dozowaniu wspomnianego środka uzyskane zostaje wyostrenie percepcji słuchacza. Oczywiście – podobne stany energetyczne nie dominują, obok nich bowiem występują wspomniane stadia bezruchu, oczekiwania, zawieszenia. Pozostawiło to ślad w muzyce Jabłońskiego, jednak w odróżnieniu od koncepcji Pera Nørgårda, w jego *V Symfonii*, *Deja vu* czy *Fuori* owe statyczne stany najczęściej podlegają powolnym zmianom.

Z dzieł duńskiego twórcy pochodzi wiele inspiracji w czysto technicznym zakresie, m.in. sposób i charakter funkcjonowania flażoletów, wyraziste brzmienia instrumentów dętych blaszanych z tłumikami czy metody wykorzystania instrumentarium perkusyjnego. Najbardziej „Nørgårdowskim” moim utworem jest *Somnos*, w nieco mniejszym stopniu – *Deja vu*. Z kolei silne wpływy myślenia fakturalnego Nørgårda zaznaczają się we *Fuori* – generalnie środki kompozytorskie pokrewne pomysłom tego twórcy odgrywają bardzo istotną rolę w języku muzycznym Jabłońskiego.

Na zakończenie zarysu twórczości Macieja Jabłońskiego przytoczę jego słowa wieńczące autoreferat opublikowany w „Glissando”: „Cokolwiek robię, zawsze czynię z przekonania, starając się dążyć do w miarę najpełniejszej świadomości – dlaczego to robię. Tworzenie muzyki wymaga w moim odczuciu odpowiedzi na pytanie, w jakim celu tym się zajmuję. Uważam, że przeznaczeniem muzyki jest metaforyczne odzwierciedlenie wewnętrznego życia człowieka oraz otaczającej go rzeczywistości. Poprzez metaforę muzyka daje świadectwo tego, co jest często niedostępne werbalnemu systemowi pojęć. Osobiście dążę do oddania przez dźwięki obrazu psychiki jednostki ludzkiej w szczególnych stanach i momentach, nie tracąc przy tym dbałości o wywołanie wzruszenia odbiorcy i obdarzenie go pięknem, a także skłonienie go do refleksji. Staram się przy tym wykorzystywać optymalne środki warsztatowe, bez względu na to, czy są nowatorskie, czy tradycyjne. Ponieważ oddziaływanie muzyki polega według mnie na przywoływaniu skojarzeń, bardzo ważne jest

zachowanie kontekstu kulturowego. Sztuka bowiem – moim zdaniem – oddziałuje na styku tego, co ogólnie znane i tego, co indywidualne, subiektywne. Balansowanie pomiędzy tymi sferami interesuje mnie chyba najbardziej. W moim odczuciu muzyka nie może istnieć w oderwaniu od wymiaru antropologicznego, w przeciwnym razie staje się zanedbano abstrakcyjnym bełkotem. Nie powinna atoli powielać zastanych ujęć czy interpretacji, staje się bowiem jałowa i nudna. (...)

Nie neguję i nie potępiam „technicystycznego” podejścia do muzyki, polegającego na prymacie czysto warsztatowej obróbki modeli i eksplorowaniu własności materiału. Eksperymentatorski stosunek do pracy kompozytorskiej, który w wielu przypadkach góruje nad innymi aspektami, może zaowocować nowymi, wartościowymi pomysłami i rozwiązaniami. Żywię głęboki szacunek wobec tych twórców, dla których płaszczyzna środków technicznych jest na szczycie artystycznej hierarchii, imponuje mi również inwencja cechująca modernistyczne spojrzenie na twórczość i jej cele. Jak jednak zaobserwowałem, wielu kompozytorów uznawanych z różnych powodów za rewolucjonistów i eksperymentatorów (Varèse, Webern, Cage, Grisey) zdołało dotrzeć do antropologicznego sensu istnienia sztuki, dając w swojej muzyce obraz człowieka i jego wnętrza. Po latach okazuje się, że zjawiska traktowane niegdyś jako eksperymenty czystej wody, są przejmującymi świadectwami metaforycznego postrzegania muzyki oraz uczuć, gestów i zachowań. *Ameriques* Varèse’a to dla mnie zjawiskowa alegoria mocno osamotnionej jednostki w niezbyt przyjaznym świecie (a nie poli-kako-fonia obcych ówczesnej muzyce brzmień), zaś *Symfonia* op 21 Weberna nie jest jedynie genialną konstrukcją wysokości dźwięków, ale subtelnym studium ludzkiej myśli. Ośmielę się zatem postawić tezę, że wartość i ponadczasowość dzieła muzycznego dość silnie zależy od jego antropologicznego wymiaru i kulturowego zakorzenienia. Z tego powodu w każdym utworze próbuję odnaleźć własną ścieżkę ujęcia takowego aspektu.

Muzyka do mnie mówi, ukazuje ważne kwestie, prowokuje skojarzenia i pytania. Również te pytania, które docierają do najgłębszego sedna humanizmu – kim jesteśmy, po co istniejemy.”¹⁶

¹⁶ Maciej Jabłoński o sobie..., op. cit.

Rozdział II

Analiza utworów Macieja Jabłońskiego

II.1 UI

Utwór *UI* na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną (fixed media) powstał w 2012. Maciej Jabłoński skomponował go na prośbę saksofonisty Michała Knota celem wykonania podczas festiwalu Saxfest 2013, organizowanym przez Privatkonservatorium w Wiedniu. Prawykonanie odbyło się w murach tej uczelni 13 marca 2013 – partię solową wykonał wspomniany Michał Knot, zaś warstwę fixed media reżyserował sam kompozytor. Knot wykonywał *UI* wiele razy, w tym również w Krakowie. W późniejszym okresie utworem zainteresował się Krzysztof Guńka, który z powodzeniem prezentował go wielokrotnie w różnych miejscach.

Materiał utworu wykazuje znaczne pokrewieństwo z wcześniejszym dziełem Jabłońskiego: *Labirynt umysłu* na saksofon altowy i kwartet saksofonowy (2008). W *UI* można wręcz wskazać bezpośrednie nawiązania do *Labiryntu...* Kwestia, dlaczego owe nawiązania są tak wyraźne jest to dość łatwa do wyjaśnienia: Michał Knot, odbiorca dedykacji, był członkiem zespołu, który dokonał premierowego wykonania *Labiryntu umysłu*.

Solowej partii saksofonu towarzyszy stale warstwa fixed media. Pełni ona rolę tła, swego rodzaju środowiska dźwiękowego, wydatnie współtworząc skupiony i nieco oniryczny klimat utworu. Tło jest wielowarstwowe i nigdy nie wybija się na pierwszy plan narracyjny, doskonale wtapiając się w ogólny obraz dźwiękowy muzyki. Jest to możliwe m.in. dzięki temu, że kompozytor zbudował tę warstwę przede wszystkim z brzmień saksofonu altowego. Ma ona postać subtelnego opalizowania, meandrowania, ponadto wykorzystany tutaj został efekt echa oraz zapętlanie, co sprawia, że tło dopasowuje się do przebiegu partii solowej praktycznie

w każdym momencie jej czasu trwania. Kompozytor nie dokonał tutaj ścisłej korelacji czasowej obu partii – a zatem solista nie musi idealnie podążać za warstwą fixed media. Według Jabłońskiego dopuszczalne są nawet kilkunastosekundowe desynchronizacje – a i tak nie wpłynie to negatywnie na kształt brzmieniowy dzieła. Ta elastyczność umożliwia soliście znaczny stopień swobody wykonawczej, a nawet wykorzystanie improwizacji.

Dość szczególna jest geneza tytułu. W swojej muzyce kompozytor pragnął wzbudzić w słuchaczu skojarzenie brzmienia utworu z nurtem wodnym – on sam porównywał tę muzykę z falowaniem i swobodnym unoszeniem się na powierzchni wody. Maciej Jabłoński chciał wyrazić tę ideę w tytule, który pasowałby zarówno semantycznie, jak i brzmieniowo, niezależnie od języka. Ponieważ w młodości kompozytor uczył się języka fińskiego, zwrócił uwagę na fakt, że „pływać” po fińsku brzmi „uida”. W trzeciej osobie liczby pojedynczej („pływam”) jest to słowo „ui”, które Jabłoński uznał za najbardziej adekwatne do idei i zawartości dźwiękowej utworu.

Utwór odznacza się silnym stopniem wewnętrznej koherencji i nie wykazuje oczywistego podziału na części, można w nim jednak wyróżnić 6 odcinków formalnych. Partia solowa w *UI* zbudowana została z zasadniczo dwóch jakości melodycznych: motywy złożone z długich dźwięków oraz motywy o charakterze fakturalnym (rozdrobnione rytmicznie). W każdym ze wspomnianych odcinków można odnaleźć różne warianty takich motywów – to właśnie ich ukształtowania tworzą tożsamość danego segmentu formalnego. W zakresie organizacji wysokościowej nie występuje tutaj żadna regularność czy systemowość – kompozytor posługuje się swobodną atonalnością, wzbogaconą o ćwierćtony. Harmonia jest tutaj wyraźnie, choć subtelnie zabarwiona emocjonalnie, pomimo braku centralizacji tonalnej. Dzięki obfitemu wykorzystaniu mikrotonów, specyficznemu sposobowi wykorzystania materiału wysokościowego i charakteru brzmienia, powstaje tu wyraźnie pewien określony typ ekspresji. Przewaga interwałów dysonansowych oraz obecność ćwierćtonów nie zdołały tutaj zamaskować dominującego wrażenia miękkości i pewnej senności, a jednocześnie brzmienie muzyki jest tutaj bardzo specyficzne, intrygujące. Wrażenie to jest dodatkowo podsycane przez materiał warstwy elektroakustycznej.

Odcinek otwierający utwór (takty 1 – 46) zbudowany został przeważnie

z dłuższych dźwięków (w większości przypadków mieszczą się one w zakresie pomiędzy ćwierćnutą a półnutą w tempie ćwierćnuta = 92). Dynamika nie wychodzi poza zakres piano pianissimo – piano. Brak tutaj regularności rytmicznej, co sprawia, że puls jest niewyczuwalny; sprzyjają temu nieregularne grupy rytmiczne (triole, kwintole itp.). Kolejne dźwięki nie tworzą wyraźnej melodii, na co wpływa wspomniana nieregularność rytmu oraz obecność dużych interwałów (m.in. seksty, septymy). Początkowo linia melodyczna wykazuje tendencję do wznoszenia się, już w 7 takcie docierając do rejestru altissimo. Nieco później (takty 13 – 16) obok długich dźwięków pojawiają się drobniejsze wartości rytmiczne – głównie ósemki, jednocześnie wydatnie zmniejsza się ambitus interwałów (przewaga sekund). Wysokości oscylują pomiędzy oktawą dwukreślną, a trzykreślną, w końcu zatrzymują się w rejestrze altissimo (takt 17 i późniejsze).

W dalszym przebiegu odcinka 1 do opisanych motywów dołączają inne ugrupowania czy efekty, które często antycypują późniejszą zawartość utworu. W takcie 17 pojawia się motyw oscylacji ćwierćtonowej w rytmie septymoli ćwierćnutowej, co stanowi nawiązanie do początku drugiego odcinka (por. takty 47 – 52). Nieco później, po zatrzymaniu narracji na dźwięku g trzykreślnym, pojawia się bisbigliando (takty 21 – 22), podobne efekty powracają w taktach 27 i 36. W taktach 30 oraz 32 pojawiają się motywy trylopodobne ujęte w nieregularne grupy szesnastkowe (septymola, sekstola, kwintola), które antycypują odcinek 5 (por. szczególnie takty 129, 133 i 137). W takcie 38 występuje efekt frullato, zaś w następnym – multifon pianissimo. Inne multifony – również w niskiej dynamice – występują również w ostatnich taktach pierwszego odcinka (takty 44 – 46). Wreszcie w taktach 42 – 44 pojawia się motyw powracającej septymy w rytmie septymoli ćwierćnutowej (patrz przykład 1), co jest wyraźną zapowiedzią odcinka czwartego (por. takty 99 – 125). Warto dodać, że w taktach 41 – 44 ma miejsce niewielkie accelerando do tempa ćwierćnuta = 108. Tempo wyjściowe powraca w takcie 46.

The image shows a musical score for two staves. The top staff covers measures 41 to 46, marked with 'accel.' and 'mp'. It contains a series of notes with a 7-measure bracket and a 5-measure bracket. The bottom staff covers measures 44 to 46, marked with 'p', 'pp', and 'ppp'. It includes an '8va' marking and a 'MM = 92' marking. The tempo markings 'MM. = 108' and 'MM = 92' are placed between the staves.

Przykład 1 – *UI*, takty 41 – 46.

