Magdalena Gaisek

Postawa estetyczno-artystyczna Tadeusza Machla wobec tradycji i idei awangardy[1]

Tadeusz Machl (1922–2003) należał do tego pokolenia polskich kompozytorów, którzy wykształcenie muzyczne odebrali w latach przedwojennych, a ich debiut kompozytorski i dalsza działalność artystyczna przypadły na lata powojenne[2]. Zróżnicowana postawa estetyczno-artystyczna twórców tego pokolenia była rezultatem ich odmiennego stosunku zarówno do europejskiej tradycji muzycznej, jak i do idei związanych z estetyką socrealizmu i ideologii postępu w sztuce.

Twórczość Machla jest bardzo różnorodna. Szczególne miejsce w literaturze muzycznej II połowy XX wieku zajmują jego kompozycje na organy i orkiestrę oraz utwory kameralne (kwartety smyczkowe były dwukrotnie wyróżnione na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Liège w 1956 i 1959 roku). Machl jest ponadto autorem dzieł wokalno-instrumentalnych (mszy, kantat, *Koncertu na głos i orkiestrę* oraz pieśni na głos z towarzyszeniem

[1] Artykuł opracowany na podstawie pracy magisterskiej pt. *Twórczość koncertowa Tadeusza Machla. Wybrane problemy techniki instrumentacji*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Alicji Jarzębskiej, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2006, mps.

[2] Kompozytor urodził się we Lwowie w 1922 roku i z tym miastem związana była jego młodość. Po II wojnie światowej, na skutek odłączenia Lwowa od Polski i przyłączenia do Ukrainy, Tadeusz Machl musiał opuścić ukochane miasto. Tak więc od 1947 roku, aż do śmierci w 2003 roku, życie twórcy związane było z Krakowem. Tadeusz Machl był profesorem w klasie kompozycji oraz wykładowcą instrumentacji w Krakowskiej Akademii Muzycznej, gdzie pełnił także funkcję prorektora. Jako pedagog związany był on również z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, w którym w latach 1982–1993 wykładał przedmioty teoretyczne: harmonię i instrumentację.

fortepianu), a także licznych concertin i koncertów instrumentalnych na zróżnicowane obsady wykonawców. W dorobku twórczym kompozytora znajdują się również utwory solowe na organy i fortepian. Przedmiotem szczególnego zainteresowania Machla był zespół orkiestrowy i organy, co znalazło odzwierciedlenie nie tylko w twórczości solowej na organy, ale także symfonicznej i koncertowej. Jest on autorem 17 koncertów, z czego najliczniejszą grupę stanowią koncerty na organy: siedem na organy solo i jeden *Koncert potrójny na dwa fortepiany i or*gany. Drugą grupę stanowi sześć koncertów na instrumenty strunowe: koncerty na klawesyn, harfę, skrzypce, fortepian, wiolonczelę lub altówkę i podwójny na fortepian i klawesyn. Trzecią zaś reprezentują utwory na instrumenty dęte blaszane – *Koncert na waltornię* oraz *Koncert na trąbkę* (in B), a także jedyny *Koncert na sopran*.

Podstawą do charakterystyki postawy estetyczno-artystycznej Tadeusza Machla są z jednej strony pisma i wypowiedzi oraz wydarzenia z życia kompozytora, które wpłynęły na rozwój drogi twórczej, z drugiej zaś jego twórczość muzyczna. Reprezentował Machl tę grupę kompozytorów polskich, którzy kształtowali swą postawę estetyczną w Paryżu, w kręgu Nadii Boulanger pielęgnującej i propagującej klasyczne ideały w muzyce współczesnej, mimo coraz silniejszej pozycji kręgów awangardowych. Pierwszy pobyt we Francji na stypendium w 1959 roku umożliwił więc Machlowi nie tylko kontakt z francuskimi kompozytorami, zwolennikami kontynuacji europejskich tradycji muzycznych we współczesnym świecie, ale także ugruntował postawę estetyczną młodego kompozytora i jego stosunek do zdobyczy epok minionych. W ponad pięćdziesięcioletnim okresie pracy twórczej poszukiwał bowiem Machl nowych jakości brzmieniowych i rozwiązań formalnych, pozostając jednocześnie wierny ideałom neoklasycyzmu; preferował obsadę orkiestry symfonicznej i klarowną, wyrazistą konstrukcję czasu muzycznego. Począwszy od lat 60. przejawiał zainteresowanie nowymi technikami, choć ich obecność w dziełach koncertowych ma raczej charakter incydentalny. W swoich wypowiedziach nie ukrywał niechęci do awangardy radykalnie zrywającej z europejską tradycją artystyczną. W jednym z wywiadów wyznał:

> W dalszym ciągu odczuwam niechęć do awangardy. W przypadku utworów awangardowych nie można nawet rozróżnić, czy daną kompozycję napisał Pan X, czy Pan Y, czy Pani X, czy Pan Y. Uważam jednak, że awangarda jest potrzebna i tak jak w wojsku istnieje po to, by zostać zniszczona, torując drogę temu, co nastąpi w nieco łagodniej-

szej postaci. Tylko nieliczne dzieła awangardowe pozostają, […] kompozytorzy piszący awangardowo powracają z czasem do bardziej tradycyjnego pisania […][3].

W twórczości Machla można wskazać na trzy źródła muzycznej tradycji, rozumianej jako „świadectwo minionej przeszłości"[4], jako „żywa siła, która pobudza i kształtuje teraźniejszość"[5]. Po pierwsze pobyt we Francji spowodował, iż stał się Machl zwolennikiem francuskiej tradycji muzycznej kojarzonej z uwrażliwieniem na subtelność i oryginalność brzmienia oraz z zainteresowaniem dawnymi instrumentami jak harfa, klawesyn a przede wszystkim organy. Muzyka Césara Francka, Gabriela Fauré czy Oliviera Messiaena do końca życia fascynowała polskiego kompozytora. Z drugiej strony na postawę estetyczną Machla znaczący wpływ wywarła muzyka Jana Sebastiana Bacha. Jak wyznał: „Bach to dla mnie bóg muzyki – to największa postać, jaka w muzyce zaistniała!"[6]. Kontynuacja idei twórczych lipskiego kantora przejawia się w twórczości Machla w fascynacji organami jako instrumentem solowym i koncertowym, a także w sztuce kontrapunktu wprowadzającej dyscyplinę w kształtowaniu faktury i formy. *Retour à Bach* oznaczało więc dla Machla powrót do „muzyki czystej, opartej na prawach ścisłej konstrukcji"[7].

