



MAREK SZEMIEL

(*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa*)

## Fazy twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego — propozycja klasyfikacji

### 1. Zarys biografii kompozytora

Henryk Hubertus Jabłoński, obok Władysława Walentynowicza i Konrada Pałubickiego, należy do grona seniorów polskich kompozytorów, działających na ziemi gdańskiej po II wojnie światowej. Urodził się 3 listopada 1915 roku w Gdańsku, tam też zmarł 11 października 1989 roku<sup>1</sup>. Był kompozytorem, pedagogiem i wiolonczelistą. Wychowywał się w rodzinie gdańskich mieszczan (ojciec Herwardt Degler, matka Alidia ze Springerów), amatorsko muzykujących. Jako kilkuletni chłopiec uczył się gry na fortepianie, skrzypcach, a później wiolonczeli. W tym czasie już zaczął pisać swoje pierwsze utwory. Po ukończeniu Liceum Św. Katarzyny w Gdańsku podjął studia muzyczne w Polskim Konserwatorium Macierzy Szkolnej w Gdańsku (1933–1939) w klasie wiolonczeli Kazimierza Wiłkomirskiego. Harmonii i kontrapunktu uczył się u Wernera Schramma, kompozycji u Alfreda Paetscha. Podczas wojny (1939–1945) związany był w Gdańsku z zespołami muzyki popularnej.

Po wojnie podejmował pracę muzyka w lokalach rozrywkowych oraz, krótko, wiolonczelista w orkiestrze symfonicznej założonej przez Tadeusza

---

<sup>1</sup> Wiesława Anczykowska-Wysocka, „Jabłoński Henryk Hubertus”, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. II. Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 328–330.

Tylewskiego (1945). Współpracował od 1947 roku z kierowaną przez Stefana Rachonia orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie, dla której pisał utwory rozrywkowe i aranżował muzykę ludową, głównie z Kaszub (około 150 utworów). W latach 1948–1953 prowadził zespół instrumentalny i chór na Politechnice Gdańskiej; w latach 1951–1954 chór „Conradinum” — Technikum Budowy Okrętów w Gdańsku. Nawiązał współpracę z Polskim Radiem w Gdańsku w latach 50., tworzył muzykę do sztuk teatralnych, słuchowisk radiowych, filmów, opracowywał folklor kaszubski.

Dorobek kompozytorski Henryka Hubertusa Jabłońskiego przekracza liczbę 400 utworów. Pomimo iż twórczość ta wyrasta z estetyki klasyczno-romantycznej, cechuje ją specyficzna jakość brzmienia. Nieustanne bowiem poszukiwanie nowych barw na tyle poszerzyło warsztat kompozytorski twórcy, że w efekcie doprowadziło do wypracowania własnego, oryginalnego języka muzycznego. Na skutek odrzucenia tendencji awangardowych i pozostania wiernym ideałom neoklasycyzmu, styl muzyki Jabłońskiego jest łatwo rozpoznawalny. Sam kompozytor o swojej muzyce powiedział:

W zasadzie moje podejście do muzyki nie zmieniło się od czasu dzieciństwa. Zmieniły się oczywiście środki wyrazu, środki wykonawcze. Oddalanie się od trójdzwięku nie oznacza dla mnie „nowoczesności”. Muszę przyznać, że moim celem było zawsze to, aby pisać muzykę, a nie szumy. Przy dzisiejszym stanie techniki łatwo jest tworzyć efekty tego typu. Ale, moim zdaniem, do muzyki nieodzowna jest inwencja harmoniczna [...]. Nie wyobrażam sobie też przekonywującej muzyki pozbawionej melodyczności<sup>2</sup>.

## 2. Założenia metodologiczne

Korzystam z propozycji badań nad fazami twórczości kompozytorów, jaką przedstawił Mieczysław Tomaszewski. Według jego koncepcji *inwariantnego modelu struktury życia twórcy*<sup>3</sup>, istnieją w biografii kompozytora pewne momenty zwrotne, które wyznaczają punkty węzłowe w jego twórczości. Wyznaczają one także specyficzne fazy twórczości, do których należą:

---

<sup>2</sup> Wanda Obniska, *Henryk Jabłoński*, w: *Kompozytorzy gdańscy. Szkice pod redakcją Janusza Krassowskiego*, Gdańsk 1980, s. 120–121.