Drugi segment formalny *UI* jest niewiele krótszy od pierwszego (takty 47 – 85). Również i on przebiega bardzo cicho (*ppp* – *p*). Otwierają go przywołane trzykrotnie motywy oscylacji ćwierćtonowej w rytmie septymoli ćwierćnutowej (por. takty 47, 50 i 52), sąsiadują one z długimi dźwiękami altissimo. Początkowo dominują tutaj wysokości z zakresu dolnej połowy oktawy dwukreślnej, dopiero w dalszym przebiegu omawianego odcinka pojawiają się dźwięki z innych rejestrów. Zawarte w taktach 56 – 61 nieregularne repetycje w rytmie kwintol oraz sekstol szesnastkowych również ograniczają się do oktawy dwukreślnej. Zmiany powtarzanego dźwięku w obrębie tych repetycji nie wpisują się w żaden regularny schemat rytmiczny. W kolejnych taktach (62 – 68) drobne, opadające glissanda przeplatają się z mikrotonowymi oscylacjami w rytmie septymol ćwierćnutowych – te ostatnie stanowią rozwinięcie motywów zaprezentowanych na początku tego segmentu. Od pierwowzoru różnią się tym, że w miejsce powtarzania dwóch powracających dźwięków ich kolejne wysokości są różne, oddzielają je niewielkie, często wzbogacone ćwierćtonowo, interwały.

Dalszy przebieg drugiego odcinka wykazuje większe zróżnicowanie materiałowe. W taktach 69 – 70 obecne są długie tryle (półnuty w obrębie kwintol ćwierćnutowych), poprzedzają one szereg dźwięków frullato (takty 71 – 75). Kolejne wysokości przedzielają tu przeważnie niewielkie interwały (zmodyfikowane

ćwierćtonowo sekundy oraz tercja wielka), jedynie na początku i na końcu tego szeregu zaznaczają się większe odległości (kwinta, decyma). Wieńczy go sekstola szesnastkowa (opadające repetycje w rejestrze altissimo). Na styku taktów 76 i 77 powracają opadające glissanda, poprzedzające długie dźwięki o nieokreślonej precyzyjnie, możliwie najwyższej wysokości (takty 78 – 79). Powracają one w taktach 80 – 81, pomiędzy nimi pojawiają się krótkie tremolanda. W ostatnich taktach (83 – 85) obecne są krótkie glissanda oraz drobne, urywane motywy chromatyczne *accelerando*.

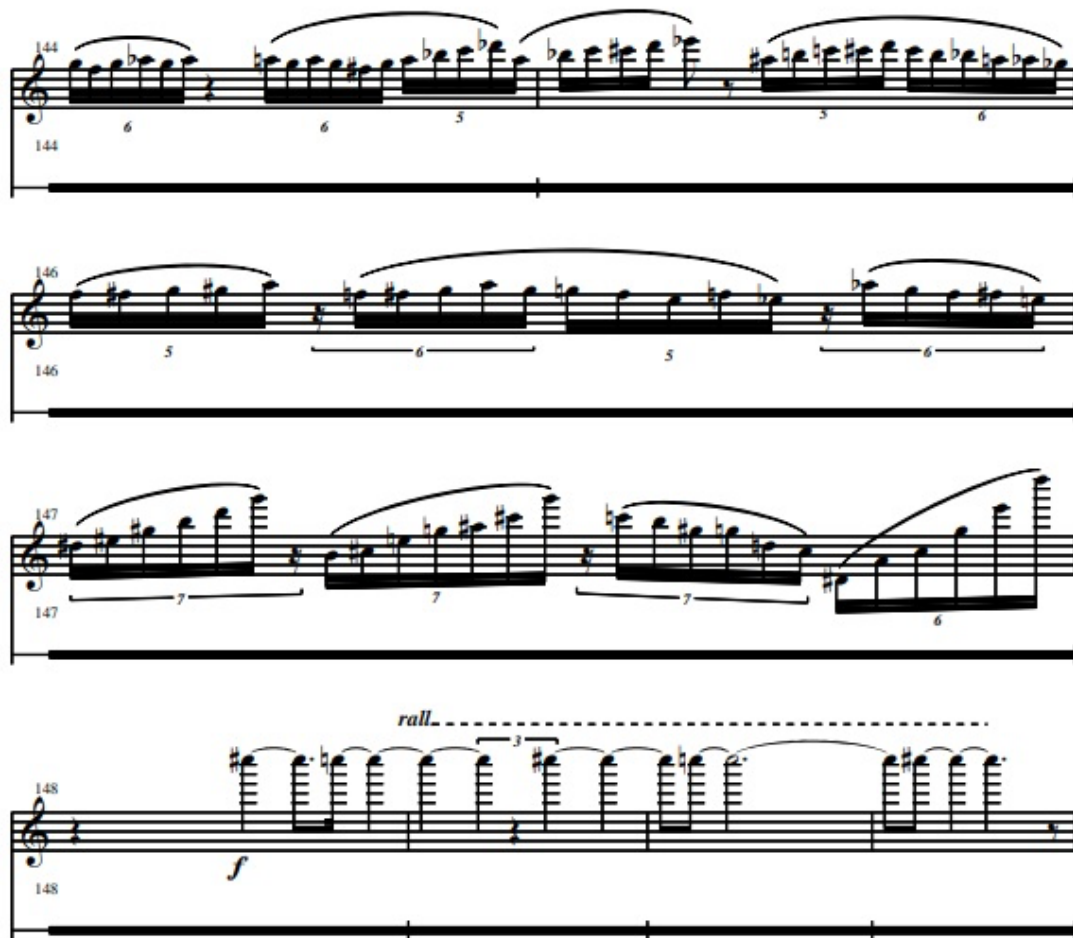
Trzeci segment (takty 86 – 98) rozpoczyna opadający motyw dłuższych dźwięków oraz dwa multifony. W 90 takcie chwilowo pojawia się kwintola szesnastkowa, która zapowiada dalszy przebieg tego odcinka. Następuje on po dwóch dłuższych dźwiękach i krótkiej pauzie – tworzą go wznoszące chromatycznie motywy w rytmie septymoli szesnastkowych (takty 92 – 94), *accelerando*. Ich zakres mieści się w granicach oktawy razkreślnej. Nieoczekiwanie linia melodyczna przeskakuje do oktawy trzykreślnej, w której wyeksponowane są urywane, drobne motywy chromatyczne w różnych kierunkach (takty 94 – 98) i w tempie ćwierćnuta =108.

Czwarty odcinek utworu (takty 99 – 125) otwiera swego rodzaju wstęp oparty na tremolandach, które są uzupełnione o szereg dźwięków altissimo w rytmie septymoli ćwierćnutowej (takty 99 – 102). Ich wysokości przedzielają niewielkie interwały, często zmodyfikowane ćwierćtonowo. Sednem tego segmentu jest motyw wymieniających się dwóch dźwięków odległych o septymę wielką, ujętych w rytm septymoli bądź sekstoli ćwierćnutowej. Stanowi to nawiązanie do motywu zawartego w taktach 41 – 43. Dużą część z dźwięków septymoli ćwierćnutowej poprzedza przednutka (na styku taktów 105 – 106 chwilowo pojawiają się nawet dwie przednutki). Motyw ten poprzedza przejmujący krok sekundy wielkiej pomiędzy wysokościami zmodyfikowanymi ćwierćtonowo i krótkie zatrzymanie na drugim dźwięku. Dopełnieniem motywu septymowego jest opadający szereg przeważnie ćwierćtonów w rytmie ósemek bądź kwintoli ósemkowej. Wszystkie te trzy struktury tworzą dość rozbudowany gest o wyraźnym zabarwieniu emocjonalnym. Po raz pierwszy pojawia się on w taktach 104 – 107, w postaci nieco odmiennej od późniejszych (brak otwierającego kroku sekundy, opadający motyw wieńczący w oktawie trzykreślnej).

W taktach 108 – 124 jest on ukazany czterokrotnie w tym samym kształcie. W toku przebiegu tego gestu dynamika lekko nabrzmiewa od pianissimo do mezzopiano, po czym opada do piano. Bardzo czytelna emocjonalność omawianego fragmentu czyni zeń swego rodzaju kulminację ekspresyjną, tym bardziej że wyrazisty gest został tutaj powtórzony 4 razy.

Odcinek piąty (takty 126 – 151) zazębia się z poprzednim: po kwintoli szesnastkowej w takcie 126 powraca motyw zamykający gest z segmentu czwartego. Początkowo narracja odznacza się pewną nieśmiałością, jak gdyby nie mogła się zacząć na dobre. Pojawiają się przedzielane pauzami drobne motywy w rytmie kwintol, sekstol lub septymol szesnastkowych – są to zrytmizowane ornamenty, głównie tryle. Dominują tutaj interwały sekundy małej, niekiedy występują repetycje. W takcie 132 dochodzi wreszcie do rozpoczęcia ciągłego przebiegu tego segmentu – wspomniane motywy ornamentalne łączą się w dłuższe szeregi o wybitnie meandrycznym kształcie. Zakres wysokości obejmuje tutaj oktawę dwukreślną i trzykreślną; dynamika konsekwentnie utrzymuje się na poziomie piano pianissimo. Nieoczekiwanie w takcie 147 pojawiają się coraz większe interwały – wreszcie lina melodyczna saksofonu dociera do początku oktawy czterokreślniej i tam się zatrzymuje na oscylacji pomiędzy dźwiękami oddalonymi o pół tonu. Rytm ulega uspokojeniu, zaś dynamika wzrasta nagle do forte (patrz przykł. 2).

W procesie przygotowywania wykonania utworu zaproponowałem kompozytorowi zastąpienie materiału tego odcinka przez swobodną improwizację. Pomysł mój spotkał się z jego przychylną reakcją, dlatego na płycie utrwaliłem wersję z improwizacją. Wykonując ją dokładam starań, by została odebrana jako naturalne uzupełnienie przebiegu utworu, nie zaś jako „ciało obce”. Z jednej strony część jej materiału koresponduje w pewnym sensie z oryginalną motywiką utworu (np. tryle, tremolanda), z drugiej jednak chciałem wzbogacić muzykę o elementy dotąd niewystępujące bądź obecne w niewielkim stopniu (np. multifony). Mój pomysł na improwizację zyskał aprobatę kompozytora.



Przykład 2 – UI, takty 144 – 147.

Ostatni, szósty segment *UI* (takty 152 – 173) nie wnosi niczego nowego. Rozpoczyna się on od krótkiego fragmentu repetycji staccato ujętych w rytm kwintol i sekstol szesnastkowych (takty 152 – 156), co należy uznać za dalekie echo materiału z taktów 56 – 61. Tym razem jednak repetycje mieszczą się głównie w oktawie razkreślnej i przebiegają w tempie ćwierćnuta = 104. Poprzedzają one reminiscencję materiału ukazanego na początku (takty 157 – 161 por. z taktami 13 – 17). Końcowy fragment (takty 164 – 172) również zawiera nawiązanie do wcześniejszych motywów: Jego materiał odwołuje się do taktów 140 – 141, zawarte tam motywy są w ostatnim segmencie przywoływane raz po raz, w różnych konfiguracjach. Fragment ten (t. 164 – 171) został ujęty w znaki powtórzenia – w zamierzeniu kompozytora

powinien on być powtórzony kilkakrotnie. Reminiscencja meandrycznego przebiegu w nieregularnych grupach rytmicznych z segmentu piątego uzupełniona została króciutkim, opadającym motywem punktowanym. Wyznacza on jednocześnie koniec partii *fixed media*.

UI należy do częściej prezentowanych utworów saksofonowych Jabłońskiego. Jego materiał pozwala soliście na zaprezentowanie najlepszych stron warsztatu wykonawczego – a zwłaszcza muzykalności. Jest to również utwór niezbyt typowy, niekiedy niekonwencjonalny, co stanowi atrakcję dla potencjalnych wykonawców. Jednocześnie *UI* wpisuje się w styl kompozytora, ukazując przede wszystkim jego skupienie na sferze fakturalnej i brzmieniowej. Pewne analogie można tu dostrzec z orkiestrowym utworem *Fuori*, szczególnie w zakresie brzmieniowego ukształtowania partii elektroakustycznej. Spore podobieństwo wykazuje również pewien typ motywów o charakterze ornamentalnym, fakturotwórczym. Są one obecne w ostatniej fazie rozwojowej *Fuori*.

II.2 SAXOSPHERE

Saxosphere dzieli od *UI* blisko dekada. Utwór powstał w 2021 na prośbę Łukasza Nędzy, z myślą o wykonaniu go podczas II Polskiego Kongresu Saksofonowego w Poznaniu. W porównaniu z poprzednikiem jego materiał jest dużo bardziej zróżnicowany, a nastrój – bardziej niespokojny. Wynika to ze sporej zmienności przebiegu. Stawia to przed wykonawcą zadania innego rodzaju, choć cel jest ten sam – zbudowanie spójnej, koherentnej formy. W ślad za partią solową materiał warstwy elektroakustycznej jest również bardziej urozmaicony w porównaniu do *UI*. Jakkolwiek *fixed media* nadal pełnią funkcję tła, to jednak ich partia zawiera elementy bardziej wyraziste, niekiedy konkurujące z solistą o priorytetową rolę w narracji. Z tego powodu możliwe są sytuacje konfliktu – na dość krótki czas (kilka sekund). Podobnie, jak w przypadku *UI* w warstwie elektroakustycznej dominują zjawiska zbudowane w oparciu o zapętlenie czy efekt echa. Nie ma tutaj dokładnej korelacji czasowej pomiędzy saksofonem, a taśmą – choć kompozytor

podaje orientacyjny czas kolejnych systemów w partyturze, nie traktuje go ściśle, dopuszczając kilku - czy kilkunastosekundową desynchronizację. Znacząca większość dźwięków fixed media wywodzi się z brzmień saksofonu altowego, co wzmacnia spójność kolorystyczną. Dominuje tutaj tempo ćwierćnuta = 54.