Jeszcze innym przejawem fascynacji muzyką Bacha, jest pojawienie się w dziełach (np. już w *I Koncercie organowym*) układów melodycznych o następstwie dźwięków B-A-C-H. Odwoływał się także kompozytor do XIX-wiecznej tradycji muzyki orkiestrowej, która przejawiała się w obsadzie zespołu orkiestrowego (potrójna obsada drzewa, poczwórna blachy, rozbudowana grupa perkusyjna, kwintet oraz często harfa i fortepian obok solowego instrumentu), a także w technice instrumentacji. Ale w ramach tradycyjnego instrumentarium odnajdujemy u Machla poszukiwania w zakresie nowych efektów brzmieniowych zauważalnych m.in. w połączeniu brzmienia orkiestry smyczkowej i harfy z brzmieniem big-bandu w *VI Koncercie organowym*, ale także poprzez odwołanie do techniki dodekafonicznej (m.in. w II części *Koncertu na klawesyn,* w *Adagio ostinato*), obecność klasterów, czy nowatorskie połącze-

[3] Marzena Szczepańska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem* (w:) praca magisterska pt. *Solowa twórczość organowa Tadeusza Machla* napisana pod kierunkiem dr Lecha Kucharskiego, Aneks, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1999, s. 159–160.

[4] Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przekł. Stefan Jarociński, Kraków 1980, s. 211.

[5] Ibid., s. 211.

[6] Marzena Szczepańska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem,* op. cit., s. 158.

[7] Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 191.

nia różnych środków artykulacyjnych instrumentów (jak tłumienie dźwięków paznokciem na instrumentach szarpanych, uderzenia w klapę instrumentów dętych blaszanych przy jednoczesnym zadęciu, itp.).

1. Charakterystyka piśmiennictwa i wypowiedzi Tadeusza Machla

Na podstawie pism wyłaniają się kolejne aspekty sylwetki twórczej kompozytora. Jego działalność publicystyczna obejmuje sześć artykułów wydanych w latach 1957–1980, a poruszających problemy konstrukcyjne, wykonawcze, notacyjne, dotyczące twórczości na organy, a także krytyki muzycznej. Mają one istotne znaczenie nie tylko ze względu na nowatorską propozycję dotyczącą systemu znaków graficznych w zakresie oznaczania zróżnicowanej kolorystyki, brzmienia organów, ale także na opis współczesnej kompozytorowi sytuacji muzyki organowej i polskiej twórczości na ten instrument. Na podstawie tekstów wyłania się bardzo wyraźne stanowisko Machla w zakresie muzyki organowej, która stawia przed kompozytorem szczególne wymagania. Odwołując się do przykładów z historii muzyki organowej próbował Machl wykazać, iż żadne godne uwagi i znaczące dzieło organowe nie wyszło spod pióra artysty muzyka, który nie był jednocześnie improwizatorem oraz znawcą mechanizmu i problemów związanych z czysto technicznymi właściwościami organów. To radykalne stanowisko nie budzi żadnych wątpliwości, bowiem Machl wszystkie postulaty, o których pisał, realizował. Był nie tylko kompozytorem, ale także wyśmienitym improwizatorem i wybitnym znawcą mechanizmu konstrukcji tak specyficznego instrumentu jakim są organy.

Pierwszym opublikowanym na łamach „Ruchu Muzycznego" artykułem był *Głos w sprawie krytyki muzycznej*[8]. Jak pisze autor, praca ta jest „próbą określenia warunków powstania dobrej krytyki jednej tylko dyscypliny sztuki – muzyki"[9], a przyczynkiem do napisania publikacji stał się niski, zdaniem Machla, poziom tej dziedziny. Wymienia on osiem podstawowych cech dobrego krytyka. Przede wszystkim powinien być on doskonałym fachowcem w zakresie danej dyscypliny sztuki oraz posiadać wiedzę na temat kultury muzycznej i warunków w jakich twórca działał i tworzył dane dzie-

[8] Tadeusz Machl, *Głos w sprawie krytyki muzycznej*, „Ruch Muzyczny" 1957, nr 16, s. 26–28.

[9] Ibid., s. 26.

ło. Machl akcentował także potrzebę uwzględnienia w ocenie wykonanego dzieła nie tylko umiejętności wykonawczych, ale także warunków akustycznych, w których dochodzi do odbioru muzyki. Równie istotnym aspektem przy opisie wykonanej muzyki jest zdaniem kompozytora zdolność „wielostronnego" słuchania muzyki, czyli uwzględnienie możliwości percepcyjnych słuchaczy – zarówno laików jak i znawców. Inne wymienione przez Machla cechy krytyki zdają się być dyskusyjne, np. funkcjonowanie krytyków tylko i wyłącznie z bogatym i długim stażem zawodowym. Oznaczałoby to bowiem, że „młody" krytyk z założenia nie może zasłużyć na miano „dobrego" ze względu na naturalny w początkach pracy zawodowej brak doświadczenia. Oczywiste natomiast zdają się być dwa ostatnie postulaty, które wymienia Machl, czyli posiadanie zdolności literackich i skrajny obiektywizm. Wzorem krytyki muzycznej było dla Machla piśmiennictwo muzyczne Adama Walacińskiego [10].

Poruszone przez Machla aspekty „dobrej krytyki" to niewątpliwie najważniejsze, choć nie wszystkie jej cechy. Ich dopełnieniem mogą być chociażby uwagi Stefana Kisielewskiego, który w artykule *Krytyka w dobie kultury masowej* wskazuje na psychologiczno-socjologiczne umiejętności krytyka. Jak twierdzi:

> Krytyka muzyczna w dobie kultury masowej to zupełnie inne zajęcie niż dawniej. O nowych wymaganiach, jakie dzisiejsze czasy stawiają krytykowi muzycznemu, decydują dwa przełomy: z jednej strony przełom, którego dokonuje awangarda muzyki poważnej, odrzucająca cały dotychczasowy arsenał środków […], z drugiej strony gigantyczny przełom, jakiego dokonała kultura masowa, wciągająca w swą rozrywkowo-konsumpcyjną syntezę wszystko, co dotychczas w muzyce osiągnięto. W tej podwójnie rewelacyjnej sytuacji zarysowuje się nowa, syntetyzująca rola krytyki muzycznej i potrzeba nowego typu krytyka: krytyka nie tylko artystycznego, lecz zarazem socjologa i psychologa, znającego różne typy odbioru sztuki, rozmaite kręgi i warstwy odbiorców, zaznajomionego szczegółowo z nowoczesnymi środkami przekazu zarówno muzyki jak i jej propagandy [11].

