

**EUFONICO W TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA LASONIA.
PRZYPADEK MUZYKI KAMERALNEJ NR 6
„SAXOPHONIUM” (2000)**

słowa kluczowe: Lasoń, Saxophonium, eufonia, eufonico, forma

„Chciałbym by [moja muzyka – przyp. S.B.] dawała poczucie spełnienia”¹ – tymi słowami z 2012 roku Aleksander Lasoń opisywał jedno z przewodnich założeń swojej twórczości. Jako jeden z trzech wybitnych kompozytorów pokolenia urodzonego w 1951 roku, w ciągu trwającej już kilkadziesiąt lat pracy twórczej wykreował oryginalny język muzyczny, który z trudem poddaje się jednoznacznej klasyfikacji, i który trudno byłoby pomylić ze stylem jakiegokolwiek innego kompozytora.

Myśl muzykologiczna na swój własny użytek stworzyła pewien katalog pojęć i od lat, mierząc się z muzyką Lasonia, próbuje określać nimi jej najbardziej charakterystyczne idiomy. Bo przecież nie sposób mówić o muzyce Lasonia w wymiarze ogólnym bez choćby wspomnienia o jego smyczkowym *glissando lento*, o nieuchwytej, labilnej harmonice, nieraz budowanej w oparciu o różnorodne skale, zwłaszcza o relikty skal modalnych (z zastrzeżeniem, że kompozytor nie zrywa jednoznacznie z systemem dur-moll). Nie sposób mówić o muzyce Lasonia także bez wspomnienia o jej hymniczności, ale też bez wpisanego w nią na stałe ducha improwizacji; o jej symfonicznym rozmachu (nawet w utworach o mniejszej obsadzie) i nieustannie odświeżającej idei *concertante*; o wszechobecnych melizmatach, obiegnikach i trylach, które według wielu badaczy mogą wywoływać skojarzenia z ptasim śpiewem lub muzyką orientalną.

Pewną pojęciową szufladką, w której zwykło się zamykać muzykę Lasonia, stało się hasło „eufonia” (z gr. „harmonijne brzmienie”, przeciwieństwo kakofonii). Oczywiście nie bez pewnej racji – trudno podważać znaczenie tak typowej dla Lasonia kategorii brzmienia eufonicznego, potwierdzanej określeniem wykonawczym *eufonico*, obficie stosowanym na kartach wielu jego partytur. Zauważam tu jednak pewnego rodzaju – jeśli wolno mi tak powiedzieć – fiksację, jakoby samo już dostrzeżenie

¹ Pełnia brzmienia i pełnia znaczenia. Z Aleksandrem Lasoniem rozmawia Marcin Trzęsioł, „Ruch Muzyczny” 2012, nr 7, s. 11.

cech eufonicznych w tym czy innym dziele miało rozwiązywać kwestię jego interpretacji. Nazywając rzecz banalnie, czym innym jest „eufonia” jako kategoria ogólna i muzyczny znak rozpoznawczy Lasonia, czym innym zaś funkcja właściwych epizodów *eufonico* w jego dziełach. To ważne, bowiem epizody te w partyturach Lasonia pojawiają się w różnych miejscach i w różny sposób, a więc ich wydźwięk i funkcja w ramach formy jest zmienna. Zwykle sprawa dotyczy kluczowych elementów konstrukcyjnych utworu, takich jak np. kulminacja. Poddając krótkiej analizie *Muzykę kameralną nr 6 „Saxophonium”* (2000), chciałbym przez pryzmat tego właśnie utworu określić znaczenie Lasoniowego *eufonico*.