Saxosphere jest utworem jednoczęściowym, jego przebieg wykazuje niezbyt czytelny podział wewnętrzny na fazy rozwojowe. Jest ich 9, są one nierównej długości; w odróżnieniu od poprzednika poszczególne odcinki formy nie odróżniają się od siebie w wyrazisty sposób. Przeważnie są one oddzielone pauzami w partii solowej, granice między nimi niekiedy podkreśla kontrast.

Początek utworu w partii solowej jest mało wyrazisty – pierwszy segment (takty 1 – 17) sprawia wrażenie, jak gdyby dźwięk saksofonu wyłaniał się z dźwięków fixed media. Solista pojawia się stopniowo, prezentując raczej długie dźwięki w niskiej dynamice (najwyżej mezzopiano w trzech miejscach), w oktawie dwukreślnej. Dynamika tych dźwięków ma tendencję do nabrzmiewania, a następnie do opadania. Pojawia się tutaj również pojedynczy mutifon (takt 10; diminuendo) oraz cztery krótkie, niewielkie glissanda (takty 7, 8, 15 i 16). Spowalniający motyw trylowy (wartości od trzydziestodwójek do szesnastek w obrębie ćwierćnuty) w 6 takcie dość długo stanowi jedyny żywszy moment w pierwszym odcinku. Kolejne ożywienie ma miejsce w taktach 13 – 14: występują tutaj motywy przyspieszane (o rytmie przechodzącym od szesnastki do trzydziestodwójki) oraz triola szesnastkowa (krótki pasaż do rejestru altissimo). Dwuminutowy segment początkowy kończą jednak dłuższe dźwięki (por. przykład 3).

9 1'49"

Sxf

Comp

13 2'06"

Sxf

Comp

17

Sxf

Comp

Przykład 3. *Saxosphere*, takty 9 – 18.

Odcinek drugi (takty 18 – 31) przynosi większe ożywienie narracji. Linia melodyczna saksofonu odznacza się tutaj kapryśnym przebiegiem – drobne rytmy przeplatają się z dłuższymi wartościami, melodia wędruje w przeciwnych kierunkach, obecne są zróżnicowane interwały (od sekundy małej do nony małej, a nawet decymy wielkiej). Zmiany następują szybko i nagle, nie wykazując żadnej regularności, co daje efekt niepokoju. Wśród szybkich motywów można odnaleźć trzydziestodwójkowe repetycje (zarówno regularne, jak i w obrębie ugrupowań nieregularnych: triole ósemkowe, kwintola szesnastkowa; takty 19, 21, 23, dłuższy szereg w takcie 28 i 29), krótkie pasaże w rytmie kwintol trzydziestodwójkowych lub trioli szesnastkowej (takty 20, 25 i 28), a także postępy chromatyczne

(przeważnie trzydziestodwójki; takty 22 i 24). Pomiedzy nimi obecne są nieco dłuższe dźwięki o długości pomiędzy ósemką, a półnutą, z rzadka występują szesnastki. Przeważa tutaj niska dynamika (przeważnie *piano*), gdziekolwiek pojawia się *mezzopiano* – *mezzoforte*, a w takcie 28 – crescendo do *forte*. Narracja drugiego odcinka prowadzi do punktu szczytowego na styku taktów 28 i 29, po czym następuje zatrzymanie ruchu w rejestrze altissimo i krótkie opadanie z elementami glissando (takt 30).

Trzeci segment wypełnia takty 32 – 49. Jest on wyjątkowo uporządkowany materiałowo: jego przebieg tworzy przeplatanie szybkiego ruchu trzydziestodwójkowego oraz długich, zatrzymanych dźwięków (między półnutą a dwiema całymi nutami). Jedynym odstępstwem jest tutaj triola ósemkowa, szesnastka i ósemka z kropką w takcie 34. W obrębie trzech odsłon wspomnianego ruchu trzydziestodwójkowego, który obejmuje przestrzeń kolejno 9, 2 i 6 miar ćwierćnotowych zawarte są pochody ćwierćtonowe w zmiennych kierunkach, przedzielane większymi skokami interwałowymi i – niekiedy – krótkimi pauzami (takty 32 – 34, 37 i 48 – 49; por. przykł. 4). W pozostałych miejscach (takty 40 – 47) obecne są długie dźwięki w oktawie trzykreślnej, niekiedy uzupełnione o niewielkie glissando opadające (takty 40 – 43). W obrębie taktów 45 – 47 te zatrzymane dźwięki przybierają postać różnych multifonów; poprzedza je dźwięk frullato crescendo na styku taktów 44 i 45.

Tym razem przejście do kolejnego segmentu formalnego następuje dość gładko – po krótkiej fermacie powraca lekko zmodyfikowany materiał początkowej fazy rozwojowej; powraca tutaj idea nabrzmiewania i opadania dynamiki. Zawartość taktów 2 – 13 jest podstawą reminiscencji w taktach 50 – 61. Stanowi ona czwarty odcinek utworu. W porównaniu do pierwowzoru dają się tutaj zauważyć niewielkie modyfikacje: uzupełnienia (np. długi dźwięk w takcie 51 – w analogicznym miejscu pierwszego odcinka obecny jest pusty takt); zmiany harmoniczne (transpozycja – m.in. o tercję małą wyżej w taktach 54 – 55) czy brzmieniowe (inna artykulacja: frullato w takcie 60 wobec zwykłych dźwięków w takcie 12). Odcinek ten wieńczy szybki pochód chromatyczny w kierunku wznoszącym w rytmie trzydziestodwójek w obrębie triol ósemkowych.

Także i piąty odcinek utworu (takty 62 – 70) wypełnia nawiązanie do wcześniejszego materiału. Po subtelnym rozpoczęciu (długi dźwięk i trzydziestodwójkowe repetycje staccato w obrębie trioli ósemkowej; rejestr altissimo) w takcie 62 powraca zawartość taktów 19 – 24 (drugi segment). Materiał pierwowzoru jest tutaj wzbogacony o zapętlone motywy złożone z 3 opadających dźwięków w odległości trytonów i kwart (takt 65), a potem tercji i kwint (takt 68; rytm kwintol i sekstol szesnastkowych).

The image displays three systems of musical notation for two staves: Sxf (Saxophone) and Comp (Compositional). Each system corresponds to measures 32, 33, and 34 of the score.

- System 1 (Measures 32-33):** The Sxf staff begins at measure 32 with a *pp* (pianissimo) dynamic. It features a series of staccato notes, with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic in measure 33, followed by a decrescendo back to *pp*. The Comp staff is empty. A time signature of 3'24" is indicated at the end of the Sxf staff.
- System 2 (Measures 33-34):** The Sxf staff continues from measure 33 with a *p* dynamic, transitioning to *pp* in measure 34. The Comp staff remains empty. A time signature of 3'29" is indicated at the end of the Sxf staff.
- System 3 (Measures 34-35):** The Sxf staff begins at measure 34 with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. It includes a melodic line with a slur and a crescendo leading to a *f* (forte) dynamic. The Comp staff is empty. A time signature of 3'42" is indicated at the end of the Sxf staff.



Przykład 4, *Saxosphere*, takty 32 – 37.

Takty 71 – 77 obejmuje szósty segment *Saxosphere*. Przynosi on reminiscencję materiału trzeciego odcinka (por. takty 32 – 34), jest on wzbogacony o analogiczne ornamentalne motywy chromatyczne i tremolanda (np. takty 74 – 75). W końcówce tego krótkiego odcinka powracają repetycje trzydziestodwójkowe (triole, kwintole szesnastkowe) poprzedzone krótkimi glissandami opadającymi.

Odcinek siódmy (takty 78 – 94) przynosi zmianę artykulacji na frullato, towarzyszy jej pewna centralizacja harmoniczna (sugestia skali d-moll). W taktach 81 – 90 przywołany został materiał drugiego odcinka (por. takty 19 – 28), tyle że w transpozycji o sekundę wielką wyżej. Struktura interwałowa i rytmiczna pozostaje tutaj niezmieniona, jedynie w 88 takcie regularne szesnastki z taktu 26 przeradzają się w rytmy lombardzkie. Wspomniana reminiscencja jest poprzedzona krótkim wprowadzeniem, bardzo płynnie przechodzącym w nawiązanie. Prowadzi ono do szeregu zagęszczających się akcentów przeponowych (rytm od ósemek do sekstoli szesnastkowej) crescendo. Moment ten należy uznać za punkt kulminacyjny całości dzieła. Zaraz potem dynamika opada od forte do mezzopiano, w zakończeniu siódmego segmentu pojawiają się coraz dłuższe motywy wznoszące diatonicznie w rytmie szesnastek.

Po fermacie w takcie 94 rozpoczyna się ósmy odcinek (takty 95 – 116). Początkowo przynosi on przeplatanie się różnych motywów: akcentów przeponowych w rytmie kwintol szesnastkowych, dźwięk frullato, czy rozwichrzone motywy wznoszące (rytm kwintoli i sekstoli szesnastkowej; por. przykł. 5). W 98 takcie ruch ulega uspokojeniu – narracja przechodzi w długie dźwięki w rejestrze altissimo. Początkowo zawierają one krótkie glissanda opadające, ale od taktu 105 eksponowane są

dźwięki stałe (górze oktawy trzykresłnej).

The image displays a musical score for two staves: Saxophone (Sxf) and Computer (Comp). The Sxf staff begins at measure 96, marked with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of notes with dynamic markings: *p* (piano) at the start, followed by *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The notes are grouped with slurs and include articulation marks like 'ord.' and 'frull.'. A crescendo hairpin is visible, leading to a final note marked with a fermata. The Comp staff is empty. Time stamps '8'09"' and '8'22"' are present on the right side of the staves.

Przykład 5, *Saxosphere*, takty 95 – 98.

Ostatni segment (takty 117 – 128) otwiera szereg trzydziestodwojek w ramach triol ósemkowych. Ruch ten układa się w sekundowe meandry chromatycznie – diatoniczne w górnej połowie oktawy dwukresłnej. Tuż przed taktem 118 następuje spadek do oktawy razkresłnej i przejście w meandry w zakresie dźwięków c1 – g1. Wieńczy je najniższy dźwięk instrumentu. Na zakończenie przywołane zostaje dwukrotnie długie fis dwukresłne (obejmujące 11 ćwierćnut) oraz zdawkowa ósemka na tej wysokości. Jednocześnie należy stopniowo wyciszyć partię *fixed media*, aby obydwa elementy składowe narracji dobiegły końca w podobnym czasie.

Saxosphere wykazuje wiele podobieństw do utworów Jabłońskiego powstałych w latach 2015 – 2020. Ich harmonika jest bardziej atonalna niż w przypadku dzieł pochodzących z wcześniejszego okresu, bardziej rozdrobniony i niespokojny jest także przebieg formalny utworu. Partia solowa odznacza się pewnym improwizacyjnym charakterem, co przywodzi na myśl zwłaszcza *Concerto grosso nr 5*.

II.3 SOLILOQUIUM II

Soliloquium II powstało w roku 2024 na prośbę autora niniejszych słów. Podejmując temat solowych utworów na saksofon altowy z warstwą elektroakustyczną Macieja Jabłońskiego liczyłem na to, że zgodzi się on skomponować jeszcze jeden większy utwór tego rodzaju celem włączenia go do tej pracy doktorskiej. Profesor Andrzej Rzymkowski podjął się przekazania mojej prośby oraz mediacji z kompozytorem – jak się jednak okazało, nie było to przedsięwzięciem trudnym, albowiem Jabłoński bardzo chętnie spełnił moje oczekiwania. Ponieważ nowy utwór miał być w zamierzeniu nagrany na płytę razem z jego wcześniejszymi dziełami, zasadne było utrzymanie pewnej koherencji stylistycznej – tak, aby całość sprawiała pozytywne wrażenie jedności. I rzeczywiście - *Soliloquium II* w dużej mierze jest rozwinięciem idei obecnych w *UI* i *Saxosphere*, tworząc razem ze wspomnianymi utworami świat wspólnych rozwiązań estetycznych.