Po blisko dwudziestoletniej przerwie ukazał się drugi tekst kompozytora: *Problemy współczesnej twórczości organowej*, opublikowany w książce zatytuło-

---

[10] Marzena Szczepańska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem*, op. cit., s. 159.

[11] Stefan Kisielewski, *Krytyka kultury masowej*, (w:) *Krytycy przy okrągłym stole*, red. Elżbieta Dziębowska, Warszawa 1966, s. 116.

wanej *Wokół polskiej tradycji organowej*[12]. Już we wstępie stwierdza Machl, że organy „z racji bogactwa swego brzmienia w szczególny sposób determinują twórczość, z jednej strony ograniczając ją, lecz jednocześnie stwarzając wprost niewspółmierne w porównaniu z innymi instrumentami możliwości rozwoju kompozytorskiego"[13]. Instrument ten umożliwia bowiem – nieosiągalne na innych instrumentach – bogactwo różnicowania kolorystyki brzmienia, a poszczególne egzemplarze tego instrumentu mają niepowtarzalne brzmienie. Ponadto technika budowy organów stale ulega zmianie, wykorzystywane są nowe technologie. Według Machla także konserwowane zabytkowe instrumenty (przy jednoczesnym rozwoju notacji muzycznej), mogą inspirować współczesnych twórców do komponowania utworów organowych na konkretny instrument[14]. Inaczej – według kompozytora – wygląda sytuacja, gdy nie tworzy się na konkretny instrument. Oznaczenia rejestrów mogą wówczas tylko w sposób ogólny przybliżyć wykonawcy pożądaną przez twórcę jakość brzmienia, jego kolorystykę. Można także pozostawić kwestię związaną z wykorzystaniem głosów organowych do całkowitej interpretacji przez wykonawcę. Ale problem rejestracji w organach w przypadku tych gatunków, w których nie tylko organy, ale także orkiestra biorą udział w kształtowaniu formy, jest według Machla bardzo istotny. Jego zdaniem „[…] największy wpływ na współczesną muzykę organową wywarła twórczość Oliviera Messiaena"[15].

Rozwinięciem podjętego w powyższym artykule tematu dotyczącego kolorystyki była *Graficzno-symboliczna metoda oznaczania głosów na kluczach regestrowych*[16]. W odniesieniu do współczesnej literatury polskiej poruszającej problematykę notacji[17] propozycja Machla zdaje się być szczególnie interesująca ze względu na swą unikatowość. Zarówno Bogusław Schäffer, jak i Feliks Wrobel w swoich publikacjach nie podejmują w ogóle problematyki

---

[12] Tadeusz Machl, *Problemy współczesnej twórczości organowej*, (w:) *Wokół polskiej tradycji organowej*, red. Roman Kowal, Kraków 1976, s. 25–29.

[13] Ibid., s. 25.

[14] Przykładem może być jego *Koncert na troje organów w Leżajsku*. W kompozycji tej wykorzystał Machl możliwość bardzo dokładnego zapisu rejestracji mającej wpływ na kolorystykę brzmienia trzech instrumentów znajdujących się w katedrze w Leżajsku.

[15] Tadeusz Machl, *Problemy współczesnej twórczości organowej*, op. cit., s. 28.

[16] Tadeusz Machl, *Graficzno-symboliczna metoda oznaczania głosów na kluczach regestrowych*, (w:) *Organy i muzyka organowa. Prace Specjalne 11*, Gdańsk 1977, s. 67–97.

[17] Por. Bogusław Schäffer, *Dźwięki i znaki – wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Warszawa 1969 oraz Feliks Wrobel, *Partytura na tle współczesnej techniki orkiestrowej*, Kraków 1954.

notacji zjawisk kolorystycznych w muzyce organowej. Rozważania zaczyna Machl od stwierdzenia, że o ile w obszarze sztuk plastycznych „dla zaistnienia zjawiska estetycznego wystarczą dwa elementy, twórca – odbiorca”[18], o tyle w przypadku muzyki sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana. Poza twórcą i odbiorcą istnieje bowiem jeszcze jeden „czynnik” – wykonawca, a także instrument, na którym gra muzyk. Kompozytor stwierdza, że w przypadku grupy instrumentów posiadających „stałe parametry konstrukcyjno-kolorystyczno-techniczne”[19] notacja muzyki dostarcza stosunkowo mało problemów, bowiem różnicowanie kolorystyki brzmienia związane jest zwykle z odmienną artykulacją i dynamiką łączoną z odpowiednimi znakami (tradycyjnymi lub awangardowymi). Sytuacja znacznie się komplikuje w przypadku instrumentów o zmiennych parametrach i nie posiadających produkcji seryjnej, czyli właśnie w przypadku organów. Machl zaproponował zatem nowatorski sposób oznaczania zróżnicowanych głosów w organach tradycyjnych, polegający na łączeniu symboli graficznych z właściwościami materiałowo-konstrukcyjnymi instrumentu. Zauważył bowiem, iż

> W ostatnich latach w związku z rozwojem techniki, np. w dziedzinie środków masowej komunikacji, zaczęto stosować system symboli oznaczających przyciski sterujące mechanizmami pojazdów, informujących podróżnych o pomieszczeniach i ich przeznaczeniu funkcjonalnym itp. Tendencje te nasunęły mi pomysł wykorzystania podobnego systemu dla graficznego oznaczania kluczy regestrowych w tradycyjnych organach [20].

Machl proponował zatem zastąpienie różnojęzycznych nazw głosów symbolami graficznymi, ponieważ według niego: „obecnie przedstawiają one [głosy na kluczach rejestrowych – M. G.] oprócz oznaczeń stopażu konglomerat nazw w różnych językach, tworzących dla lingwisty makaronizmy trudne do rozszyfrowania i usystematyzowania”[21]. Propozycja graficznego oznaczania kluczy rejestrowych miała być „uniwersalna” i zrozumiała dla wykonawców nie koniecznie znających terminologię włoską czy niemiecką [22]. Machl ak-