<sup>3</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 39–42.

1) faza twórczości początkowej, którą określa *moment przejmowania dziedzictwa*, co wyraża się przez naśladowanie wzorów i konwencji stylistycznych z obszaru obejmującego środowisko kompozytora;

2) faza twórczości wczesnej to *moment pierwszej fascynacji w życiu twórcy*. Jej przejawem jest rozwijanie wzorców przejętych z odmiennej twórczości, nawiązującej do estetyki będącej w kręgu zainteresowań kompozytora;

3) faza twórczości dojrzałej, która polega na odrzuceniu nadmiernej zależności od dziedzictwa i pierwszej fascynacji. *Moment sprzeciwu i buntu* wyraża poszukiwanie przez twórcę nowych technik kompozytorskich, odpowiadających obranej przez niego koncepcji estetycznej wypowiedzi muzycznej;

4) faza twórczości szczytowej. Jest to faza pełnej krystalizacji języka kompozytorskiego twórcy, nazywana także fazą „drugiej dojrzałości”. Wyznacza ją *moment znaczącego spotkania*, którego konsekwencją jest wzrost aktywności twórczej, swoiste nabranie „wiatru w żagle”;

5) faza twórczości późnej; ukazuje nowe spojrzenie na własną twórczość. Rodzi się wówczas poczucie zagrożenia egzystencjalnego i pojawia się Conradowska „smuga cienia”<sup>4</sup>. Fazę tę cechuje poszukiwanie nowych środków techniki kompozytorskiej oraz nowa jakość brzmienia;

6) faza twórczości ostatniej. Momentem znaczącym jest tu *moment doznania dogłębnej samotności*. Twórca odrywa się „od tu i teraz” i podąża „ku nowym brzegom”.

Koncepcja *inwariantnego modelu struktury życia twórcy* Mieczysława Tomaszewskiego, w odniesieniu do dorobku Henryka Hubertusa Jabłońskiego, pozwala, moim zdaniem, sformułować przejrzystą koncepcję periodyzacji jego dorobku.

Twórczość Jabłońskiego obejmuje lata 1920–1983. Około 200 jego utworów spłonęło w 1945 roku; późniejszy dorobek liczy przeszło 400 kompozycji. Otwierają go *I Suita polska* i *Kujawiak* na skrzypce i fortepian, zamykają zaś — *4 wizje* na wiolonczelę i fortepian oraz *II Koncert* na organy, sopran lub tenor i dzwony. Pierwsze jego utwory to *Marsz* na fortepian, *I Suita polska*, *Kwartet smyczkowy*, *Kujawiak* na skrzypce i fortepian oraz drobne utwory kameralne i pieśni<sup>5</sup>. Dwie kompozycje, po zrekonstruowaniu ich z pamięci przez kompozytora, zachowały się (*I Suita polska* i *Kujawiak* na skrzypce i fortepian). Można więc przyjąć,

<sup>4</sup> Za: *ibidem*, s. 38.

<sup>5</sup> Informacje o tych kompozycjach pochodzą z rękopisu kompozytora: ankiety znajdującej się w archiwum ZKP w Warszawie. Cytuję za: Wanda Obniska, *op. cit.*, s. 110.