Muzyka kameralna nr 6 „Saxophonium” na kwartet saksofonowy i perkusję powstała w 2000 roku na zamówienie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” dla Vienna Saxophone Quartet². Zespołowi, złożonemu z saksofonu sopranowego, altowego, tenorowego i barytonowego, towarzyszy dwóch perkusistów, których partie Lasoń rozpiął na następujące instrumenty: ksylofon, marimbę, 2 bongosy, conga, gran cassa, trzy gongi, gong jawajski, tam-tam, blocco di legno, cabazę, frustę, guiro oraz tubi di bambu (dość pokaźny to zestaw, który w większości składa się z instrumentów o nieokreślonej wysokości dźwięku). Z partytury *Saxophonium* dowiemy się również, że kompozytor dopuszcza możliwość wykonania utworu bez perkusji (co, według mojego stanu wiedzy, nie miało dotąd miejsca). Warto dodać, że dzieło nie zostało wydane drukiem – funkcjonuje jedynie w postaci rękopisu, co nie tylko utrudnia wykonanie, lecz istotnie wpływa na recepcję utworu, a nawet wiedzę o jego istnieniu.

Powstanie *Saxophonium*, kolejnego ogniwa cyklu *Muzyk kameralnych* (aż po 16 latach od poprzedniego, zatytułowanego *Cztery pory roku*, 1984), wydaje się gestem znaczącym. Informacje ogólne dopełnijmy usytuowaniem utworu w katalogu dzieł Lasonia. Spośród najważniejszych kompozycji poprzedzających w nim *Saxophonium* należy wymienić choćby *III Symfonię „1999”*. Biorąc pod uwagę, że *Fanfary „50”* na zespół instrumentów dętych i perkusję powstały na przełomie 1999 i 2000 roku, oraz że jest to utwór o charakterze okolicznościowym³, można stwierdzić, iż *Saxophonium* stanowi pierwszą kompozycję Lasonia napisaną w 2000 roku. I choć nie jest to jeszcze właściwy rok początkowy nowego wieku i tyśiąclecia, z pewnością był postrzegany jako czas graniczny, przez twórców często traktowany symbolicznie jako czas podsumowań – spojrzenia

2 W skład Vienna Saxophone Quartet wchodził Gerald Preinfalk, Jure Pukl, Thomas Schön oraz Sabine Zwick. Podczas pierwszej prezentacji utworu partie perkusyjne wykonali członkowie Krakowskiej Grupy Perkusyjnej (Sebastian Sojka, Marek Olma), całość poprowadził Stanisław Welanyk. 43. *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. 15–23 września 2000*, red. Izabela Malec i in., „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, s. 68–79.

3 Aleksander Lasoń skomponował *Fanfary „50”* na zespół instrumentów dętych i perkusję z okazji jubileuszu pięćdziesiątych urodzin Andrzeja Chłopeckiego. Iwona Bias, *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego–Miasto Katowice, Katowice 2001, s. 101–102.

w przeszłość i dokonania twórczego *résumé* (by wspomnieć tu choćby *Up into the Silence* na sopran, baryton i orkiestrę Eugeniusza Knapika lub *Fin de siècle* na orkiestrę Stanisława Krupowicza).

Saxophonium Lasonia to z jednej strony zamknięcie cyklu *Muzyk kameralnych*, z drugiej gest otwarcia na nowe – utwór ważki na tle tych skomponowanych w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Podobnie twierdzi Jolanta Szulakowska:

Znamiennym utworem, przejściowym w sensie dosłownym, jest w moim oglądzie *Saxophonium* Muzyka kameralna nr 6 na kwartet saksofonowy i perkusję (2000) – utworem kończącym okres sonoryzmu i wprowadzającym w kolejny etap o odmiennych priorytetach estetycznych. Te „odgłosy świata” to już nie awangardowy sonoryzm, ale nie jeszcze ustabilizowany Orient. Bogactwo szmerów, operowanie pionami, a nie późniejszymi poziomami, stykają się z aurą kontemplacji w późnej fazie, plamy barwne ewoluują w zaśpiew, modernistyczne kształty akordowe podlegają metamorfozie w układy całotonowe z dalszych segmentów *Muzyki* – dzieło to ewidentnie niezwykle dobitnie argumentuje ustabilizowaną już mentalnie przemianę kompozytora, jego artystycznej drogi w kierunku penetracji odmiennych impulsów, inspiracji, czego dowodzi dalszy rozwój dzieła twórcy⁴.