[18] Tadeusz Machl, *Graficzno-symboliczna metoda...*, op. cit., s. 67.
[19] Ibid., s. 68.
[20] Ibid., s. 69.
[21] Ibid., s. 69.
[22] Znaki zaproponowane przez Machla odnoszą się do zróżnicowanej kolorystyki brzmienia organów, brzmienia uwarunkowanego specyficzną konstrukcją danego głosu, piszczałki. Pola powierzchni prostokąta wyznaczyły ściany boczne o długości: 28–30 mm wysokości

centuje zalety zaproponowanego systemu graficznego, podkreśla ich uniwersalny i obiektywny charakter, czytelność dla wykonawcy posiadającego minimalną orientację w systematyce głosów w organach tradycyjnych, możliwość umieszczania na kluczach regestrowych o różnych kształtach, oraz sugeruje udoskonalenie go przez wprowadzenie kolorów. Uważa, że system ten przez podstawienie – w miejsce elementów graficznych – odpowiednich oznaczeń cyfrowych, może stać się kluczem do programowania rejestratury na wzór kodu informatyki cyfrowej. Propozycję Machla cechuje klarowność i logika założeń, ale dla osób znających tylko pobieżnie złożony mechanizm instrumentu jakim są organy, metoda ta okazała się zbyt skomplikowana i mało czytelna. Zaproponowane znaki wykorzystał kompozytor w dwóch ostatnich partyturach – w *VI* i *VII Koncercie na organy*. W wywiadzie udzielonym w 1983 roku Lechowi Kucharskiemu na pytanie: „Czy w partyturach utworów organowych określa kompozytor wykonawcy registrację, czy też pozostawia mu w tym zakresie swobodę", Machl odpowiedział, że:

> W partyturze utworu sugeruję tylko niezbędne rzeczy, natomiast większość spraw dotyczących opracowania kolorystycznego pozostawiam wykonawcy. Robię to głównie z tego powodu, że nie ma dwóch identycznych instrumentów, stąd opracowanie kolorystyczne jest każdorazowo inne. Liczę także na kulturę i smak wykonawcy[23].

W publikacji *Z problematyki twórczości na organy*[24] kompozytor podjął temat mu najbliższy, ale jak podkreśla „niesłychanie skomplikowany i trudny"[25]. Machl był przekonany, że: „tylko ktoś znający doskonale budowę instrumentu, znający doskonale technikę gry na tym instrumencie może napisać mniej lub bardziej doskonałą kompozycję na organy"[26]. W swoich rozważaniach próbuje Machl odpowiedzieć na pytanie, dlaczego *Suita gotycka* Leona Boëllmanna, francuskiego organisty i mało znanego kompozytora tworzącego w pierwszej połowie XX stulecia, mimo niepochlebnych opinii krytyków wpisała się na sta-

---

i 18–20 mm szerokości. Oznaczając pola w pionie od dołu do góry cyframi, a w poziomie od strony lewej do prawej literami otrzymał Machl 486 kwadratów. Każda powierzchnia, na której umieścił kompozytor znak graficzny, podzielona jest na pięć części, z których każda odnosi się do innej właściwości organów (m.in. materiału piszczałek, szerokości menzury).

[23] Lech Kucharski, *Niepublikowany wywiad z Tadeuszem Machlem*, (w:) *Organy i muzyka organowa XIII. Prace Specjalne 71*, Gdańsk 2006, s. 406.

[24] Tadeusz Machl, *Z problematyki twórczości na organy*, (w:) *Organy i muzyka organowa II. Prace Specjalne 16*, Gdańsk 1978, s. 259–264.

[25] Ibid., s. 259.

[26] Ibid., s. 259.

łe do repertuaru koncertowego organistów. Powodów takiej sytuacji dopatrzył się Machl w „plastyczności" dzieła, która przejawia się w możliwości wykonania tej kompozycji na wielu modelach instrumentów. Uważa on, iż: „można zaryzykować twierdzenie, że utwór ten można wykonać na każdym instrumencie od dwóch manuałów wzwyż i ze względnie samodzielnym pedałem"[27].

Machl podejmuje także problem rozmaitych możliwości rejestracyjnych każdej z części *Suity*. Ten wywód służy mu jako dowód na potwierdzenie tezy dotyczącej „plastyczności" dzieła:

> Zatrzymałem się tak długo nad kompozycją tego francuskiego kompozytora, ponieważ powodzenie jej i popularność musi wzbudzić u każdego kompozytora muzyki organowej pewną ciekawość. Nieznany kompozytor – najbardziej znanej kompozycji [organowej – M. G.], oto jeszcze jeden dowód tezy, iż na organy może pisać tylko organista[28].

Według Machla dzieła organowe powinny mieć tzw. „czytelne" brzmienie – kompozytor tworząc winien zwracać uwagę na strukturę interwałową współbrzmień, a także kształtowanie faktury, które łączy się z wykorzystaniem dużej palety barw dźwiękowych, dzięki jednoczesnemu prowadzeniu kilku akcji muzycznych zróżnicowanych kolorystycznie (np. melodii i tła brzmieniowego):

> Do pierwszoplanowych warunków zaliczyć należy dążenie do tzw. „czytelnego" brzmienia. Nie oznacza to, że należy pisać czterogłosowo w konwencji dur-moll, nie można jednak ani przez moment tracić kontroli nad brzmieniem pionowym. Innym warunkiem jest stosowanie faktury, pozwalającej na stosowanie możliwie dużej palety barw dźwiękowych. Stosowanie możliwie dużej ilości planów horyzontalnych, zróżnicowanych kolorystycznie, czasem nawet sztucznie – jak np. prowadzenie dwu linii w pedale w niskim i wysokim rejestrze w połączeniu ze stałą kontrolą współbrzmień pionowych – daje stosunkowo wysoki procent gwarancji właściwego efektu[29].

Kolejne dwa artykuły dotyczą organów elektrycznych i tradycyjnych, skierowane są głównie do grona znawców tego instrumentu. W artykule *Organy elektronowe jako propozycja instrumentu dla nauczyciela wychowania muzycznego*[30] charakteryzuje Machl historię elektrycznych organów, dostarczając infor-

---

[27] Ibid., s. 262.
[28] Ibid., s. 262.
[29] Ibid., s. 262–263.
[30] Tadeusz Machl, *Organy elektronowe jako propozycja instrumentu dla nauczyciela wychowania muzycznego,* (w:) „Zeszyty Naukowe PWSM" nr 20, Wrocław 1979, s. 139–149.

macji o produkujących je firmach i mechanizmie działania. Szczególnie cenne wydają się być te uwagi, które dotyczą zalet i ujemnych aspektów danego modelu z punktu widzenia ich przydatności w klasach wychowania muzycznego w szkołach ogólnokształcących. Podaje więc Machl dokładne parametry takiego „dydaktycznego" instrumentu, wykazując jednocześnie jego „wyższość" nad pozostałymi instrumentami stosowanymi w edukacji muzycznej. W artylule pt. *Przypuszczalne tendencje w projektowaniu dyspozycji organowych w XXI wieku*[31] kompozytor koncentruje się na określeniu cech „instrumentu przyszłości", którym – zdaniem autora – mają być „mini-organy". Machl podaje jego konkretne parametry, czyli ilość manuałów, mixtury, zakres klawiatury nożnej, w końcu określa całą dyspozycję instrumentu, ale jednocześnie wyznaje, iż „Nie można wykluczyć wprowadzenia udoskonaleń związanych z rozwojem elektroniki"[32]. Rozważania na temat instrumentu „przyszłości" zamyka utopijne stwierdzenie: „Problem tytułowy winna rozstrzygnąć komisja złożona z producentów organów, organologów, wirtuozów gry na organach, materiałoznawców, technologów, elektroników, ekonomistów i co najmniej setki specjalistów wyżej wymienionych dyscyplin naukowych"[33]. Pisma Machla mają zatem cechy awangardowego manifestu.