iż działalność twórcza Henryka Hubertusa Jabłońskiego trwała 63 lata, aczkolwiek, z zachowanych źródeł<sup>6</sup> wynika, iż do roku 1980 udokumentowany został 44-letni okres jego aktywności kompozytorskiej. Komisja do spraw zaopatrzenia emerytalnego twórców przy Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie uznała bowiem rok 1936 za datę rozpoczynającą twórczość Jabłońskiego. Mniej więcej w tym właśnie czasie kompozytor pisał: *I Suitę polską, Kujawiaka* na skrzypce i fortepian oraz inne drobne utwory kameralne i pieśni. Utworów zaś powstałych przed 1936 rokiem nie uwzględniono. A zatem pierwszymi utworami uznanymi przez Komisję były kompozycje, które przetrwały i to one stanowiły podstawę do obliczenia czasu pracy twórczej Jabłońskiego. Obiektem moich zainteresowań badawczych były natomiast także utwory sprzed 1936 roku. Dlatego też przyjąłem 63-letni okres działalności kompozytorskiej Jabłońskiego. Jest on liczony od powstania pierwszej kompozycji (*Marsz* na fortepian — 1920 rok) do ostatniej (*Koncert* na organy, sopran lub tenor i dzwony — 1983 rok).

Ujmując ogólnie, twórczość tę cechuje oryginalna stylistyka brzmienia<sup>7</sup>, ekspresja wyrastająca z romantycznego ducha piękna i klasycystyczna estetyka. Nieomal cały ten okres czasu był twórczy; jedynie lata wojenne spowodowały przerwę w komponowaniu, bo jak sam to ujął: „Swoją pracę kompozytorską rozpocząłem dość wcześnie i kontynuowałem ją do wybuchu wojny. Podczas okupacji byłem zmuszony pracować zarobkowo jako muzyk w różnych orkiestrach”<sup>8</sup>.

Dorobek twórczy Jabłońskiego obejmuje niemal wszystkie gatunki i formy muzyczne, w tym dwie symfonie, poematy symfoniczne, uwertury, suitę, koncerty (na skrzypce, wiolonczelę, flet, trąbkę, na klarnet, gitarę i wiolonczelę, na fortepian oraz organy), kantaty, cykle pieśni, utwory kameralne, chóralskie, wokalne-instrumentalne, sceniczne, rozrywkowe, muzykę teatralną i filmową oraz piosenki. Wszystkie utwory traktował z wielką powagą, o czym świadczy jego wypowiedź:

<sup>6</sup> Decyzja (12440/1288/80) Komisji do spraw zaopatrzenia emerytalnego twórców przy Ministerstwie Kultury i Sztuki z dnia 24.06.1980 r., potwierdzająca 44-letni okres działalności twórczej Henryka Hubertusa Jabłońskiego jako kompozytora.

<sup>7</sup> Pojęcie „stylistyki brzmienia jako własności techniki kompozytorskiej wraz z cechami estetyczno-stylistycznymi, jakimi charakteryzuje się dany utwór” cytuję za: Marcin Tadeusz Łukaszewski, *Muzyka chóralska o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Lublin 2007, s. 165.

<sup>8</sup> Por. „Podanie i życiorys” Henryka Hubertusa Jabłońskiego do Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie z dnia 24.11.1950 r., znajdujące się w archiwum ZKP w Warszawie.

Nie rozumiem kompozytorów, którzy o swych utworach sprzed kilkunastu lat mówią z lekceważeniem „to dziś już nieaktualne”. Absurd! Utworu nie pisze się na kilka lat. Każdej mojej kompozycji oddałem w czasie jej powstania całe serce. Jak mogę to zapomnieć i dziś wyprzeć się takiego utworu?<sup>9</sup>