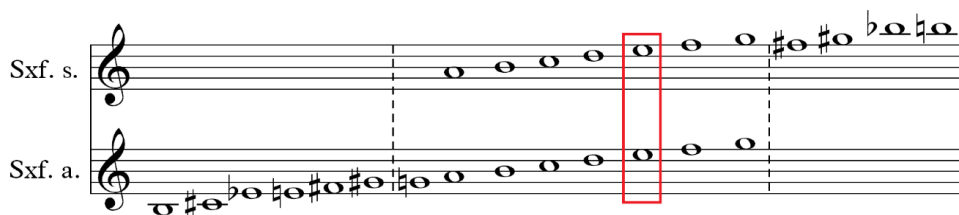
Saxophonium trwa ok. 14 minut, jest jednoczęściowe, podzielone wewnętrznie na siedem segmentów następujących po sobie *attacca*. W ich porządku następstwa wyraźnie zarysowuje się struktura rondowa z refrenem (A). Za taką konstrukcją przemawia naprzemienność temp („szybkie” – „wolne”). Utwór nie ma wstępu – od pierwszych dźwięków zostajemy wrzuceni w wir narracji muzycznej. Segment *Eufonico e semplice* funkcjonuje jako epilog. Schemat formy przedstawia się następująco:

1. (A) *Deciso, con alcuna lizenza* (nr 1)
2. (B) *Tranquillo, con gusto* (nr 16)
3. (A') *Tempo primo* (nr 23)
4. (B') *Tempo duo* (nr 26)
5. (C) *Giocoso, con fuoco* (nr 30)
6. (A'') *Tempo primo* (nr 36)
7. (epilog) *Eufonico e semplice* (nr 44)

Refren, opatrzony określeniem *Deciso, con alcuna lizenza* (z wł. „zdecydowanie, z pewną swobodą”), rozpoczyna się swoistym „motywem-sygnałem”, rozszerzonym obiegnikiem dźwięku *e*² (wariant tego motywu zob. na przykładzie 3). Motyw jest znakiem rozpoznawczym refrenu – kilkakrotnie powraca w ciągu całego utworu, porządkując przy tym rondową strukturę utworu. Jego sygnałowy charakter może przywoływać

⁴ Jolanta Szulakowska, *Duchowość w muzyce polskiej. Świat jako mit i jako labirynt. Dzieło Wojciecha Kilara i Aleksandra Lasonia*, Rozpisani.pl, Warszawa 2021, s. 72–73.

na myśl koncepcję motywu–sygnału Witolda Lutosławskiego⁵, znanego m.in. z jego *III Symfonii* (1973–83). Głównymi „bohaterami” refrenu *Saxophonium* są dwa saksofony – sopranowy i altowy, które dialogują ze sobą przy zachowaniu aleatorycznej niezależności, powracając czasem do lokalnych punktów styčných. Saksofonom towarzyszą nieprzewidywalne erupcje dźwiękowe perkusjonaliów, które uwypuklają aleatoryczny, *quasi*-improwizacyjny charakter utworu. W całym refrenie partie instrumentów operują podobnym, nieco tylko różniącym się materiałem muzycznym:



Przykład 1. Materiał dźwiękowy refrenu *Saxophonium* Aleksandra Lasonia. Ramka zawiera dźwięk osiowy e^2 , wspólny dla obu partii solowych. Wyciąg sporządzony na podstawie rękopisu utworu

Wspólny dla obu saksofonów jest materiał diatoniczny z najważniejszym dźwiękiem osiowym e^2 . Co te partie odróżnia? Gdy saksofon sopranowy w danej chwili dysponuje w przewodze skalą diatoniczną, saksofon altowy wykorzystuje dźwięki spoza zakresu diatonicznego. Kilkukrotnie, zwłaszcza zaś w apogeum kulminacji, instrumenty współtworzą tryton. Rozdźwięk między instrumentami, objawiający się pod postacią dysonanansu, ujawnia pewien rodzaj konfliktu, który staje się siłą napędową narracji nie tylko refrenu, lecz całego utworu (zob. przykład 2). Jak widać, nie może być tu jeszcze mowy o eufonii. I choć diatoniczne frazy mogą ją poniekąd przywoływać, na rzeczywistą eufonię, wprowadzającą w *Saxophonium* ład, harmonię i ukojenie (czyli zasadniczy epizod *Eufonico e semplice*), przyjdzie jeszcze poczekać.