Interesującym źródłem ujawniającym preferencje estetyczno-artystyczne kompozytora, są trzy wywiady przeprowadzone z Tadeuszem Machlem: przez Lecha Kucharskiego w 1983 roku, Annę Woźniakowską[34] w 1986 roku i Marzenę Szczepańską w 1999 roku. W wywiadzie z Anną Woźniakowską mówi on m.in. o swoich fascynacjach kolorytem brzmienia, np. tembrem ludzkiego głosu, brzmieniem zespołu orkiestrowego, a także brzmieniem jazzowego big-bandu. W opublikowanym ostatnio, autoryzowanym wywiadzie (przeprowadzonym przez Lecha Kucharskiego w 1983 roku), szczególnie interesujące są uwagi Machla na temat jego stosunku do muzyki własnej i innych kompozytorów, a także refleksje dotyczące organów i muzyki organowej.

---

[31] Tadeusz Machl, *Przypuszczalne tendencje w projektowaniu dyspozycji organowych w XXI wieku*, (w:) *Organy i muzyka organowa III. Prace Specjalne 20*, red. Paweł Podejko, Gdańsk 1980, s. 207–212.

[32] Ibid. , s. 211.

[33] Ibid., s. 212.

[34] Por. Magdalena Gaisek, *Twórczość koncertowa Tadeusza Machla…*, op. cit. Aneks.

Organy stanowią *idée fixe* twórczości Machla – znajdują się one w centrum jego zainteresowań teoretycznych i kompozytorskich zarówno w zakresie twórczości solistycznej, jak i orkiestrowej. W twórczości Machla organy są zatem stabilnym elementem zespołu orkiestrowego, wzorcem faktury orkiestrowej, w której na wzór głosów rejestrowych operuje kompozytor poszczególnymi grupami instrumentów orkiestry; instrumentem, dla którego potrzeb stworzył on własny model systematyki znaków graficznych w zakresie oznaczania głosów w organach tradycyjnych, a także instrumentem, którego dawna i współczesna technika konstruowania leżała w kręgu głównych zainteresowań twórcy [35].

Kolejne dwie wielkie fascynacje, na które w jednym z wywiadów wskazał kompozytor, to przyroda i technika zwiazana z lotnictwem:

> Inspiracją bywają najczęściej dwie rzeczy i to całkiem różne. Z jednej strony przyroda, a w szczególności przyroda górska, wynikiem tego są trzy zeszyty *Pejzaży* wydane przez agencję autorską z tytułami odpowiednich fragmentów przyrody tatrzańskiej, czy pejzażu tatrzańskiego. A druga, to technika w pewnym sensie, a szczególnie lotnictwo. Dlatego właśnie powstał *Lot Ikara* [36].

Do wypowiedzi dotyczącej przyrody należałoby jeszcze dodać fascynację kompozytora botaniką, a w szczególności roślinnością górską. Zajmował się bowiem Machl systematyką roślin, a pasja ta znalazła odzwierciedlenie w *Herbarium* na organy i pięć instrumentów.

Znamienna jest myśl kompozytora, dotyczącą samego procesu tworzenia. Wyznał, iż

> To przychodzi w pewnym momencie – jakiś pomysł, idea. […] Ten moment najbardziej mnie pasjonuje, porywa. […] jak napiszę utwór, on przestaje dla mnie istnieć, przestaje mnie interesować. Bardzo przyjemnie jest mi go posłuchać – nie przeczę, ale to co się z nim dalej dzieje, jest dla mnie sprawą drugoplanową [37].

---

[35] Pierwszych fascynacji organami można dopatrywać się w faktach z życia kompozytora: kiedy jako mały chłopiec, spacerując po Lwowie zetknął się Tadeusz Machl z brzmieniem organów w Katedrze Ormiańskiej, a w okresie późniejszym – kiedy podczas wojny ukrywany przez Dominikanów całe dnie spędzał w kościele, mając do dyspozycji właśnie ten instrument. Por. Marzena Szczepańska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem*, op. cit.; Magdalena Gaisek, *Wywiad z Ireną Paszkiewicz-Machl* (w:) praca magisterska, op. cit., s. 103.

[36] Anna Woźniakowska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem*, op. cit., s. 105.

[37] Anna Woźniakowska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem,* op. cit., s. 105

Warta uwagi jest odpowiedź na pytanie, które zadała kompozytorowi Marzena Szczepańska: „Co sądzi Pan o pedagogice kompozycji? Jakie cechy powinien posiadać pedagog kompozycji?":

> Po pierwsze powinien mieć autorytet. Student musi być przekonany, że uczy się u najlepszego pedagoga na świecie. Po drugie – nie wolno zabijać indywidualności studenta. Pamiętam, że Malawski, u którego studiowałem kompozycję, miał zupełnie inne niż ja podejście estetyczne do niektórych rzeczy, co powodowało pewnego rodzaju grę w „kotka i myszkę". Ja starałem się przemycić jak najwięcej własnych pomysłów, które jemu się nie podobały, a on, domyślam się, robił to samo. […] dodałbym jeszcze, że nauczyciel kompozycji przy zachowaniu autorytetu nie powinien okazywać studentowi swojej wyższości [38].

Na podstawie tekstów, jak i rozmów przeprowadzonych z kompozytorem wyłania się więc postać twórcy: miłośnika i pasjonata organów, kompozytora, dla którego zróżnicowana kolorystyka brzmienia tradycyjnego instrumentarium zdaje się stanowić nadrzędny czynnik przy tworzeniu dzieł, a w końcu organisty-improwizatora, dla którego możliwości brzmieniowe i fakturalne instrumentu stały się źródłem wielu inspiracji przy komponowaniu dzieł orkiestrowych. Jawi się także Machl jako „wizjoner", teoretyk i idealista, zabierający również głos w sprawie krytyki muzycznej i edukacji.