### 3. Periodyzacja twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego

Kierując się przedstawioną powyżej koncepcją Mieczysława Tomaszewskiego, ale zarazem ujmując ją syntetycznie, dorobek twórczy Henryka Hubertusa Jabłońskiego wyznaczają, moim zdaniem, trzy fazy: **faza twórczości wczesnej, dojrzalej i ostatniej**. Kompozycje z okresu dziecięcego i młodzieńczego, do których należą utwory zaginione, w tym *Marsz* na fortepian, należą do fazy twórczości wczesnej. Pisane one były we wczesnej młodości. Szczególnie ważnym etapem tego okresu życia był czas nauki w Liceum Św. Katarzyny w Gdańsku. Wtedy bowiem, jako 14-letni chłopiec (wówczas jeszcze Helmut Degler), napisał pierwsze swoje utwory, w tym *Mazura*, stanowiącego fragment późniejszej *I Suity polskiej*. Utwór ten rok później wykonał szkolny zespół, którego kompozytor był założycielem<sup>10</sup>. Utwory zaś, które powstały w środkowym okresie jego twórczej działalności przypadają na czas bardzo płodny i bardzo ważny w twórczości Jabłońskiego. Okres ten przyniósł mu największe sukcesy. Mam tu na myśli nie tylko *Siwy włos*, lecz także dwie symfonie i szereg innych utworów orkiestrowych. W tym czasie kształtuje się i rozwija własny styl wypowiedzi kompozytora. Ta faza twórczości uwypukla, według mnie, najpełniej możliwości twórcze kompozytora. Z kolei trzeci okres był czasem, w którym twórca nie zaprzestał poszukiwania nowych środków wyrazu artystycznego, czego przykładem są dzieła sceniczne: *Gdańska noc* i *Pani Helena*. Wówczas kompozytor świadomie odrzucał panujące w muzyce polskiej tendencje awangardowe. Swoją sprzeciw wobec nich wyrażał w preferencjach dla melodyki, której wyraz i uczucie cenił najbardziej. Na muzykę lat ostatnich składają się natomiast kompozycje reprezentujące głównie gatunki koncertujące i wokalnie-instrumentalne oraz utwory na organy. Zamykają one trzecią i zarazem ostatnią fazę aktywności twórczej Jabłońskiego.

<sup>9</sup> Por. Wanda Obniska, op. cit., s. 121–122.

<sup>10</sup> Por. Alina Panasiuk, *Gdańskie wspomnienia — Piosenki, utwory ulotne...*, „Głos Wybrzeża”, 13.10.1998.

### Faza twórczości wczesnej (1920–1945)

Cezurą początkową tej fazy twórczości jest rok powstania pierwszej kompozycji<sup>11</sup>, zaś końcową — rok zakończenia II wojny światowej, kiedy to spłonęły niemal wszystkie jego manuskrypty muzyczne. Przetrwały jedynie dwa utwory<sup>12</sup>.

Pierwsze kontakty Jabłońskiego z muzyką to początek jego wczesnej drogi twórczej. Już jako 5-letni chłopiec wykazywał nieprzeciętne zdolności muzyczne; grał z pamięci usłyszane melodie, a nawet układał do nich akompaniament. Jest to niewątpliwie „czas objawiania się talentu” — jak mówi Mieczysław Tomaszewski<sup>13</sup> — uwiecznony pierwszym skomponowanym utworem, o którym tak wyraził się później sam kompozytor:

Gdy miałem pięć lat zagrałem Ojcu, z okazji jego urodzin, skomponowanego przez siebie marsza. Naturalnie, nie miałem wówczas pojęcia o prawidłowym zapisie nut, których nie umiałem nawet dobrze rysować. Przypominam sobie, jak bardzo mi zależało w tych dziecinnych kompozycjach na odegraniu wszystkich głosów mnie otaczających. Nie było wówczas radia, a z ulicy dochodziło tyle najróżniejszych dźwięków<sup>14</sup>.

To swoisty przedtakt do późniejszych, młodzieńczych kompozycji, o których wiemy tylko z zapisków i dokumentów archiwalnych kompozytora.

### Faza twórczości dojrzałej (1945–1965)

Faza twórczości dojrzałej Henryka Hubertusa Jabłońskiego przypada na okres powojenny. Wyróżnia ją ogromna aktywność zawodowa kompozytora, bowiem oprócz działalności twórczej realizuje się również jako wiolonczelista w orkiestrze symfonicznej, jako muzyk grający na fortepianie w gdańskich i sopockich lokalach rozrywkowych, a także — jako akompaniator i aranżer w gdańskiej rozgłośni radiowej. W tym okresie nawiązuje również współpracę z Centralną Redakcją Muzyczną Polskiego Radia w Warszawie, z orkiestrą ra-

<sup>11</sup> *Marsz* na fortepian. Kompozycja zaginiona.