Przykład 2. Aleksander Lasoń, *Muzyka kameralna nr 6 „Saxophonium”*, nr 8–10. W ramce dysonans $f-h^2$ jako punkt kulminacyjny refrenu

5 Choć to luźne skojarzenie, wydaje się zasadne. Aleksander Lasoń był beneficjentem stypendium Witolda Lutosławskiego, znał kompozytora osobiście i wielokrotnie wypowiedział się o jego wpływie na własną twórczość.

Warto zwrócić także uwagę na harmonikę refrenu. Dźwięk osiowy e^2 , z początku nieokreślony harmonicznie, znajduje tonalny kontekst w zakończeniu kulminacji pod postacią kwinty a^1-e^2 (dźwięk a o charakterze tonicznym, jednak bez możliwości określenia trybu). Z tej perspektywy, współbrzmienie E-dur (na tercji) w zakończeniu refrenu otrzymuje wyraźny charakter dominantowy, bez rozwiązania (zob. przykład 3). Z tego powodu refreny *Saxophonium* funkcjonują jako muzyczne „pytania”.

Przykład 3. Aleksander Lason, *Muzyka kameralna nr 6 „Saxophonium”*, nr 11–15 (zakończenie refrenu). W ramkach harmoniczny odpowiednik toniki (a^1-e^2) oraz dominanty (gis^1-e^2), w kółku wariant inicjalnego „motywu-sygnалу”

Próbnymi „odpowiedzi” pozostają następujące po refrenach kuplety (B,C). Na taką ich funkcję wskazuje inny typ melodyki, tym razem *tranquillo* o recytatywnym charakterze, wciąż ornamentalny, jednak zdominowany przez opatrzone rytmem punktowanym skoki interwałowe o wybrzmieniu *quasi-retorycznym*. Co istotne, choć kuplety są próbnymi muzycznych „odpowiedzi”, ostatecznie nie przynoszą one rozwiązania napięcia, a wręcz prolongują je *attacca* poprzez kolejne refreny i kuplety, aż do epilogu *Eufonico e semplice*. Na uwagę zasługuje wyjątkowy kuplet C – jedyny motoryczny epizod utworu, o zamaszystym *tutti*, zanotowanym z użyciem regularnej kreski taktowej. To niewiele ponad minutowa część, w której do głosu, prócz wszystkich saksofonów, dochodzą ksylofon i marimba – jedyne instrumenty perkusyjne o określonej wysokości dźwięku (nie licząc gongów). Owe „odgłosy świata”, które słyszy w *Saxophonium* Szulakowska⁶, zdają się osiągać tu swoistą kulminację. Fragment ten może przywoływać nawet skojarzenia z muzyką gamelanową⁷ – prócz samej aury brzmieniowej, wskazuje na to ostateczny charakter (zob. przykład 4).

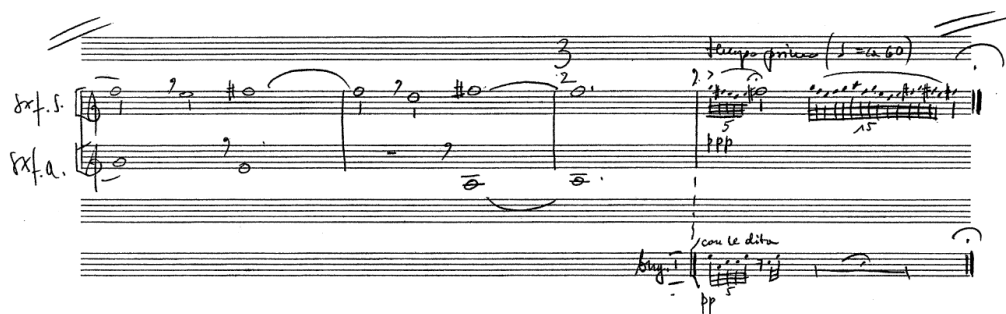
6 J. Szulakowska, dz. cyt., s. 72–73.