2. Notacja zróżnicowanego kolorytu brzmienia instrumentów

Nie tylko w zakresie partii organów dążył Tadeusz Machl do przekazu zaplanowanego brzmienia w formie graficznej. W przypadku pozostałych instrumentów wprowadzane przypisy i znaki graficzne, które odnajdujemy także w partyturach współczesnych mu twórców, jak np. u Serockiego czy Schäffera, odnoszą się głównie do artykulacji [39]. Najwięcej przejawów nowatorskiego za-

---

[38] Marzena Szczepańska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem*, op. cit.

[39] Machl wykorzystuje znaki graficzne, które zaproponował Feliks Wrobel w książce *Partytura na tle współczesnej techniki orkiestrowej*, Kraków 1954.

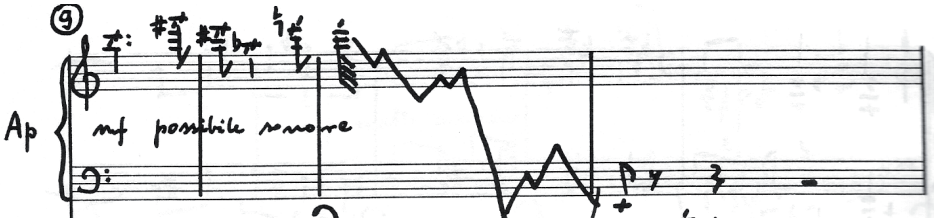
Symbolem, który bardzo często pojawia się we wszystkich instrumentach (zarówno smyczkach jak i dętych) jest „χ", który określa nierytmizowane tremolo. W grupie instrumentów dętych wykorzystuje Machl „+" nad nutą, co w praktyce oznacza stuknięcie klapą przy jednoczesnym zadęciu, np. w partii waltorni *Koncertu podwójnego na klawesyn i fortepian*). W rękopisie *Koncertu na harfę* odnajdujemy natomiast przypis na dole strony: „uderzenie dłonią", który towarzyszy tradycyjnemu zapisowi. Co ciekawe, nie zastosował tutaj kompozytor sym-

pisu odnajdujemy w ostatnich kompozycjach Machla. Notacja w trzech ostatnich kompozycjach (*Koncert na trąbkę* i dwa ostatnie *Koncerty organowe*) jest wynikiem z jednej strony zmian, które dokonały się na przestrzeni lat w zakresie organizacji wysokości, z drugiej zaś opublikowaniem wspomnianego już artykułu w 1977 roku: *Graficzno-symboliczna metoda oznaczania głosów na kluczach regestrowych.* Zmiany te dotyczą głównie notowania klasterów: biało-czarny prostokąt oznacza klaster na białych i czarnych klawiszach organów (*VI* i *VII Koncert organowy*) bądź fortepianu (*VII Koncert organowy*). Począwszy od *Koncertu na trąbkę* (1975 r.) stosuje Machl oznaczenia powszechnie spotykane w dziełach sonorystycznych innych kompozytorów, jak „↓" – najniższy osiągalny dźwięk na danym instrumencie i „↑" – najwyższy osiągalny dźwięk na danym instrumencie. Oznaczenia te odnajdujemy, co interesujące, w partii banjo (*VI Koncert organowy*), głównie natomiast w grupie instrumentów dętych i to zarówno wchodzących w skład orkiestry, jak i zastosowanych jako solowy instrument (*Koncert na trąbkę*). W tej grupie, co warto podkreślić, również duże znaczenie zyskują tłumiki.

Z zagadnieniem notacji, a także artykulacji łączy się realizacja *glissanda*. Rzadko kiedy notuje je kompozytor w sposób tradycyjny, czyli umieszczając skrót *gliss.* nad kreską prowadząca od dźwięku początkowego do ostatniego. Najchętniej stosowanym przez kompozytora środkiem wyrazowym jest wprowadzanie *glissanda* nieregularnego. Występuje ono zarówno w smyczkach (por. przykł. 3), ale także w instrumentach dętych i to nie tylko w tych wchodzących w skład orkiestry, ale także w obrębie partii solowej. Ze szczególnym upodobaniem stosuje kompozytor *glissanda* w harfie, będącej bądź instrumentem solowym, bądź orkiestrowym, a jego wprowadzenie w dziełach powstałych po roku 1958 łączy się zapewne z triumfującą w tym okresie muzyką elektroniczną – kiedy to kompozytorzy przenosząc doświadczenia studyjne na grunt tradycyjnych instrumentów, zaczęli odkrywać atrakcyjność tej artykulacji. Wielokrotnie *glissanda* takie pojawiają się we wspomnianym już *Koncercie na harfę* – łamana linia łącząca dźwięk początkowy z końcowym, graficznie określa „dźwięki zwrotne", jak w poniższym przykładzie:

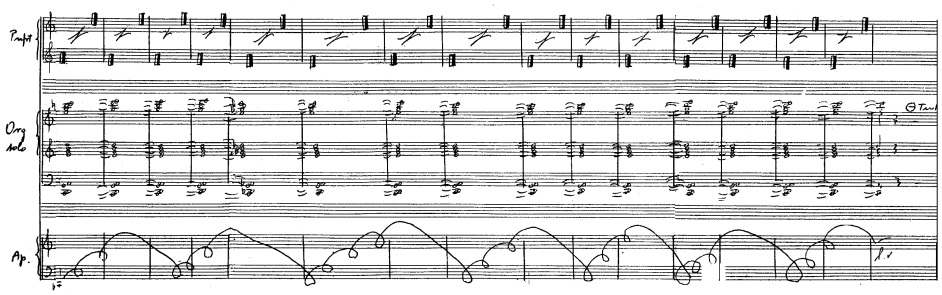
bolu, który najczęściej stosują twórcy dla określenia tego typu artykulacji (kwadratowe główki nut i przekreślona laska). W omawianej partyturze odnajdujemy także przypis „zerwać strunę, a następnie dotknąć zewnętrzną stroną paznokcia", przy czym adnotacji tej towarzyszy także zapis graficzny.