<sup>12</sup> *Kujawiak* na skrzypce i fortepian (1938) oraz *I Suita polska* (1930–1940).

<sup>13</sup> Por. Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996, s. 32–33.

<sup>14</sup> Cytat pochodzi z programu koncertu symfonicznego Państwowej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku z dnia 14 lutego 1997 r.

diową Stefana Rachonia oraz berlińską rozgłośnią radiową Stimme der DDR. Jeździ po wsiach kaszubskich i zapisuje melodie ludowe, by później wprowadzać je do swoich kompozycji i opracowywać na różne składy i zespoły muzyczne. Nie stroni też od kontaktów z ruchem amatorskim ani od działalności pedagogicznej, społecznej i organizatorskiej.

Przez cały ten dwudziestoletni okres jako kompozytor pozostał wierny sobie i swojemu stylowi, chociaż wciąż poszukiwał w muzyce nowych barw. Niewątpliwie kształtował wówczas własny idiom, szczególnie od strony warsztatu kompozytorskiego.

Jolanta Szulakowska-Kulawik w swoim wykładzie na temat idiomu *sérénité*<sup>15</sup> przybliżyła jego istotę. Na podstawie dorobku wybranych kompozytorów (A. Lason, A. Dvořák, F. Poulenc i F. Schubert) skonkretyzowała cechy techniki kompozytorskiej, oscylującej wokół aury tego idiomu. O muzycznym przejawianiu się idiomu *sérénité* w twórczości Jabłońskiego świadczyć mogą zarówno opracowania folkloru kaszubskiego, jak również te utwory, w których motywy, a niekiedy cytaty z pieśni lub tańców kaszubskich pełnią rolę formotwórczą. Mam tu na myśli przede wszystkim *100 pieśni kaszubskich* na chór mieszany i zespół instrumentalny oraz na chór mieszany i jednorodny chóry żeńskie i męskie a cappella, muzykę do filmu *Pogodne lato, I Symfonię „Kaszubską”* (szczególnie jej trzecią część), *Pomorski szumi wiatr* na chór mieszany a cappella oraz część drugą i trzecią *Koncertu* na wiolonczelę i orkiestrę. Według Jolanty Szulakowskiej-Kulawik, w utworach przejawiających cechy klimatu *sérénité* „dostrzec można odwzorowanie elementu humoru w postaci żartu intelektualnego, ironii, aluzji czy ludycznego rozbawienia, różnorodnie zaznaczonego, poprzez stylizację i inkrustację ludowych czy popularnych melodii, poprzez technikę powtórzenia i szeregowania czy symplifikacji”<sup>16</sup>. W twórczości Jabłońskiego, właśnie w fazie twórczości dojrzałej, uwidacznia się najbardziej wpływ tego idiomu. Niewątpliwie potwierdzają jego obecność opracowania ludowych pieśni kaszubskich (np. *Dowiedzól jem sä, Lecą gąszi, Pòd borem, Kościerska ziemia* — na chór mieszany), tańców (np. *Kaszubskie jeziora, Kurski słowik, Wiosenny siew, Latające spodki, Oberek, Galop* — na orkiestrę symfoniczną i taneczną), a także stosowanie dosłownych cytatów (np. pod koniec trzeciej części *Symfonii*

<sup>15</sup> Jolanta Szulakowska-Kulawik, *Idiom sérénité — przybliżenie i muzyczna eksplikacja. Część II Sacrum i profanum*, <http://www.sbc.org.pl/libra/docmetadata?id=10775&from=publication> (dostęp: 25.05.2012).

<sup>16</sup> Ibidem.

„Kaszubskiej” pojawia się w triumfalnym *tutti* pieśń *Dze je nasz tatk*, a w trzeciej części *Koncertu* na wiolonczelę i orkiestrę — quasi-oberek).