7 Tamże, s. 108.

Przykład 4. Aleksander Lasoń, *Muzyka kameralna nr 6 „Saxophonium”*, fragment nr 35, kuplet C. Epizod o charakterze muzyki gamelanowej

Ostatni refren (A’), podobnie jak pierwszy, został zakończony trytonowym dysonansem saksofonów. Powtórzony po raz ostatni, uległ pewnemu przeobrażeniu – saksofon sopranowy, powtarzając „motyw-sygnal”, za drugim razem czyni to o cały ton wyżej, w pewnym sensie zaskakując odbiorcę, grając z jego oczekiwaniem, a jednocześnie prolongując napięcie, którego rozwiązanie następuje w finałowym *Eufonico e semplice*. Epilog, trwający blisko 5 minut⁸ (1/3 całego utworu), oparty jest o na wpół modalnym, na wpół diatonicznym temacie dwóch najwyższych skali saksofonów. Temat *molto legato*, utrzymany w jednostajnym rytmie, wprowadza spokój, a powtarzające się motywy (zwłaszcza opadającej tercji małej, która najbardziej zapada w pamięć), spowalniają narrację i tworzą efekt zatrzymania czasu. Ton nadaje tu monotony ruch ósemkowy niższych saksofonów i cabazy (na poziomie partytury widać tu dalekie pokrewieństwo z „gamelanowym” kupлетem C, czego nie słychać z powodu różnicy temp). Słyszalne co jakiś czas dźwięki guiro zdają się natomiast imitować odgłosy przyrody – być może świerszczy lub żab, co momentalnie przenosi nas w sferę muzyki natury, czy też bartóckowskiej „muzyki nocy”. Idylliczny finał, *Eufonico e semplice*, oscyluje wokół tonacji D-dur – jasnej, radosnej, pogodnej, tonacji pełnej pogodzenia. Przywołanie na granicy ciszy „motywu-sygnalu” tuż przed końcem utworu, niesie jednoznacznie koncyliacyjny charakter (zob. przykład 5).

⁸ Czas trwania na podstawie nagrania premierowego wykonania: *Kronika dźwiękowa 43. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2000*, CD nr 5.



Przykład 5. Aleksander Lason, *Muzyka kameralna nr 6 „Saxophonium”*, nr 48, zakończenie utworu. Wariacyjne opracowanie „motywu-sygnалу” (*tempo primo*)

W wymiarze najogólniejszym *Saxophonium* „rozgrywa się” pośród skrajności i przebiega od dysonansu do konsonansu, od ciemności do jasności, od konfliktu do pojednania. Wielki jest potencjał dramaturgiczny tego utworu. Wszystko to za sprawą przemyślanej konstrukcji, w której narracja doprowadza do epizodu *eufonico* jako do przełomu, punktu odprężenia. Poza tym, utwór nie byłby tak wyrazisty, gdyby nie jego refren – ufundowany na solidnych podstawach, ułożony ze świadomością możliwości percepcyjnych słuchacza. Jednak *Saxophonium* to ani forma segmentowa (typowa dla wczesnych utworów kompozytora), ani też czysta forma łukowa (charakterystyczna dla jego dzieł z lat 80. i 90.). To coś „pomiędzy” – oparta na strukturze rondowej synteza obu tych porządków. Sądzę, że *Saxophonium* to ważny punkt na drodze do zrozumienia twórczości Lasonia – muzyki, która ma dawać słuchaczowi „poczucie spełnienia”.