Przykład 1. *Koncert na harfę*, cz. I, rękopis, t. 42-45. Glissando harfy



Ciekawym przykładem jest partytura *Koncertu skrzypcowego*, w której odnajdujemy *glissando* nie tylko w partii harfy (*glissando* nieregularne), ale także czelesty i rogów. W tym utworze przestrzeń, którą wypełniają *glissanda* dochodzi nawet do 12 taktów! Interesujący przykład wprowadzenia *glissanda* w harfie na przestrzeni kilkunastu taktów, odnajdujemy również w *VI Koncercie organowym*:

Przykład 2. *VI Koncert organowy*, cz. I *Allegro*, rękopis, t. 277–292. Struktura brzmieniowa złożona z klasterów w partii fortepianu, akordów tercjowych w organach i glissanda w harfie

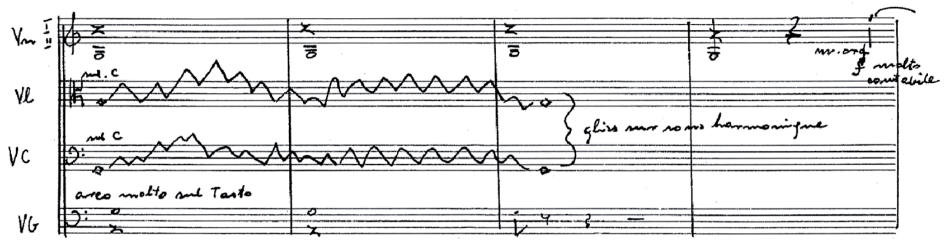


W przytoczonym fragmencie uzyskał kompozytor interesujący efekt nieselektywnych, długotrwałych struktur dźwiękowych: w partii fortepianu obserwujemy klastery, organów – trójdźwiękowe współbrzmienia, a harfy – „wirowe" *glissando* wywołujące efekt niestabilności.

Glissando pojawia się także w innych poza harfą instrumentach. W obrębie instrumentów smyczkowych wprowadził je Machl w solowej partii w *Koncercie na wiolonczelę lub altówkę*, ale tylko jednokrotnie. Ciekawym zabiegiem technicznym jest symultaniczne połączenie rozległego tremolo w partii skrzypiec w *Koncercie na skrzypce* z trwającym przez dziesięć taktów *glissandem* w partii

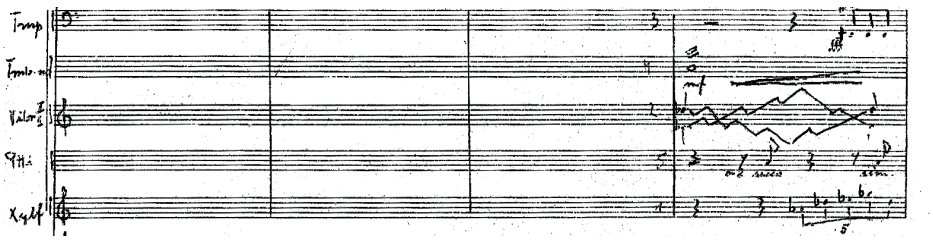
harfy (I cz., nr 27). W *V Koncercie na troje organów* odnajdujemy podobny zabieg – wprowadził kompozytor *glissando* nieregularne w partii altówek i wiolonczel w połączeniu z artykulacją tremolo w partii skrzypiec i *sul tasto* w partii kontrabasów:

Przykład 3. *V Koncert na troje organów*, cz. II, rękopis, t. 108–110. Symultaniczne zestawienie nieregularnego glissanda w partii altówek i wiolonczel z nierytmizowanym tremolo w partii skrzypiec i kontrabasów



Jednym z ciekawszych i jednocześnie jednym z nielicznych przykładów na silne wyeksponowanie instrumentów perkusyjnych poprzez wykorzystanie *glissanda* w wibrafonach, jest umieszczony poniżej przykład.

Przykład 4. *Koncert na harfę i orkiestrę symfoniczną*, cz. I, rękopis, t. 14–17. Glissando w wibrafonach



W swoich partyturach Machl pieczołowicie określał czas trwania danej wartości rytmicznej (w ramach poszczególnych części), a także dokonywał częstych ich zmian w przebiegu kolejnych fragmentów dzieł. W ściśle zaaranżowanym przebiegu czasowym (niemal każda rękopiśmienna partytura na karcie tytułowej zawiera przybliżony czas trwania każdej części i dzieła w ca-

łości), pozostawia jednak Machl pewną dowolność w czasie trwania fragmentów kompozycji. Sytuację taką obserwujemy głównie w solowych kadencjach zamykających dane ogniwo, bądź solowych improwizacjach pełniących rolę kadencji wirtuozowskiej, zależnej poza czasem także pod względem wysokości, jak i rytmu od wykonawcy, jak na przykład w partii instrumentu solowego *Koncertu na trąbkę* (por. przykład 5). W tym dziele wprowadza Machl wielokrotnie określenie „improvisation" stawiając nad nim podwójną fermatę, co rozumieć należy jako nieograniczony czasowo przebieg, w odróżnieniu od improwizacji, które rozciąga Machl na konkretną ilość taktów lub przybliża czas ich trwania w minutach, jak na przykład w partii werbla w pierwszych taktach *VI Koncertu na organy*, w których spotykamy określenie: „improwizacja cà 15–20``". Czasami, przy zaplanowanym przebiegu rytmicznym pozostawia Machl dowolność w zakresie tempa wykonania. W I części *Koncertu na skrzypce* na przykład, przy ściśle zapisanym przebiegu melodyczno-rytmicznym, dwukrotnie spotykamy określenie *tempo ad libitum* i dwukrotnie jest to związane z kadencją skrzypiec: najpierw *Recitativo quasi cadenza*, potem zaś *cadenza* (*tempo ad libitum*).

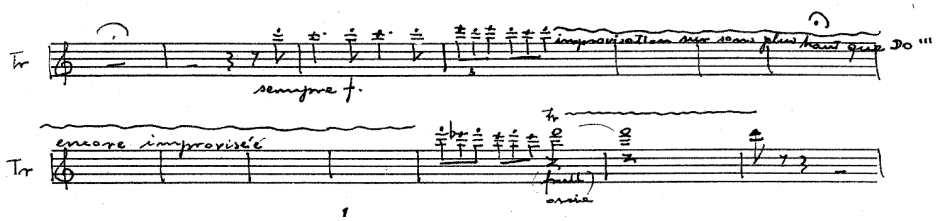
Pod względem melodyczno-rytmicznym dowolność wykonania przejawia się na trzech płaszczyznach: w formułach kadencyjnych instrumentu solowego, realizacji środków artykulacyjnych – głównie *glissand* oraz najsilniej – w partiach określonych jako „improwizacja". Określenie *ad libitum quasi cadenza* lub *cadenza ad libitum* spotykamy dość często w partyturach koncertów. W I części (*Allegro*) *II Koncertu na organy*, w końcowych taktach partii organów zapisał Machl tylko linię głosu pedałowego, a głosy dwóch manuałów pozostawił do „uzupełnienia" – wykonawcy. Również w *Koncercie na trąbkę* obserwujemy podobną sytuację, z tym, że nie udziela już tutaj kompozytor żadnych wskazówek odnoszących się do wysokości i czasu trwania dźwięków.