Do pierwszych ważniejszych utworów powstałych w okresie pierwszego 5-lecia Polski powojennej, należą: *Suita chmur*, *II Suita polska*, *Taniec wschodni*, *Uwertura* na orkiestrę, *Kwartet smyczkowy*, *Szkic na kwartet smyczkowy*, *Trio* na flet, klarnet i wiolonczelę, *Od Elbląga do Szczecina*, *Kuźnia w lesie*, *Taniec kaszubski*. Fazę tę otwierają dwa utwory: *Suita chmur* i *II Suita polska* z roku 1947. O zainteresowaniach muzyką kaszubską i folklorem Kaszub świadczą następne kompozycje: *Sonatina* na wiolonczelę solo z quasi-oberkiem i *II Symfonia*, w której rytmy kształtują architektonikę trzeciej części.

W tym okresie zainteresowania kompozytora wybiegają poza konwencje czysto ludyczną i przeobrażają się w liryczną i dramatyczną o wydźwięku narodowo-patriotycznym. Wyrazem tych przeobrażeń są kompozycje, w których występuje warstwa słowna. Pierwszy tego typu utwór powstał w pierwszym dziesięcioleciu Polski powojennej i jest nim kantata *Z Wyrzeża*. Kompozytor wypukła w niej etos narodowy poprzez tekst literacki, sięgając zarówno do poezji wieszczów narodowych, jak i do rytmiki tańców ludowych. Przykładem inspiracji literackiej są kolejne utwory pochodzące z tego samego okresu: poemat morski *Pomorski szumi wiatr* oraz widowisko baletowe *Janko Muzykant*. Ten ostatni utwór stanowi muzyczną wizję noweli Henryka Sienkiewicza o tym samym tytule. Dzieło to, wraz z muzyką do filmu *Romek i Anka* w reżyserii Wojciecha Fiwka, zamyka fazę twórczości dojrzałej.

#### Faza twórczości ostatniej (1965–1983)

Faza ostatnia w twórczości Jabłońskiego rozpoczyna się po roku 1965 i trwa do czasu ukończenia ostatniego dzieła kompozytora — *II Koncertu* na organy, sopran lub tenor i dzwony (1983). Jest to okres, w którym kompozytor uzyskał wiele nagród za działalność twórczą. Ostatnia z nich to nagroda II stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości kompozytorskiej (22 lipca 1983 roku). Kompozycją otwierającą tę fazę jest *7 improwizacji* na wiolonczelę i fortepian i jego druga wersja — na wiolonczelę i zespół kameralny (1966), nagrodzona później złotym medalem na konkursie Herberta von Karajana w Berlinie (1970).

Mieczysław Tomaszewski w swojej książce *Muzyka Chopina na nowo odczytana*<sup>17</sup> zauważa, że w ostatniej fazie twórczości następuje zarówno otwarcie

<sup>17</sup> Por. Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana...*, op. cit., s. 29–33.



na muzykę przyszłości, jak i nawiązanie do tego, co dawno minione. W twórczości Jabłońskiego ta idea wpisuje się w jego język dźwiękowy, bowiem z jednej strony stosuje silną chromatyzację skal i współbrzmienia nie mieszczące się w tonacji, z drugiej zaś — akordy tonalne w ujęciach afunkcyjnych. Stosowanie takich połączeń było również odpowiedzią kompozytora na awangardowe środki muzyczne, czego przykładem jest chociażby *Milliarium* na wiolonczelę i 11 instrumentów oraz *C-67* na wiolonczelę i orkiestrę. Kompozytor uwypuklał w tych utworach zarówno subtelne zróżnicowania kolorystyczne na tle kantylenowej melodyki, jak i podkreślał także stronę emocjonalną muzyki, tkwiącą w ekspresji partii instrumentu solowego. Łączył również elementy tradycyjne z najnowszymi, o czym świadczą kolejne utwory. Na przykład w *Koncertie* na dwie wiolonczele i orkiestrę symfoniczną posłużył się zarówno współczesnym językiem brzmieniowym, jak i nawiązał do tradycji barokowych koncertów solowych na kilka instrumentów. Z kolei w *Capricciu* na orkiestrę połączył barokowe ujęcia struktur dźwiękowych ze środkami XX-wiecznej techniki kompozytorskiej, zaś w *Koncertie* na skrzypce i orkiestrę — elementy techniki seryjnej z emocjonalnością muzyki późnego romantyzmu. Sięganie przez kompozytora do tradycji muzycznych minionych stuleci opisała w swojej książce Zofia Helman<sup>18</sup>. Według autorki takie podejście do muzyki miało istotny wpływ na konstrukcję utworów, głównie instrumentalnych, „a mianowicie — jak pisze — do stosowania polifonii, do faktury wywodzącej się z wzorów muzyki instrumentalnej XVII i XVIII w.”<sup>19</sup>. Dalej Zofia Helman zauważa, iż tak rodzi się również „skłonność do lirycznej ekspresji niesionej przez miękkie kantylenowe linie melodyczne, niekiedy do akcentowania dramatycznych kulminacji, [...] które można schematycznie określić jako »klasycyzującą« i »romantyzującą«”<sup>20</sup>.