W porównaniu do poprzedników, *Soliloquium II*¹⁷ jest dziełem dużo obszerniejszym. Trwa ono mniej więcej tyle, ile obydwie wspomniane wcześniej dzieła razem wzięte – ponad 20 minut. Warstwa fixed media spełnia tutaj dość podobną funkcję, co w *UI* i *Saxosphere* – choć jej kształt bliższy jest temu ostatniemu przypadkowi. Dźwięki składające się na elektroniczny „background” pochodzą w 90% z saksofonu altowego, nie jest on jednak jedynie subtelnym opalizującym tłem, jak w *UI*. Są tutaj obecne nieco wyraźniejsze motywy, aspirujące do konkurowania z solistą. Swoim zwyczajem Jabłoński nie dokonał tutaj ścisłej synchronizacji obu partii, dzięki czemu saksofonista ma dość dużo możliwości indywidualnego kreowania przebiegu swojej narracji. Jednakże obecność wyrazistych motywów w warstwie fixed media zmusza niekiedy solistę do odpowiedniej reakcji na nie. Materiał tej warstwy skonstruowany został w oparciu o zapętlenia i efekt echa, dzięki czemu nie zachodzi potrzeba dokładnej korelacji czasowej obu partii – możliwe są zatem kilkunastosekundowe różnice pomiędzy czasem wpisanym do partytury, a rzeczywistym czasem realizacji. W każdym przypadku zachowane zostaje pokrewieństwo materiałowe obu warstw,

¹⁷ Utwór *Soliloquium I* powstał w tym samym roku, jest przeznaczony na flet basowy i fixed media. Maciej Jabłoński nie wyklucza kolejnych dzieł z tego cyklu – elementem wspólnym dla nich wszystkich jest to, że mają to być utwory na instrument solo z warstwą elektroakustyczną.

co zdejmuje z solisty pewne odium pilnowania ścisłej precyzyjnej synchronizacji i niweluje związane z tym napięcie. Wpływa to korzystnie na poczucie swobody wykonawczej, na której szczególnie zależy kompozytorowi. Jest to o tyle ważne, że *Soliloquium II* to utwór rozbudowany, wielowątkowy, skomplikowany formalnie.

Przez cały czas trwania dzieła (ok. 21 minut) panuje jedno tempo: ćwierćnuta = 54. Jest to tempo powolne, umożliwiające pewne wahnięcia podczas realizacji drobniejszych rytmów. Choć struktura rytmiczna utworu jest prostsza, niż w *Saxosphere*, to jednak wspomniane spokojne tempo i sugestia stosowania rubato wpływa na różnicowanie rytmów. Sprzyja to indywidualizacji realizacji materiału muzycznego i zwiększa udział wykonawcy w kreowaniu oblicza utworu. Jest to całkowicie zamierzone przez kompozytora i koresponduje z ideą utworu: *Soliloquium* to łacińskie określenie monologu, rozmowy z samym sobą. W istocie muzyka utworu dobrze oddaje nastrój i charakter takiego wewnętrznego dialogu – rozmowy z własnymi myślami.

Narracja *Soliloquium II* odznacza się zmiennością i jest dość urozmaicona, jakkolwiek owa zmienność materiałowa wydaje się mniejsza, niż w przypadku *Saxosphere*. Linia melodyczna partii saksofonu dość często przybiera charakter fakturalny, nie brak tutaj jednak typowo motywicznych przebiegów. W przeciwieństwie do poprzednich dzieł na saksofon altowy i fixed media można tutaj odnaleźć elementy myślenia kategoriami pracy motywicznej. Niektóre motywy powracają w toku utworu, nierzadko ulegając przekształceniom, ich funkcja formotwórcza koegzystuje z formotwórczym oddziaływaniem ewolucji faktury i brzmienia, środka typowego dla kameralnych utworów Jabłońskiego. Najważniejszym motywem wydaje się być dość prosta rytmicznie i interwałowo struktura zaprezentowana na samym początku. Składa się ona z długiego dźwięku crescendo, przechodzącego w pojedynczą grupę regularnych szesnastek. Pierwsza z nich jest legowana z długim dźwiękiem, druga stanowi powtórzenie tej samej wysokości. Trzecia jest odległa o tryton wzwyż, zaś ostatnia jest jej powtórzeniem. Motyw ten (a ściślej mówiąc – jego warianty) często pojawia się w narracji utworu, przez co nabiera charakteru sygnałowego.

Konstrukcja *Soliloquium II* obejmuje 11 odcinków o zróżnicowanym czasie trwania. Część z nich oddzielona jest od poprzednich dłuższą pauzą, inne następują niemal od razu. Odcinek pierwszy (takty 1 – 16; por. przykł. 6) posiada charakter wprowadzenia, niejako „zagajenia” wewnętrznego dialogu. Początek utworu należy do warstwy elektroakustycznej, saksofon dołącza po 10 sekundach. W taktach 2 – 7 wspomniany motyw główny ukazany zostaje w trzech wariantach, łączy je obecność repetycji. Takt 8 zawiera motywy ornamentalne, przypominające zrytmizowane obiegniki – są one utrzymane w prostych rytmach kwintoli i sześnastkowej. W kolejnych 3 taktach powraca rozwinięty motyw główny, po czym następuje dość długi falujący obiegnik o przyspieszającym tempie, zakończony trylem (takty 12 – 13). Zaraz potem znów ukazany jest wariant motywu głównego, tym razem wzbogacony o zapętłony triolowy trzydziściuśmiu opadający obiegnik sześnastkowy (dwie opadające sekundy; takt 14), nieco dłuższy dźwięk po skoku w górę i chromatyczne opadanie w rytmie trzydziestodwójek. W zakończeniu tego fragmentu dość gwałtownie rośnie dynamika (do forte), która przedtem oscyluje pomiędzy *ppp*, a *p*. Pierwszy segment kończy pauza generalna (8 – 12 sekund).

The image shows a musical score for two parts: Saxophone and Computer. The top staff is for Saxophone (alto in Mi b) and the bottom staff is for Computer. The score includes dynamics like *mf*, *p*, *ppp*, and performance instructions like "legatissimo! sempre poco rubato".

Saxophone staff: The tempo is marked as 54. There is a 10-second rest. Dynamics include *n* (normal), *p* (piano), and *ppp* (pianissimo). The score includes a crescendo and a decrescendo.

Computer staff: The score includes "many portamentos", "noise", and "many looped effects". Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Saxophone staff (bottom): The score includes a 5-measure rest, a 3-measure rest, a 5-measure rest, and a 6-measure rest. Dynamics include *n* (normal), *p* (piano), and *ppp* (pianissimo). The score includes a crescendo and a decrescendo. The instruction "legatissimo! sempre poco rubato" is written above the staff.

Computer staff (bottom): The score includes a 5-measure rest.

Przykład 6, *Soliloquium II*, takty 1 – 16.

Drugi odcinek (takty 17 - 48) stanowi już część właściwej narracji dzieła. Choć przypomina ona dość swobodną formalnie fantazję, to jednak nawracające motywy charakterystyczne wprowadzają pewną dyscyplinę przebiegu. Segment ten inicjuje motyw główny przedłużony o dalsze szesnastki i skok trytonu (crescendo do *mf*), po którym dochodzi do chwilowego zatrzymania ruchu i szeregu rytmów punktowanych (ósemka z kropką – szesnastka; por. takty 17 – 19). Fragment ten kończy ćwierćnuta przechodząca w chromatyczny postęp w kierunku wznoszącym (trzydziestodwójki). Ruch trzydziestodwójek powraca po pauzie ósemkowej – tym razem w przeciwną stronę – po czym dochodzi do zatrzymania (półnuta) i pasażowego opadania w rytmie sekstoli szesnastkowej (przeważnie interwały tercji małej). Kolejne zatrzymanie przechodzi w kwintolę szesnastkową, która inicjuje stopniowe wznoszenie. Zwieńczeniem tego szeregu motywów jest półnutowy tryl na początku 22 taktu.

Fragment motywu głównego (szesnastkowe rozwinięcie) w takcie 23 poprzedza następną fazę drugiego odcinka. Wyróżnia się ona wznoszącym szeregiem dźwięków oddalonych o kwartę bądź tryton, chwilowym zatrzymaniu i powolnym opadaniu. Pierwszy taki motyw otwiera kwintolą szesnastkową, a zamykają zrytmizowane trzydziestodwójkami krótkie tryle (takt 24). Kolejna odsłona tej struktury rozpoczyna się ruchem szesnastek,

natomiast chromatyczne opadanie po chwilowym zatrzymaniu przebiega w ósemkach (takty 25 – 26). Kontynuacją tego opadania – w coraz dłuższych wartościach – jest materiał taktów 27 – 28.

W obrębie taktów 29 – 41 narracja utworu zyskuje na intensywności i ruchliwości. Przeważają tutaj drobne wartości rytmiczne, dynamika zmienia się falowo, trzykrotnie dochodząc do forte. Najpierw pojawia się figura rozpoczęta grupą szesnastek z motywu głównego, po czym następuje na przemian ćwierćnuta i nieregularna grupa szesnastkowa (sextola, septymola). Dominuje tutaj ruch wznoszący, prowadzący do trylu na początku taktu 31. Kolejne przywołanie grupy szesnastek z motywu głównego rozpoczyna rozbudowany fragment, w którym przeplatają się trzy zjawiska: postępy w średnich interwałach (z reguły kwarty; rytm szesnastek, lub kwintol szesnastkowych) o różnych kierunkach; chromatyczny ruch trzydziestodwójek w wybranym kierunku oraz nieco dłuższe zatrzymania ruchu (przeciętnie na czas trwania ćwierćnuty; por. przykł. 7). Zmienne kierunki ruchu przypominają falowanie – odbywa się to raczej w wyższych rejestrach (nie wyłączają altissimo). W 37 takcie pojawia się nowa myśl muzyczna: szesnastkowe podwójne opadające kroki tercjowe prowadzące od oktawy trzykreślnej do razkreślnej. Następujący potem konglomerat opisanych zjawisk motywicznych wieńczy opadanie na przemian trytonów i kwart dłuższymi wartościami rytmicznymi równymi 5 szesnastkom (takt 40), które przechodzi w ćwierćnutę i trzydziestodwójkowy obiegnik.

The image shows a musical score for Saxophone (Sxf) and Compressor (Comp) for measures 29-33. The score is divided into two systems. The first system (measures 29-31) shows the Saxophone playing a melodic line with dynamics pp, p, mp, and pp, and the Compressor track showing a steady pulse. The second system (measures 32-33) shows the Saxophone playing a more complex melodic line with dynamics mf, p, and mp, and the Compressor track showing a pulse with a 'bend up' instruction.

Przykład 7, *Soliloquium II*, takty 29 – 33.

Takty 43 – 48 zawierają ostatnią myśl muzyczną zbudowaną z opisanych trzech zjawisk. Odnacza się ona dużo większym udziałem ruchu w interwałach kwarty i trytonu w rytmie grup szesnastkowych (pierwsze dwa takty). Przeplatanie zatrzymań i trzydziestodwójkowego ruchu chromatycznego ma miejsce później; przeważa tutaj kierunek wznoszący. Drugi odcinek zamyka półnuta i długa pauza (6 – 10 sekund).

Trzeci segment utworu (takty 49 – 87) przynosi znaczną zmianę w charakterze materiału. Znika tu zupełnie szybki ruch, tempo narracji zwalnia (przeważają półnuty i przedłużone ćwierćnuty). Jednocześnie przewagę zyskują większe interwały, co sprawia wrażenie pewnego „skakania” i podtrzymuje obecność niepokoju. Melodia saksofonu nabiera intensywności: z jednej strony kompozytor wyraźnie życzy sobie ekspresji *dolcissimo*, z drugiej jednak przeważające większe interwały (głównie kwarty i trytony) stoją w sprzeczności z wokalnym charakterem. Obfite występowanie ligatur, jak również obecność nieregularnych grup rytmicznych skutecznie zaciera puls, przez co panujące tu metrum 4/4 jest praktycznie niewyczuwalne. Na przestrzeni taktów 49 – 61 rozpościerają się trzy frazy o długości 3 – 4 taktów. Pierwsza z nich –

przeważnie wznosząca - zawiera się w stosunkowo niewielkim ambitusie (ais1 – c3). Druga wznosi się odważniej (od e1 do d3), po czym stopniowo opada. Można tu odnaleźć drobniejsze rytmy: triola ósemkowa czy dwie szesnastki. Ostatnia fraza nabiera wysokości jeszcze śmieiej (ambitus fis1 – e3), co zawdzięcza obecności jeszcze większych interwałów (seksty, septyma), nie kończy się opadaniem. W każdej z tych fraz wznoszenie się skorelowane zostało z crescendo do coraz większych stopni dynamicznych (mp, mf, f).

Takt 62 przynosi uproszczenie rytmiki, które pociąga za sobą czytelność pulsu. Na przestrzeni taktów 62 – 65 rozwija się przeważnie ćwierćnutowa melodia frullato, oparta głównie na trytonach i sekundach, biegnąca od najniższych do najwyższych (przed altissimo) dźwięków. W kolejnych 4 taktach powraca jeszcze nieregularna rytmicznie melodia pokrewna materiałowi z początku omawianego segmentu. Miarowy ruch ćwierćnutowy frullato wprowadzony zostaje ponownie w takcie 70 i nie ustępuje aż do końca trzeciego odcinka. Dzięki przewadze większych interwałów (kwarty, trytony) i utrzymywanie jednego kierunku, przechodzenie przez kolejne rejestry odbywa się dość szybko. Później (od taktu 79) intensywność ruchu ulega uspokojeniu, co jest efektem zmienności jego kierunków i większego udziału interwałów sekund. Z punktu widzenia przebiegu napięć narracja ma tutaj falujący charakter; owo falowanie, czyli następstwa crescendo i diminuendo ma raczej spokojny wymiar.