Na koniec zastanówmy się nad wagą utworu w dorobku twórcy. Kompozycja wydaje się mieć zaskakująco niewiele wspólnego z pozostałymi *Muzykami kameralnymi*. Będąc zwieńczeniem całego cyklu, najważniejszego pośród wczesnych przedsięwzięć Lasonia, *Saxophonium* jawi się jako symboliczne zamknięcie pewnego etapu twórczości. Rok 2000, zwiastujący zbliżający się XXI wiek, kolejne *millenium*, a nade wszystko nadchodzące 50. urodziny twórcy, z pewnością nastrojał do podsumowań⁹.

Jednocześnie *Saxophonium* jest gestem otwarcia na nowe – to prawdopodobnie pierwszy utwór Lasonia, który tak wyraźnie przenosi nas w sferę szeroko pojętego Orientu – kolejnej inspiracji kompozytora. Ów Orient słyszalny jest w *Saxophonium* jeszcze pod postacią czysto formalną (skalowość, warstwa perkusyjna, epizod „gamelanowy”), ale już w roku następnym powstaje przecież nawiązujące wprost do kultury Wschodu *Canto „Dharma”* na wiolonczelę i smyczki (2001), zaś parę lat później – symfonie *SATJA* (2007) i *TAO* (2016), następnie *sinfonie concertante Metta* (2019) i *Nimitta* (2020), a ostatnio kwintet fortepianowy *Ananda* (2021). Być może należałoby więc widzieć *Saxophonium* jako punkt węzłowy na drodze twórczej Aleksandra Lasonia.

9 Do tej twórczości „jubileuszowej” moglibyśmy dodać wspomniane już, powstałe niedługo wcześniej Fanfary „50”.

BIBLIOGRAFIA

43. *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*. 15–23 września 2000, red. Izabela Malec i in., „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000.
- Bias Iwona, *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego–Miasto Katowice, Katowice 2001.
- Kronika dźwiękowa 43. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2000*, CD nr 5.
- Pełnia brzmienia i pełnia znaczenia. Z Aleksandrem Lasoniem rozmawia Marcin Trzęsiok*, „Ruch Muzyczny” 2012, nr 7, s. 8–12.
- Szulakowska Jolanta, *Duchowość w muzyce polskiej. Świat jako mit i jako labirynt. Dzieło Wojciecha Kilara i Aleksandra Lasonia*, Rozpisani.pl, Warszawa 2021.

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę analizy utworu pt. *Muzyka kameralna nr 6 „Saxophonium”* (2000) Aleksandra Lasonia przez pryzmat formy utworu i znaczenia określenia *eufonico* w całej jego muzyce. Utwór wydaje się być szczególnie istotny w dorobku Lasonia, bowiem zamyka jeden z najistotniejszych cykli muzycznych Lasonia (sześć utworów z cyklu *Muzyka kameralna* pisanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat). Z drugiej strony *Saxophonium* wnosi nową jakość do muzyki Lasonia ze względu na swoją „orientalną” estetykę właściwą późniejszym dziełom kompozytora. Warto nadmienić, iż utwór jest niezwykle rzadko wykonywany, a niniejszy artykuł jest pierwszą próbą jego kompleksowej, muzykologicznej interpretacji.

ABSTRACT

***EUFONICO* EPISODES IN THE WORKS OF ALEKSANDER LASOŃ. THE CASE OF *CHAMBER MUSIC NO. 6 ‘SAXOPHONIUM’* (2000)**

key words: Lasoń, Saxophonium, euphony, euphonico, musical form

The main purpose of this article is to analyse Aleksander Lason's *Chamber Music No. 6 ‘Saxophonium’* (2000) through the prism of form of this particular piece and the meaning of the term *eufonico* in all his creative output. *Saxophonium* seems particularly significant in Lason's *oeuvres*, as it concludes one of Lason's most important musical cycles (six pieces

from the *Chamber Music* cycle, written over several decades). At the same time *Saxophonium* appears to be a unique work due to its new, 'oriental' aesthetics characteristic of the composer's later works. It is worth mentioning that *Chamber Music No. 6 'Saxophonium'* is extremely rarely performed, and this article represents the first attempt at its comprehensive, musicological interpretation.