W omówionych fazach ewolucji twórczej kompozytora ważną rolę odgrywa idea tonalności. Alicja Jarzębska w swojej książce *Z dziejów myśli o muzyce* przytacza uwagi Richarda Nortona, który twierdzi, że: „Tonalność jest decyzją podjętą po to, aby uniknąć chaosu dźwiękowego, [...] jest produktem ludzkiego umysłu i ucha we współdziałaniu z bodźcami natury”<sup>21</sup> oraz Arnolda Schönberga, który odniósł się do tej problematyki następująco: „Tonalność jest zawsze rozu-

<sup>18</sup> Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>21</sup> Alicja Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 105–106.

miana w aspekcie określonej skali, [...] nie jest niczym innym, jak naśladowaniem natury”<sup>22</sup>.

W twórczości Jabłońskiego — w fazie wczesnej — dominują jeszcze reguły funkcyjne systemu dur-moll, w fazie dojrzałej — ulegają częściowemu zatarciu prawidła tonalne na rzecz rozszerzonej tonalności. W ostatniej natomiast zauważa się współdziałanie tradycyjnych środków ze współczesnymi technikami kompozytorskimi. Wszystkie te środki, zakorzenione w systemie tonalnym, stwarzały Jabłońskiemu możliwości indywidualnego podejścia do problemów formy i techniki, jak i otwierały nowe horyzonty w interpretowaniu kolorystycznym i ekspresyjnym środków harmonicznyc. W kontekście ciągle żywych tendencji postmodernistycznych muzyka Jabłońskiego zyskuje na wartości i zasługuje na przywrócenie jej należnego miejsca pośród dokonań polskich kompozytorów współczesnych. To muzyka autentyczna, doskonała warsztatowo, głęboko emocjonalnie powiązana z przeżyciami kompozytora, jego fascynacjami pięknem tego świata.

## SUMMARY

### Creative Phases of Henryk Hubertus Jabłoński — classification proposal

The article is an attempt to divide Jabłoński's output into phases according to Mieczysław Tomaszewski's concept. In line with the assumptions of this concept, in the composer's biography there are turning points and a return that define his creative path. General characteristics of Jabłoński's creative path can be divided into three phases. Stylistic caesurae of the phases become essential in pointing out the pivotal moments that define the course of evolution of Jabłoński's oeuvre. The path leads from the influence of neoclassical aesthetics in his early works, through the experience of aleatoric and sonoristic techniques of controlling the musical material, up to simplified textures and stylistic features revolving around the *sérénité* climate. In the phases of the evolution of Jabłoński's output presented here, specific features of his musical language are pointed out. These are connected with his individualistic approach to the issue of tonality. The composer developed and enriched his musical language, but only with such elements of new techniques that did not disturb the creative path he had taken earlier. His attempts to merge traditional forms with 20th-century compositional techniques only served the purpose of finding new timbres and sound qualities. The author of the

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 105.

article emphasises the importance of the melodic element in Jabłoński's works, where expressivity and emotion are anchored in the expression of the romantic spirit of beauty.

**KEYWORDS:** 20th century, Polish composers, Henryk Hubertus Jabłoński, periodization works, stylistics