Przejsie do czwartego segmentu (takty 88 - 111) sygnalizuje wyraźne nawiązanie do pierwszego i drugiego odcinka utworu. Nie jest to wierne odzwierciedlenie materiału początku: obok dokładnych reminiscencji występują tutaj nowe motywy. Wierne cytaty zostają rozwinięte lub uzupełnione na nowo. Z reguły owo wzbogacanie reminiscencji opiera się o ich oryginalny materiał, jest to zatem ich rozwijanie i powiększanie rozmiarów. Tak więc opadające chromatycznie triole (takt 93; por. takt 8) zostały kontynuowane, motyw główny przechodzący w repetycję (takt 95; por. takty 4 – 5) uzyskuje dalszy ciąg tych repetycji w tym samym kierunku. Nabierający płynnie tempa wielki obiegnik (takt 97, por. takt 12) przechodzi w kolejny obiegnik – lecz stopniowo zwalniający. Reminiscencja taktów 17 – 19 w taktach 100 – 102 została przedłużona o materiał wywiedziony z rytmów punktowanych w ostatnim takcie i zwieńczona trylem wraz z szybkim chromatycznym opadaniem (takty 103 – 104; por. przykł. 8).

Kolejne 2 takty przynoszą nieco zmodyfikowany wariant rozwiniętej wspomnianej reminiscencji – tym razem kończy ją opadający pasaż w rytmie kwintoli szesnastkowej oraz tryl. Pasaż ten powtarza się, poprzedzając kilka trylów, które kończą czwarty odcinek. Jego profil dynamiczny przypomina poprzedni segment: jest to również falowanie, dwukrotnie dochodzące do poziomu forte (takty 98 i 107).

The image displays a musical score for two staves: Saxophone (Sxf) and Compressor (Comp). The score is divided into three systems, corresponding to measures 95-105.

- System 1 (Measures 95-97):** The Sxf staff begins with a measure marked '95' and a dynamic of *p*. It features a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note triplet marked *pp*, and then a sixteenth-note sextuplet marked *mp*. The system concludes with a long, sustained note marked *ppp*. The Comp staff has a single measure marked *mp*.
- System 2 (Measures 98-100):** The Sxf staff starts at measure '98' with a dynamic of *f*. It contains a series of sixteenth notes, followed by a measure with a dynamic of *p*. The system ends with a measure marked *pp*, followed by a measure marked *p*, and a final measure marked *mf*. The Comp staff has a single measure marked *mp*.
- System 3 (Measures 102-105):** The Sxf staff begins at measure '102' with a series of sixteenth notes. It includes a measure marked *p* and ends with a measure marked *p*. The Comp staff has a single measure marked *mp* and a 'slow portamento stop' marking.

Przykład 8, *Soliloquium II*, takty 95 – 105.

Zanim rozpocznie się piąty odcinek (takty 112 - 151), ma miejsce pauza trwająca 6 – 10 sekund. Poprzedza ona niespokojny segment, w którym dominują dźwięki o charakterze nieciągłym. Obecne są tutaj znaczne oscylacje dynamiki

na niewielkiej przestrzeni (od niente do fortissimo w czasie 4 – 5 ćwierćnut). Aż do taktu 131 w obrębie materiału występują wyłącznie tremolanda w zakresie tercji małej. Niemal wszystkie podlegają nabrzmiewaniu i opadaniu, wyjątkiem są motywy w taktach 122 – 123 oraz 130 – 131. Począwszy od 132 taktu następuje zmiana materiału: w miejsce tremoland pojawiają się naprzemiennie legowane z sobą dźwięki zwyczajne oraz frullato (na jednej wysokości, w rytmie ćwierćnut). Szereg przeplatających się artykulacji tego samego dźwięku wieńczy chromatyczny pochód wznoszących trzydziestodwójek frullato.

Na styku taktów 134 – 135 chwilowo powraca tremolando, jest to jednak ostatni taki motyw w tym segmencie. Oscylacja ćwierćnutowa „ordinario – frullato” w taktach 136 – 138 przechodzi w większy pochód wznoszący (w tym samym rytmie i artykulacji), kolejny taki gest (takty 139 – 141) prowadzi do jeszcze dłuższego wznoszenia frullato. Dwa następne takty zawierają wyłącznie trzydziestodwójkowy ruch chromatyczny na przemian w dół i w górę (por. przykł. 9). Natomiast od taktu 144 przeplatanie dźwięków „gładkich” i frullato przybiera nieco inny kształt: są to pary połączonych ćwierćnut, w których druga wartość – frullato – jest zaakcentowana. Pomimo zmiennych kierunków ruchu ogólna tendencja jest wznosząca, dynamika rośnie tutaj do forte w takcie 148, po czym opada do piano pod koniec taktu następnego. Zakończenie tego odcinka jest dość nieoczekiwane: takt 150 wypełnia szereg rytmów „sicilianowych” - to triole ósemkowe, w obrębie których pierwsza wartość jest wzbogacona o kropkę, zaś druga – dwukrotnie skrócona (do szesnastki). W tym momencie partia fixed media ma przykryć swoim wolumenem brzmienie solisty, który ostatecznie milknie na 10 sekund.

The image displays three systems of musical notation for a Saxophone (Sxf) and a Compressor (Comp).
 - The first system shows the Sxf part with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The Comp part is a single whole note.
 - The second system, starting at measure 141, shows the Sxf part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including rests. The Comp part is a single whole note.
 - The third system, starting at measure 143, shows the Sxf part with a melodic line of eighth notes, including a trill. The Comp part is a single whole note.

Przykład 9, *Soliloquium II*, takty 139 – 146.

Powrót saksofonu w takcie 152 inicjuje szósty segment formalny (takty 152 – 171). Idea dynamicznego falowania obecna jest również tutaj – wolumen brzmienia przechodzi stopniowo pomiędzy piano i forte. Zawartość omawianego odcinka skonstruowana została w oparciu o przeplatanie tych samych zjawisk, jakie kształtowały drugi odcinek. Widać to już na samym początku: są tutaj obecne dłuższe zatrzymania, „rozstrzelony” ruch szesnastkowy oraz chromatyczne pochody trzydziestodwójkowe, zazwyczaj w jednym kierunku (wyjątkiem jest figura w takcie 154). Wspomniane dłuższe zatrzymania mogą się dość znacznie różnić czasem trwania: w taktach 155 – 156 zawierają się one w przedziale między ósemką, a półnutą; przedzielają je motywy zbudowane z 4 trzydziestodwójek w różnych kierunkach. Dłuższe wartości są opatrzone artykulacją frullato, jedynie półnuta to tryl. Przechodzi on w opadającą sekstolę szesnastkową frullato.

Począwszy od 158 taktu do opisanych trzech zjawisk motywicznych dochodzi jeszcze jedno: repetycje staccato w rytmie triol bądź sekstol szesnastkowych. Pierwotnie grupy repetycji występują na przemian z chromatycznymi figurami trzydziestodwójkowymi frullato. Później, w taktach 161 – 163 ma miejsce sekwencja: dłuższy dźwięk, „rozstrzelony” motyw szesnastkowy, zatrzymanie na trylu, wznoszący pochód chromatyczny i repetycje staccato, zaraz potem opadający szereg półtonów, kolejny tryl i znów repetycje (por. przykł. 10). Dalsze 3 takty zawierają wyłącznie triolowe (sekstolowe) repetycje, z kolei w taktach 167 – 168 występują jedynie chromatyczne pochody trzydziestodwójek (w większości opadające). Prowadzą one do zakończenia szóstego segmentu, w którym półnuta przechodząca w falujący szereg szesnastek (regularnych i w sekstoli; por. takt 169) poprzedza sekwencję naprzemiennych ćwierćnut i legowanych z nią grup 4 wznoszących szesnastek w postaci motywów pasażowych (przykł. 11). Ostatni z nich sąsiaduje z trylem (półnuta).

The image displays two musical staves, Sxf and Comp, spanning measures 160 to 164. The Sxf staff begins at measure 160 with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic. It features a sequence of notes with various articulations, including 'frull.' (frullato) and 'ord.' (ordine). The Comp staff starts at measure 160 with a forte (f) dynamic. The Sxf staff continues to measure 164 with a mezzo-forte (mf) dynamic, marked 'triple staccato'. The Comp staff continues to measure 164 with a forte (f) dynamic, marked 'looped effects'. The Sxf staff includes markings for 'frull.', 'ord.', 'triple staccato', and 'looped effects'. The Comp staff includes markings for 'frull.', 'ord.', 'triple staccato', and 'looped effects'.

Przykład 10, *Soliloquium II*, takty 161 - 164



Przykład 11, *Soliloquium II*, takty 169 – 171.

Siódmy odcinek *Soliloquium II* ma charakter przejściowy (takty 172 - 190). Można by połączyć go z segmentem poprzednim bądź kolejnym, lecz w takim wypadku powstaje problem zbyt dużych różnic materiałowych. Rozpoczyna się on trzema sekwencjami tryłów w rytmie ćwierćnut – regularnych, w kwintoli lub trioli. Pierwsza sekwencja przeważnie opada, dwie następne wznoszą się. Środek taktu 177 oddziela koniec sekwencji trylowych od wznoszącego ciągu kwart (triola szesnastkowa). Ten zdecydowany motyw wprowadza zatrzymanie na wysokim rejestrze (dwa dźwięki: zwykły i tryl; takty 178 – 179). Dwa kolejne takty wypełnia wariant tego gestu; „zatrzymanie” na dłuższych dźwiękach obejmuje czas od półnuty do całej nuty legowanej z ósemką. Następnie dochodzi do inwersji motywu kwartowego: powstaje szereg opadających kwart (czystych i zwiększonych) i zatrzymanie na trylu crescendo (czas 3 ćwierćnut; por. takty 182 - 183). Dalszy przebieg narracji obejmuje szereg tryłów (przeważnie półnuty legowane z ósemką), przechodzący w taktie 186 w półtonowy pochód w kierunku wznoszącym (trzydziestodwójki) i chwilowe repetycje. Zwieńczeniem tego odcinka jest sekwencja trzech tryłów w rejestrze wysokim (lecz jeszcze nie altissimo) – każdy z nich zajmuje okres 3 ćwierćnut i jednej ósemki.

W ósmym segmencie (191 – 211) zawarta została pierwsza faza kulminacji – wskazują na to m.in. przeważająca dynamika fortissimo, rekapitulacja wcześniejszych pomysłów motywicznych oraz bardzo zdecydowany wyraz muzyki. W taktach 191 – 196 ma miejsce trzykrotny szesnastkowy ruch wznoszący prowadzący do krótkiego zatrzymania (ćwierćnuta), po którym powraca element ruchu

(repetycje i motywy sekundowo – tercjowe; rytm: kwintole, sekstole, septymole). Figura wznoszenia ukazana trzy razy w tej samej postaci zbudowana została z dwóch trytonów przedzielonych półtonem – wieńczy ją skok o kwintę czystą i zatrzymanie na zaakcentowanym dźwięku c3. W 191 takcie ten ostatni przeradza się w repetycje staccato (sekstola szesnastkowa bez ostatniej wartości), w takcie następnym zatrzymany dźwięk przechodzi w motyw sekundowo – tercjowy wpisany w septymole szesnastkową, poprzedzający wznoszący się diatonicznie pochod trzystodwójek zwieńczony trylem (por. przykł. 12). Tryl ten zostaje niejako powtórzony o pół tonu wyżej w takcie 194, również crescendo. Ostatni taki gest (por. takt 196) oddzielony jest od poprzednich 8-sekundową pauzą generalną; przekształca on ćwierćnutę w krótkie repetycje, po czym następuje opadający szereg małych tercji i jednej sekundy wielkiej (rytm kwintoli i sekstoli szesnastkowej).

The image shows a musical score for two parts: Saxophone (Sxf) and Compressor (Comp). The Sxf part is written in treble clef and contains several measures of music. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with various accents and dynamic markings such as *ff*, *fp*, and *f subito*. The Comp part is written in treble clef and is mostly silent, with a few notes in measure 193. The score is labeled with measure numbers 193, 194, and 195. The Sxf part has a crescendo leading into measure 194, and a final measure (196) with a general pause.

Przykład 12, *Soliloquium II*, takty 191 – 196.

Nieoczekiwanie rytm ulega zróżnicowaniu i przechodzi w motywy lombardzkie (na przemian trzystodwójki i szesnastki z kropką, te ostatnie z akcentem).

W taktach 198 – 199 narracja uspokaja się, rytm sekstoli szesnastkowej ustępuje szeregowi ćwierćnut ułożonych w legowane pary „zwykła – frullato”. A jednak napięcie tu rośnie – jest to rezultatem crescendo do fortissimo w 202 takcie. Takty 203 – 205 można uznać za nieudaną próbę wszczęcia nowej linii narracyjnej, nowej opowieści. Szybko się bowiem okazuje, że nie sposób uniknąć skojarzeń z motywem głównym i interwałem trytonu jemu immanentnym. „Rozstrzelony” motyw szesnastkowy prowadzi do zatrzymania ruchu na półnucie h1, z której początek bierze modalny pochod trzyciestodwójek w kierunku wznoszącym (naprzemiennie cały ton i półton), docierający do e3. Zdecydowany motyw kwintoli szesnastkowej, zbudowany z opadających trytonu i kwarty, wznoszącej tercji małej oraz repetycji wprowadza ruch ćwierćnutowy frullato z każdym dźwiękiem o pół tonu wyższym.

Odcinek 9 (takty 212 – 239) stanowi drugą i trzecią fazę kulminacji. Początkowo (do taktu 219) dominuje ruch trzyciestodwójek, niekiedy zestawiany z ósemkami bądź dłuższym zatrzymaniem na trylu. Tym samym następuje rekapitulacja idei obecnej w szóstym segmencie, naturalnie w postaci zmodyfikowanej. Ze względu na charakter kulminacji ruch uprzednio szesnastkowy, tutaj wymagał ujęcia w wartości ósemkowe. Wznoszące szeregi trzyciestodwójek zmieniają natomiast tożsamość harmoniczną – z pochodów chromatycznych stają się fragmentami jednej z transpozycji skali „półton – cały ton”. Jedyne repetycje trzyciestodwójkowe pozostają w tym odcinku bez zmian. Szczytowym punktem kulminacji jest szereg repetycji dźwięku g4 w takcie 219. Dopełnia ją sekwencja złożona z najniższego i jednego z najwyższych dźwięków saksofonu (frullato), która kończy się w 223 takcie.

Takt następny przynosi początek opadającej melodii skonstruowanej głównie z tercji. Nie jest ona zbyt skomplikowana, choć uświadomienie sobie jej przebiegu rytmicznego z pewnością nie należy do łatwych zadań – co zawdzięcza ligaturom. Na przestrzeni taktów 229 – 239 rośnie nieco intensywność rytmiczna partii saksofonu: wcześniejsza konstrukcja z wartości pomiędzy ósemką w trioli, a półnutą ustępuje szeregom równych wartości szesnastkowych (regularnych, kwintol, sekstol / triol i septymol), a od 236 taktu – trzyciestodwójkowych. Pochody diatoniczne w sekundach wypierają inne interwały (tutaj: tercje).

Segment 10 (240 - 257) odgrywa dość dwuznaczną rolę dramaturgiczną. Można go uznać za dość osobliwą próbę reaktywacji kulminacji połączoną z próbami zaakceptowania istniejącego stanu rzeczy. Otwiera go wznosząca melodia zbudowana z 2 długich (ponad całą nutę) i 2 krótkich (ósemki) dźwięków w sporych odległościach (seksta wielka, obie septymy). Następująca potem sekwencja trzydziestodwójkowych pochodów chromatycznych – głównie opadających – wyraźnie nawiązuje do odcinka drugiego i szóstego. Po takcie 250 szeregi półtonów ustępują repetycjom w tym samym rytmie (jedynie w 251 takcie występują grupy szesnastkowe – kwintola, sekstola, septymola – ustawione tak, aby sprawiały wrażenie naturalnego rozpędzania; por. przykł. 13).

The image displays three systems of musical notation for two staves: Sxf (Saxophone) and Comp (Compositional).
 - **System 1 (Measures 245-251):** The Sxf staff begins at measure 245 with a melodic line marked 'frull.' and 'ord.' with dynamics *p*, *ppp*, *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. The Comp staff below it is mostly empty, with annotations 'slow portamento down' and 'still looped effects' spanning measures 245 to 251.
 - **System 2 (Measures 249-251):** The Sxf staff continues with a melodic line marked *p*, *f*, *p*, and *mp*. The Comp staff remains empty.
 - **System 3 (Measures 252-253):** The Sxf staff shows dense, rapid sixteenth-note passages marked *fff* and *ff*. The Comp staff shows a corresponding dense, rapid sixteenth-note passage.

Przykład 13, *Soliloquium II*, takty 245 – 253.

Ostatnie 22 takty wypełnia odcinek 11 (takty 258 – 279). To fragment o charakterze kody, muzyczne pożegnanie – ale pożegnanie dokonane w sposób wysoce subtelny i dyplomatyczny. W taktach 258 – 263 obecne jest dosłowne nawiązanie do materiału początku utworu. Kolejne takty wypełnia muzyka wykazująca silne pokrewieństwo z pierwszym odcinkiem – to m.in. „rozstrzelone” motywy regularnych szesnastek odległych o tryton, trzydziestodwójkowe ornamenty, ale i również nieregularne bądź nieregularnie akcentowane wartości rytmiczne (od taktu 268). Takty 270 – 272 przynoszą dokładną reminiscencję początku drugiego odcinka (por. takty 49 – 51), która przechodzi w szesnastkowy motyw opadający, powtórzony w transpozycji o kwartę niżej w kolejnym takcie. Utwór kończy powolna melodia niskiego rejestru instrumentu, zamierająca na c1.

Soliloquium II z racji swojej długości trwania i zawartych problemów interpretacyjno – wykonawczych należy uznać za najbardziej wymagający utwór na saksofon i warstwę elektroakustyczną Macieja Jabłońskiego. Solista podejmuje tutaj trud utrzymania uwagi i skupienia odbiorcy przez ponad 20 minut, dbając równocześnie o zachowanie spójności formalnej. Utwór wymaga zatem nowatorskiego podejścia do kwestii wirtuozerii wykonawczej, w którym biegłość nie stanowi najważniejszego elementu.

Rozdział III

Problemy wykonawcze w utworach Macieja Jabłońskiego

Problemy wykonawcze we wszystkich trzech nagranych i omawianych w tej dysertacji utworach powinno się omówić wspólnie. Wszystkie one są typowe dla twórczości saksofonowej Macieja Jabłońskiego ostatniego okresu. Kompozytor operuje tu bardzo szeroką paletą środków wykonawczych, które można jednak potraktować jako pewien wspólny zbiór. Przygotowując się do nagrania tych utworów wiedziałem, że muszę zwrócić niezwykle wyteżoną i baczną uwagę na problemy warsztatu wykonawczego typowego dla muzyki współczesnej celem jego perfekcyjnego opanowania. Nie tylko saksofoniści, ale też liczni inni instrumentalisci mylnie uważają, że muzyka współczesna stawia przed wykonawcą mniejsze wymagania instrumentalne. Jest to absolutnie błędne założenie. W twórczości Macieja Jabłońskiego niezwykle ważny jest problem odpowiedniej barwy dźwięku. Dodatkowym aspektem związanym z barwą jest częste używanie dźwięków alterowanych mikrointerwałowo. Właśnie takie podwyższenia i obniżenia zmieniają w charakterystyczny sposób barwę dźwięków. Z jednej strony tworzą one paletę dodatkowych możliwości brzmieniowych, ale także wymagają od wykonawcy niezwyklej precyzji wykonawczej, ponieważ w przeciwnym razie dźwięk może zabrzmieć intonacyjnie fałszywie. Prace nad każdym przypadkiem dźwięku alterowanego mikrointerwałowo wymagają wyboru – z całej palety aplikatury saksofonowej – odpowiedniego palcowania, co wiąże się z koniecznością dokładnej analizy wszystkich dźwięków poprzedzających mikroton, jak i następujących po nim. Tylko bowiem wygodny układ palców pozwala na tworzenie tej swoiście rozwiniętej barwowej kantyleny, jak i częstokroć bardzo szybkich przebiegów technicznych. Wymagana jest więc tu absolutna perfekcja techniki palcowej.

Każdy z trzech omawianych tutaj dzieł posiada zupełnie inny charakter. Umieszczenie trzech utworów jednego kompozytora w obrębie jednego zbioru jest w muzyce współczesnej zadaniem bardzo szczególnym. Zróżnicowanie ich charakterów to główne zadanie stojące przed wykonawcą. Maciej Jabłoński jest kompozytorem,

którego utwory odznaczają się pełnią kolorów oraz bardzo zróżnicowaną dynamiką, która jest tutaj elementem również niezwykle ważnym z punktu widzenia rozkładu napięć. Wykonawca musi stworzyć sobie tutaj swój „dynamiczny świat”, oparty na własnych możliwościach. Szczególnie ważne jest to, aby dynamikę różnicować w sposób niezwykle delikatny. Bardzo często zasób środków dynamicznych mieści się w obrębie zakresu *pp* – *mp*, czy *mf* – *ff*. Warstwa elektroakustyczna stworzona przez kompozytora nigdy nie pozwala soliście na operowanie zbyt wyrazistą dynamiką *forte*. Brak odpowiedniej uwagi wykonawcy na ekstremalną dynamikę może dać w przypadku utworów Macieja Jabłońskiego szczególnie niekorzystne efekty, owocując brzmieniem przesterowanym, nieadekwatnym do estetyki jego utworów.

Niezwykle ważna i bardzo widoczna jest tu również problematyka intonacji. Pozornie mogłoby się wydawać, że w warstwie elektroakustycznej są elementy które mogłyby skutecznie tuszować wszelkie niedoskonałości intonacji. Nic jednak bardziej mylnego. Na każdym kroku mamy tu bowiem występujące przetworzone elektronicznie, niezwykle wyraziste i czytelne dźwięki, które tylko pozornie są mniej słyszalne, lecz obnażałyby one wszelkie ewentualne niedoskonałości instrumentalisty. Również wszelkiego rodzaju podwyższenia i obniżenia mikrointerwałowe brzmią tutaj wyjątkowo precyzyjnie i „prawdziwie”. Warunek nienagannej intonacji musi być tu zatem absolutnie spełniony.

Cieszę się bardzo, że kompozytor wyraził zgodę na moją improwizację w końcowym fragmencie *UI*. To wielka przyjemność i zaszczyt, ale także niezwykle zadanie stojące przed wykonawcą. Należy tu bowiem stworzyć świat dźwiękowy kompatybilny z resztą utworu. Trzeba bardzo uważać, aby nie wywołać swoistego dysonansu zarówno w obrębie materiału dźwiękowego, jak i w pięknej barwie, która jest tak bardzo czytelna i reprezentatywna dla całej tej kompozycji. Wielką radością jest dla mnie możliwość uczestniczenia w swoistym dziele współtworzenia utworu. To jednak także bardzo wymagające zadanie przed każdym następnym wykonawcą tego dzieła.

Konstatując, wykonywanie wszystkich utworów Macieja Jabłońskiego wymaga ogromnej precyzji warsztatowej i stanowi prawdziwie intelektualne zadanie. Oczywiście, gra na każdym instrumencie i w każdym rodzaju muzyki

oczekuje od instrumentalisty zawsze takiego warsztatu, lecz wykonywanie tych właśnie utworów stawia przed nim wyzwania zupełnie innego rodzaju. Są one często nietypowe dla muzyki nowej, tak jak styl Jabłońskiego jest nietypowy dla pewnego współczesnego mainstreamu muzycznego. Zaręczam każdemu instrumentalistcie, że uczestniczenie w wykonawstwie tych dzieł da mu przeogromną radość, spełnienie i jednocześnie podniesie jego kunszt wykonawczy na znacznie wyższy poziom.

Rozdział IV

Rozmowa z Kompozytorem

LL: Twórczość saksofonowa stanowi ważną część Pana dorobku, to właśnie na ten instrument przeznaczył Pan najwięcej swoich utworów solowych. Z czego wynika tak duże upodobanie do saksofonu? Czy to Pana ulubiony instrument?

MJ: Nie wiem, czy w ogóle mam ulubiony instrument, do wszystkich żywię mniej więcej podobne uczucia. Faktem jest jednak, że bardzo lubię brzmienie saksofonu, poza tym doceniam duże możliwości jego różnicowania i wielki ambitus dynamiczny. Żaden inny znany mi instrument nie potrafi zarówno szeptać w skrajnym pianissimo, jak i wręcz ryknąć w fortissimo. Lubię miękkość jego brzmienia w niskiej dynamice, jak również bardzo wyraziste crescendo do dużego wolumenu. Dzięki temu saksofon posiada bardzo duży potencjał ekspresyjny – a to właśnie ekspresja jest dla mnie kluczowym elementem muzyki. Potencjał ten skłonił mnie także do włączenia instrumentu w skład orkiestry symfonicznej, co jest obecne w *V* i *VI Symfonii*, czy we *Fuori* (koncercie na 2 fortepiany, fixed media i orkiestrę). Okazało się wówczas, że dodatek dwóch saksofonów zdecydowanie wzmacnia sekcję dętą drewnianą i pozwala na śmielsze zestawianie jej z instrumentami blaszanymi.

Tak znaczna liczba moich utworów saksofonowych jest przede wszystkim rezultatem wysiłków i działań Prof. Andrzeja Rzymkowskiego, któremu zawdzięczam niejedną inspirację. W osobie Profesora znalazłem gorącego promotora mojej twórczości, promotora tym cenniejszego, że zawsze darzył szacunkiem wszelkie moje pomysły i nigdy nie wywierał presji na dźwiękową zawartość moich utworów. Każdemu kompozytorowi życzylbym serdecznie możliwość współpracy z kimś tak zaangażowanym.

LL: Jaki był Pana pierwszy utwór z partią saksofonu?

MJ: To był *Koncert na saksofon altowy i orkiestrę* z 2006. W tamtym czasie

miałem skłonność do tworzenia muzyki wyrazistej, o bardzo dużej skali ekspresji, za to niezbyt skomplikowanej strukturalnie, często motorycznej. Ponieważ moja koncepcja gatunku koncertu opiera się m.in. na odzwierciedlaniu relacji pomiędzy samotną jednostką (solista) i opresyjnym otoczeniem (orkiestra), byłem zainteresowany głównie środkami o dużej czy skrajnej sile ekspresji. W *Koncercie* pojawia się kontrast brzmieniowy, niekiedy dość radykalny, solista nierzadko zdaje się walczyć z orkiestrą. Nie brak i szybkich, motorycznych przebiegów. Partia saksofonu jest bardzo zróżnicowana – jak przystało na gatunek koncertu.

LL: Następny utwór saksofonowy miał już jednak zupełnie inny charakter...

MJ: Mówi Pan o *Labiryncie umysłu* z 2008. Tak, ten utwór mocno różni się od *Koncertu*. Staralem się oddać w nim wiele odcieni brzmieniowych subtelności, co ma ukazać pracę umysłu, a także różnorodność i mnogość myśli. Saksofony w *Labiryncie...* wchodzą w rozmaite relacje wzajemne, od pełnej niezależności do zgodnego współdziałania. Króluje tutaj faktura – muzyka utworu ma z reguły postać zróżnicowanego wewnętrznie, rozmiętanego kontinuum, które zdaje się podążać meandrycznie i niespokojnie. Zdarza się jednak, że pojawiają się wyraziste i dość nieskomplikowane motywy, można również odnaleźć nieoczekiwaną synchronizację w pionie. Owa zgodność rytmiczna instrumentów przypada na szczególny moment utworu – do głosu dochodzi bardzo wyrazista emocjonalność. To kluczowy fragment *Labiryntu...*, można powiedzieć jego emocjonalna kulminacja. Ma ona miejsce po kulminacji dynamicznej, w której występuje nałożenie bardzo skomplikowanych rytmów przebiegające w dynamice fortissimo.

W tym samym czasie skomponowałem inny utwór na saksofony: *Ikonki* (2008). Utwór ten przeznaczony został na kwartet saksofonowy, powstał z myślą o Krakowskim Kwartecie Saksofonowym celem prezentacji go podczas Konkursu Muzyki Kameralnej im. Krzysztofa Pendereckiego. *Ikonki* to zbiór miniatur, etiud – każda z nich posiada inny charakter i eksponuje odmienny problem techniczny. Zarówno *Labirynt*, jak i *Ikonki* wywarły duży wpływ

na moją późniejszą twórczość saksofonową.

LL: Kolejnym dziełem na saksofon był *UI*, w którym solista prowadzi swoją narrację na tle warstwy elektroakustycznej (fixed media). Co oznacza ten utwór w kontekście Pańskiej twórczości kameralnej? Czy jest to pierwszy Pana utwór na instrument solo z towarzyszeniem fixed media?

MJ: Po raz pierwszy warstwę elektroakustyczną jako tło dla partii solowej wykorzystałem w 2011 w utworze *Będę pamiętać* z fletem solo, istnieje też wersja na 3 flety barokowe i fixed media. *UI* jest drugą próbą w tej dziedzinie. Utwór ten powstał w okresie mojego szczególnego zainteresowania kwestiami fakturalnymi, w pewnym sensie jest wręcz eksperymentem. Dotychczasowe moje utwory solowe czy kameralne z reguły miały postać dźwiękowego opowiadania, przez co wykazywały czytelny podział formalny i przebieg narracji. Muzyka rozwijała się w nich od momentu rozpoczęcia aż do kulminacji, po czym następował spadek napięcia i powrót do stanu pierwotnego. Jest to oczywiście obraz uproszczony, ale faktem jest, że zwiększanie napięcia i kulminacja były „obowiązkowym” czynnikiem przebiegu. Tym razem jednak postanowiłem sprawdzić, czy jest możliwe utrzymanie uwagi słuchacza przez około 10 minut bez wyraźnego dążenia do kulminacji, a nawet bez czytelnych rytmicznie motywów melodycznych. W okolicach 2012 zwracałem szczególną uwagę na fakturę, dlatego w *UI* położyłem nacisk właśnie na tę sferę muzyki. Aby podkreślić wrażenie nieustannego meandrycznego ruchu, do partii solowej dodałem opracowaną przy pomocy komputera warstwę fixed media – ma ona bardzo podobny charakter, przez co stwarza wrażenie zwielokrotnienia meandrów saksofonu.

Zmienna, nieuchwytna metrycznie narracja *UI* wydaje się odrealniona, istnieje niejako poza czasem i przypomina sen. W moim odczuciu eksperyment ten udał się – wydaje mi się, że muzyka nie tylko przykuwa uwagę publiczności, lecz sprawia specyficzne, oniryczne wrażenie. Warunkiem jego zaistnienia jest jednak ogromna dbałość o brzmienie i kulturę dźwięku: musi on być maksymalnie miękki i ciepły, wręcz intymny w charakterze, a jednocześnie żywy i dynamiczny.

Z wielką satysfakcją mogę powiedzieć, że Pan idealnie trafia w pożądany tutaj charakter. Każdy dźwięk – czy to w dużej, czy w małej dynamice – ma swój początek, nabrzmienie, szczyt i opadanie. Tym samym nie jest płaski.

Intrygujący miękki charakter Pańskiego brzmienia zachęcił mnie do jeszcze innego eksperymentu. Na Pana prośbę pewien oryginalny fragment utworu zastąpiłem krótką, swobodną improwizacją, aby wprowadzić nieco większe urozmaicenie artykulacji i kolorystyki. W moim odczuciu zabieg ten spełnił swoją rolę, zniwelował bowiem pewne niebezpieczeństwo monotonii brzmieniowej. Jednocześnie pozwoliło to ukazać – choć w małym stopniu – Pana wspaniałe umiejętności i wielką wyobraźnię.

Późniejsze moje utwory z solową partią saksofonu wiele czerpią z *UI*. Dzięki *UI* zrozumiałem, że mogę zastąpić czy wzbogacić technikę operowania motywami przez daleko idące urozmaicenie faktury. W *Saxosphere* czy *Soliloquium II* rozwój formy oparty został na zestawianiu elementów pracy motywicznej z silnym różnicowaniem faktury, podobnie rzecz się ma z *Aureusem II* na saksofon altowy i harfę, czy solową *Alpha*. Technikę tę stosowałem z powodzeniem w innych utworach kameralnych – pozwoliła mi ona uwolnić się z pewnych ograniczeń i schematyzmów. Także i w większych utworach z partią solową forma i faktura są kształtowane na podobnej zasadzie i odgrywają równie istotną rolę w narracji (*Concerti grossi 4 i 5*).

LL: Nie wymienia Pan tu jednak *Tao* – drugiego koncertu kameralnego z solową partią saksofonu. Czy to przeoczenie, czy uczynił Pan tak celowo?

MJ: Przypadek *Tao* jest dość specyficzny. Koncepcja tego utworu zakłada silne kontrasty, obecne na różnych płaszczyznach. Forma *Tao* obejmuje dwie części o biegunowo odmiennym charakterze, na podobieństwo żywiołów *yang* i *yin* w filozofii taoistycznej. Pierwsza część (reprezentująca pierwiastek męski *yang*) utrzymana jest w szybkim, zmiennym i bardzo niespokojnym ruchu w partii solowej, której towarzyszy równie zmienna warstwa orkiestry kameralnej. Materiał saksofonu odznacza się pewną kanciastością i kontrastowością, jest też bardzo urozmaicony. Stworzenie i utrzymanie zdecydowanego, niekiedy wręcz brutalnego charakteru muzyki oraz wrażenia rozpędzenia wymagało stosowania czytelnych, wyrazistych motywów dostosowanych do pulsu.

To wpłynęło na rytmikę – przeważają tu regularne struktury rytmiczne, zaś grupy nieregularne również są dopasowane do metrum i nie zaburzają jego przebiegu.

Część druga stanowi całkowite przeciwieństwo pierwszej. To obraz żywiołu żeńskiego – *yin*. Ogniwo to jest statyczne, przebiega w wolnym tempie, puls jest tutaj praktycznie niewyczuwalny. Saksofon solo często wtapia się w brzmienie orkiestry, jego partia nie różni się znacząco od linii pozostałych instrumentów. Moim celem było tutaj stworzenie wrażenia spokoju i beczynności, a nawet pewnej pustki, jakkolwiek w niektórych rzadkich momentach (na końcu utworu) pojawiają się meandry znane z *UI*. Przeważają jednak długie dźwięki. Rozmigotane figuracje i zróżnicowana faktura nie pasowały zatem ani do pierwszej, ani do drugiej części, dlatego ich udział w przebiegu *Tao* jest niewielki.

Warto zauważyć, że doświadczenia zdobyte podczas pracy nad *Tao* – zarówno te teoretyczne, jak i stricte praktyczne, wykonawcze – bardzo mi się przydały podczas pisania *Saxosphere*. Ponieważ główna oś rozwoju formalnego w *Tao* znajduje się w partii orkiestry, partię solową mogłem ukształtować dużo swobodniej, bardziej zmiennie. Podobnie mogłem postąpić później w *Saxosphere*, w której rolę orkiestry spełnia elektroniczny background. Przekonałem się wówczas, że moje obawy co do koherencji rozmaitych jakości materiałowych są na wyrost i że miał rację Bogusław Schaeffer, pisząc w swoim *Małym informatorze muzyki XX wieku*, że muzyka zazwyczaj się sama homogenizuje. To pozwoliło mi osiągnąć znaczny stopień swobody w doborze materiału w *Saxosphere*, co z pewnością urozmaiciło jej narrację.

LL: W zbiorze Pańskich utworów saksofonowych znajduje się dzieło zupełnie inne niż pozostałe...

MJ: Myśli Pan zapewne o *Studium koloru* na saksofon sopranowy i 2 saksofony altowe, skomponowanym w 2018. Rzeczywiście, *Studium...* mocno różni się od innych moich utworów wykorzystujących saksofon. Widać to już z samej partytury – typowe dla mnie gęste faktury i nieregularne rytmy są tutaj zupełnie nieobecne, zastąpiły je długie wartości rytmiczne bądź elementy aleatoryczne oparte na improwizacji. Brak silnie zróżnicowanej faktury

powoduje przeniesienie punktu ciężkości na czynnik harmoniczny, mniej zaś na melodyczny, albowiem linie melodyczne są tutaj albo zredukowane do długich nut, albo kryją się w gąszczu partii improwizowanych. Harmonia oscyluje pomiędzy współbrzmieniami bliskimi dur-moll, pionami atonalnymi oraz ćwierćtonowymi zniekształceniami równomiernej temperacji. Tytułowy kolor odnosi się właśnie do harmonii – wolne tempo muzyki sprzyja kontemplacji różnych akordów. Istotnym walorem *Studium koloru* jest łatwość jego wykonania – utwór nie wymaga dłuższego ćwiczenia. Jego tworzenie było dla mnie pewnym wyzwaniem, musiałem bowiem odrzucić podstawowe elementy mojego języka muzycznego. Oczywiście mogłem zawsze poprzestać na materiale aleatorycznym, improwizowanym, to jednak wpłynęłoby negatywnie na czytelność oblicza estetycznego utworu i jego rozpoznawalność. No i niczego bym się nie nauczył.

LL: Rok później powstała *Saxosphere*, zaś w 2024 - *Soliloquium II*, Pana ostatni utwór na saksofon, wyjątkowy przez swoją objętość i różnorodność. Pomimo oczywistych różnic, obydwa te dzieła łączy wiele elementów wspólnych. Co wpłynęło na kształt muzycznej treści tych utworów?

MJ: *Saxosphere* powstała celem prezentacji jej podczas kongresu saksofonowego, dlatego chciałem w niej mocno zróżnicować materiał, by ukazać zarówno bogactwo brzmieniowe instrumentu, jak i umiejętności wykonawcy – czyli Łukasza Nędzy. Zrezygnowałem natomiast z kształtowania narracji jako dźwiękowego opowiadania – muzyka *Saxosphere* dużo bardziej przypomina swobodną fantazję czy popis możliwości instrumentu. Rapsodyczność przebiegu formy nie zwalnia jednak kompozytora z konieczności zadbania o koherencję narracji. Spójności formalnej sprzyja wykorzystanie warstwy elektroakustycznej, której materiał pozostaje w ścisłym związku z materiałem partii solowej. Jest to związek natury strukturalnej, nie zaś czasowej – jak zwykle nie wymagam tutaj precyzji czy synchronizacji. Taśma została przygotowana w ten sposób, że ewentualne przesunięcia pomiędzy obiema partiami nie zaburzają zamierzonych efektów ich zestawienia. Dzięki temu osiągam poczucie swobody i znaczną „elastyczność” narracji.

Z kolei *Soliloquium II* skomponowałem specjalnie dla Pana,

celem włączenia utworu do Pańskiego doktoratu. Jednym z podstawowych jego założeń był długi czas trwania (ponad 20 minut) i szeroki oddech – cechy odróżniające go wyraźnie od *UI* i *Saxosphere*. Natomiast motywika – zarówno w zakresie doboru interwałów, jak i wzorców rytmicznych – wykazuje wiele podobieństw i z *UI*, i z *Saxosphere*. Można wręcz powiedzieć, że *Soliloquium* stanowi syntezę obu tych utworów.

Ważną rolę w jego przebiegu odgrywa praca motywiczna polegająca na przetwarzaniu i rozwijaniu motywów. Jednym z efektów zastosowania tej techniki formotwórczej jest dość wyraźne poczucie narracyjności – muzyka rozwijając się, zdaje się opowiadać jakąś historię, przez co jej charakter wykazuje się silną ewolucyjnością. Duży nacisk położyłem tutaj na wywołanie wrażenia wynikania. Nawet w sytuacji kontrastu starałem się zachować poczucie związku pomiędzy sąsiednimi fragmentami i nadać mu charakter przyczynowo – skutkowy. Sprzyja temu skłonność do rozwijania materiału motywicznego. W porównaniu do *Saxosphere* narracja wykazuje mniejszą zmienność – dużo mniejsza jest tu intensywność czy zakres zmian w charakterze i strukturze motywów. Sięgnąłem tu również do metody powtarzania materiału – zarówno wiernie, dosłownie, jak i w sposób zmodyfikowany.

Szerszy oddech cechuje również materiał partii fixed media. W porównaniu do analogicznej warstwy w *Saxosphere* poszczególne jej motywy (gesty) są dłuższe, a materiał bardziej koherentny. Jego część jest podobna do motywów z partii solowej, inne są natomiast czymś zupełnie nowym. Niekiedy gesty w warstwie elektroakustycznej przebijają się do planu pierwszego. Pokrewieństwo sporej części materiału obu partii powoduje wówczas wrażenie zaplanowanej interakcji – pomimo braku ścisłej synchronizacji czasowej. Rezygnacja ze ścisłej synchronizacji pozwoliła mi uzyskać wrażenie pewnej „bezczasowości” przebiegu, niejako odporności na upływ czasu, jednocześnie osiągnąłem znacznie większy komfort solisty, co przekłada się również na charakter muzyki.

LL: Skąd czerpie Pan informacje na temat możliwości i walorów instrumentu? Jakie znaczenie dla pracy nad utworami miał kontakt z wykonawcami? Czy konsultuje Pan z nimi swoje pomysły?

MJ: Źródłem mojej wiedzy o saksofonie były przede wszystkim znakomite, uznane w środowisku dzieła znanych kompozytorów. Pisząc dany utwór nie konsultowałem natomiast z nikim swoich pomysłów, dlatego predylekcje konkretnych wykonawców nie odegrały żadnej roli w procesie kształtowania muzyki. Tak się złożyło, że bliższe relacje z saksofonistami nawiązywałem w toku pracy nad realizacją utworu, tak więc nie było możliwości ich większego wpływania na tekst muzyczny. W trzech przypadkach jednak podczas tworzenia utworu brałem pod uwagę indywidualne walory wykonawców – dotyczyło to muzyków, z którymi już wcześniej współpracowałem.

Pierwszym z nich był Michał Knot, dla którego napisałem *UI*, a którego znałem już z pracy nad wykonaniem *Labiryntu umysłu*. W 2016 skomponowałem *IU* na saksofon altowy i fortepian – utwór ten powstał na prośbę Bartłomieja Dusia, który rok wcześniej był pierwszym wykonawcą partii solowej w *Tao*. Trzeci przypadek dotyczy *Saxosphere*, którą napisałem dla Łukasza Nędzy, wykonawcy kilku moich utworów kameralnych. Wszyscy trzej zwrócili się do mnie z prośbą o skomponowanie nowego utworu, który mógłby wzbogacić ich repertuar. Warto tu dodać, że najnowszy mój utwór na saksofon – *Soliloquium II* – również jest wynikiem zamówienia, powstał bowiem specjalnie dla Pana.

LL: A jak postrzega Pan rolę wykonawcy w procesie kształtowania dźwiękowego obrazu dzieła?

MJ: Moim zdaniem jest ona kluczowa. Z natury jestem człowiekiem otwartym i ciekawym świata, ponadto lubię różnorodność. Świadczy o tym np. fakt, że posiadam 32 nagrania różnych wykonania *VI Symfonii* Gustava Mahlera (mojego ulubionego kompozytora) i każde z nich uważam za warte posłuchania. Współpracując z wykonawcą mojego utworu staram się zawsze uważnie wsłuchiwać w to, co ma mi on do zaproponowania. Nigdy nie zmuszałem muzyków do przyjęcia mojego punktu widzenia bez dyskusji i konfrontacji z ich zapatrywaniami. Wychodzę z założenia, że wykonawca lepiej ode mnie zna swój instrument i trafniej potrafi dobrać środki optymalne w kontekście własnych możliwości i uzdolnień. Dlatego dość często zdarza się, że pozwalam muzykowi na modyfikacje,

aby lepiej wykorzystać jego umiejętności i predylekcje – zwłaszcza gdy widzę, że taka zmiana jest korzystna dla brzmienia. Osobiście dopuszczam rozmaite sposoby potraktowania tekstu, jeśli tylko utwór zachowuje swoją indywidualność i tożsamość.

Ktoś powiedział kiedyś, że w moich utworach wykonawcy są często współtwórcami muzyki. To prawda, zdarza się nawet, że zachęcam muzyków do poszukiwania alternatywnych metod interpretacji, celem odnalezienia jak najlepszych rozwiązań. Nie fetyszyzuję partytury i nut – choćby dlatego, że papier przyjmie wszystko, nawet największą bzdurę, tymczasem kompozytor rzadko jest nieomylny, zawsze może popełnić błąd i napisać coś niewykonalnego czy źle brzmiącego. Młodzi kompozytorzy często uczą się z partytur autorstwa uznanych, słynnych twórców. Nie wiedzą, że wiele z zawartych w nich efektownych środków brzmi zupełnie inaczej lub są wręcz niewykonalne, zaś na nagraniu zostały zastąpione przez alternatywne rozwiązania. Z tego powodu często naciskam na moich studentów kompozycji, aby jak najczęściej konsultowali swoje pomysły z kolegami – instrumentalistami.

W mojej karierze przekonałem się, że traktowanie wykonawcy jako współtwórcy utworu owocuje jego większym zaangażowaniem i głębszym stosunkiem emocjonalnym. Dzięki temu jego interpretacja jest bardziej indywidualna i oryginalna. Nie przeszkadza mi fakt istnienia kilku różnych ujęć jednego utworu – wręcz przeciwnie, cenię sobie takie sytuacje. Dobrym przykładem jest choćby *UI*, który miał jak dotąd trzech wykonawców (Michał Knot, Krzysztof Guńka i Pan). Każdy z nich wykreował własną interpretację, odmienną od pozostałych, wszystkie one jednak są całkowicie zgodne z moją ideą estetyczną, a przy tym są przekonujące i piękne, co bardzo mnie cieszy! Muszę dodać, że Pana sposób wykonania *UI* nadaje tej muzyce cechy niezwyklej miękkości i szlachetności, a także bardzo osobistego charakteru. Z tego powodu chętnie zgodziłem się na Pańską propozycję, aby wprowadzić swobodną improwizację. Wnosi ona nowe elementy, przez co obraz utworu zyskuje na panoramiczności. Z drugiej strony obecność improwizacji jeszcze bardziej podkreśla indywidualność Pana interpretacji.

Przyznam szczerze, że jestem przeciwnikiem jedynie słusznego sposobu wykonania; nie ufam „kanonom” estetycznym. Oczywiście – wiem, że zawsze istnieje jakiś paradygmat estetyczny, w obrębie, którego należy się zmieścić.

Nie widzę jednak potrzeby ustalania wzorcowego sposobu wykonania danego dzieła. Muzyka byłaby znacznie uboższa, gdybyśmy musieli ograniczyć się do jednego wzorca. Różne podejścia do tego samego tekstu owocują wzbogaceniem muzyki i nadają jej głębię, pozwalając odkryć nowe jej oblicza, ukryte pomiędzy nutami.

LL: Dziękuję za rozmowę.

Zakończenie

Rozpoczynając edukację w Polsce nie przeczuwałem, że polska twórczość saksofonowa jest tak obfita i zróżnicowana. Już na samym początku pobytu w tym kraju powziąłem zamiar, aby twórczość tę upowszechnić w Chińskiej Republice Ludowej, albowiem w pełni ona na to zasługuje. Szybko nabrałem przekonania, że to właśnie powinno być sednem mojej pracy doktorskiej. Nie mogłem jednak poświęcić jej wszystkim twórcom znakomitej muzyki przeznaczonej na saksofon – należało się skupić na jednym, konkretnym kompozytorze.

Dzięki profesorowi Andrzejowi Rzymkowskiemu poznałem muzykę saksofonową Macieja Jabłońskiego. Szybko odkryłem w niej takie elementy stylistyczne, jakie szczególnie odpowiadają moim upodobaniom i artystycznemu temperamentowi. Jego utwory dają unikalne możliwości zaprezentowania walorów muzyka instrumentalisty bez nadmiernego uciekania się do tzw. rozszerzonych technik wykonawczych, pozwalają ukazać zarówno jego potencjał w zakresie biegłości, jak i muzykalność. Jabłoński nie jest kompozytorem tradycyjnym, nie jest też jednak zdecydowanie nowoczesny – estetyczna ścieżka tego twórcy jest wyraźnie odrębna i przebiega w pewnym dystansie od tzw. mainstreamu. Jest ona również mocno zróżnicowana. Styl dzieł kompozytora zdaje się oscylować pomiędzy neoklasycyzmem, a awangardą – Jabłoński nie stroni od nowych środków brzmieniowych, zawsze jednak odwołuje się do tradycyjnie pojmowanego ideału piękna i do poczucia muzykalności. Przyznam, że postać Macieja Jabłońskiego i jego utwory zaintrygowały mnie, skłaniając do głębszego poznania tej twórczości. Sprzyjał temu profesor Rzymkowski, który zachęcił mnie do wybrania dzieł saksofonowych właśnie tego kompozytora. Tak oto powstał pomysł na repertuar mojej płyty doktorskiej, na którą składają się trzy utwory Macieja Jabłońskiego przeznaczone na saksofon i warstwę elektroakustyczną (fixed media): *UI*, *Saxosphere* oraz *Soliloquium II*.

O wyborze tych konkretnych dzieł przesądził sam ich twórca, wskazując na fakt, że obecność warstwy elektroakustycznej pozwala na znaczne poszerzenie panoramy środków kompozytorskich i zwiększenie potencjału ekspresyjnego. Utwory te są nie tylko znakomitą egemplifikacją estetyki saksofonowej twórczości

Jabłońskiego, są one także reprezentatywne dla całokształtu bardzo zróżnicowanego stylu kompozytora. Poznawszy *UI* i *Saxosphere* ośmieliłem się zapytać ich twórcę, czy byłby skłonny skomponować jeszcze jeden utwór na saksofon i fixed media. Ku mojej wielkiej radości Maciej Jabłoński zgodził się; w krótkim czasie powstało *Soliloquium II* dedykowane mnie. Choć *UI* i *Saxosphere* były już wielokrotnie prezentowane na estradach polskich i zagranicznych, nikt przedtem nie podjął wysiłku, aby dokonać analizy ich przebiegu. Jest ona tym bardziej uzasadniona, że utwory te stanowią – według samego ich twórcy – wizytówkę jego stylu. To samo można powiedzieć o *Soliloquium II*. Szczegółowy opis muzyki pozwala bardziej precyzyjnie wnikać w głąb warsztatu kompozytorskiego Jabłońskiego i ukazać wykorzystywane przezeń środki. Niniejsza praca doktorska zdawała się być idealnym miejscem, by taką analizę przedsięwziąć. Jest ona dość obszerna i szczegółowa, gdyż jako pierwszy badacz tej twórczości czułem szczególny ciężar odpowiedzialności, jaki spoczywa na autorze pionierskiej pracy naukowej. Zależało mi bowiem na tym, by saksofoniści w moim kraju mieli dostęp do możliwie najbardziej kompleksowego omówienia tych dzieł. Nie ukrywam także pragnienia wypromowania tej muzyki w Chińskiej Republice Ludowej, jak również podzielenia się z osobami zainteresowanymi moim szczególnym stosunkiem do twórczości Jabłońskiego.

Celom poniekąd promocyjnym służy również szerokie i dość dokładne omówienie sylwetki twórczej Macieja Jabłońskiego, kompozytora, który zdążył się już istotnie zasłużyć współczesnej literaturze saksofonowej, a który wciąż jest mało znany poza swoim środowiskiem. Uważam, że ranga jego dzieł w pełni zasługuje na taką promocję – jestem dumny, że moją pracą mogłem przyczynić się do silniejszego zaznaczenia obecności utworów Jabłońskiego w panoramie współczesnej muzyki saksofonowej.

Bibliografia

Jabłoński Maciej, *Maciej Jabłoński o sobie*, w: „Glissando”, nr 10/2013

Jabłoński Maciej, Mądro Andrzej, *Młodzi kompozytorzy krakowscy*, w: „Ruch Muzyczny”, nr 13/2011

Podhajski Marek, red., *Kompozytorzy polscy 1918 – 2000. Tom II – Leksykon*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 2005

hasło *Jabłoński Maciej* w encyklopedii portalu Polmic.pl, <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/j/jablonski-maciej>, dostęp 1.12.2025