Przykład 5. *Koncert na trąbkę*, cz. I, rękopis, t. 87–101. Cadenza *ad libitum* w partii trąbki



W partyturze *III Koncertu na organy cadenza ad libitum* wykracza nawet poza partię instrumentu solowego. W organach ponownie tylko linia pedałowa zawiera finalne, trytonowe współbrzmienie. Realizację pozostałych głosów pozostawił Machl wykonawcy. W tym miejscu także kotły i tamburyn oraz kwintet smyczkowy realizują *tremolo ad libitum* (nr 18). *Cadenze ad libitum* spotykamy także w partii instrumentu koncertującego w *Koncercie na harfę*. Najswobodniejszą i obejmującą największą przestrzeń postać *ad libitum* odnajdujemy jednak w *Koncercie na trąbkę*:

Przykład 6. *Koncert na trąbkę*, cz. I, rękopis, t. 18–31. Improwizacja instrumentu solowego



Wprowadzając adnotację „improvisation sur sons plus haut qua Do^{3}", co przetłumaczyć można jako: „improwizację po dźwiękach aż do dźwięku *c*^{3}", sugeruje Machl wykonawcy, że dowolność w wykonaniu jest w pewnym stopniu ograniczona. Jednocześnie wskazówki te są na tyle subtelne, że muzyk ma dość dużą przestrzeń do działania.

3. Idea dodekafonii

Jednym z ważniejszych przejawów „nowych" tendencji w twórczości Tadeusza Machla jest zaadaptowanie techniki dodekafonicznej w utworach powstałych w drugim okresie twórczości (lata 60. i 70.). Dwunastodźwiękowe współbrzmienia wprowadził Machl już w powstałym w 1961 roku *Koncercie skrzypcowym*. Na przykład w cz. I (t. 9–15, por. przykł. 7) melodie realizowane w altówkach (w paralelnych tercjach) oraz w instrumencie solowym, pojawiają się na tle warstwy brzmieniowej utworzonej z akordów 12-tonowych granych przez grupę skrzypiec dzielonych na 12 głosów.

Przykład 7. *Koncert skrzypcowy*, rękopis, cz. I, t. 9–15. Struktura brzmieniowa złożona z dwóch figur melodycznych – w partii solowych skrzypiec i altówek oraz w wiolonczelach i kontrabasach – na tle nieselektywnej dwunasto- i jedenastodźwiękowej postaci brzmieniowej w skrzypcach



W takcie 9, w sekcji skrzypiec, dwunastodźwiękowe współbrzmienie tworzą następujące dźwięki: *c*, *b*, *as*, *g*, *d*, *cis*, *h*, *f*, *ges*, *es*, *a*, *c*. Dwukrotnie wprowadził kompozytor dźwięk *c*. Dopełnienie tego współbrzmienia znajduje się w altówkach, które realizują brakujący dźwięk *e*. W kolejnych taktach, mimo wydzielenia 12 podgrup w obrębie grupy smyczkowej, spotykamy już nie dwunasto a jedenastodźwięki, które nie mają „dopełnienia" w pozostałych instrumentach wchodzących w skład kwintetu. W takcie 10 na pierwszą miarę powtórzył Machl co prawda współbrzmienie z taktu poprzedniego, ale struktury kolejnych akordów są już następujące: ***cis***, *h*, *a*, *as*, *es*, *d*, *c*, *ges*, *g*, *e*, *ais*, ***des*** – (brakuje dźwięku *f*); ***dis***, *cis*, *h*, *b*, *f*, *e*, *d*, *as*, *a*, *fis*, *c*, ***es*** (brakuje dźwięku *g*); ***a***, *g*, *f*, ***d***, *h*, *b*, *gis*, ***d***, *es*, *c*, *ges*, ***a*** [40] (brakuje dźwięków *cis* i *e*, ale pojawiają się one w partii altówek). Warto również zaznaczyć, iż na tak niestabilnym brzmieniowo tle wprowadził Machl dwie linie melodyczne w skrajnych rejestrach: pierwszą o charakterze tematycznym realizują skrzypce solo, drugą zaś altówki z tłumikami (*con sordino*).

[40] Pogrubione zostały powtarzające się dźwięki, w tym dźwięki równoważne enharmonicznie.

W utworach koncertowych Machla odnajdujemy również horyzontalno-wertykalne wykorzystanie dwunastodźwięku. Na przykład w II części *Koncertu na klawesyn* (1964 r.) idea „dwunastki" przejawia się na kilku poziomach: dwunastodźwiękowa figura melodyczna (grana w jednorodnym ruchu na klawesynie), powtórzona jest 12 razy w partii klawesynu (w ramach 12 taktów) w transpozycji, na tle długotrwałych 11 różnych dźwięków realizowanych przez smyczki oraz analogicznej struktury brzmieniowej utworzonej przez symultaniczne zestawienie 12 przebiegów dźwiękowych, granych na 12 różnych instrumentach, w 12 różnych wartościach rytmicznych. Przyglądając się figurze, którą realizuje klawesyn, obserwujemy 12-dźwiękową serię wykazującą swobodną budowę, w której dwa interwały powtarzają się. Pomiędzy pierwszym a pozostałymi taktami zachodzi jednak minimalna zmiana w następstwie interwałów. O ile w pierwszym takcie następstwo kształtuje się w sposób następujący: 4cz↑ – 2w↓ – 5cz↑ – 2m↓ – 5zw≈6m↓ – **7m↑** – **2zw≈3m↑** – 4zw↓ – 7w↑ – 3m↓ – 7m↓, o tyle w następnych taktach przebieg ten złożony jest już z: 4cz↑ – 2w↓ – 5cz↑ – 2m↓ – 5zw≈6m↓ – **7w↑** – **2w↑** – 4zw↓ – 7w↑ – 3m↓ – 7m↓ (zmiany wyszczególniłam pogrubieniem). Szczególnie interesujące jest to, iż kolejne takty w partii klawesynu, będące powtórzeniem 12-dźwiękowej figury, rozpoczyna kompozytor od dźwięków (bądź ich enharmonicznych odpowiedników), które są kolejno składnikami pierwszej serii. Transponuje więc Machl konsekwentnie model interwałowy 12-dźwiękowej figury od kolejnych dźwięków serii wyjściowej (*d*, *g*, *f*, *c*, *h*, *es*, *des*, *e*, *b*, *a*, *fis*, *gis*).

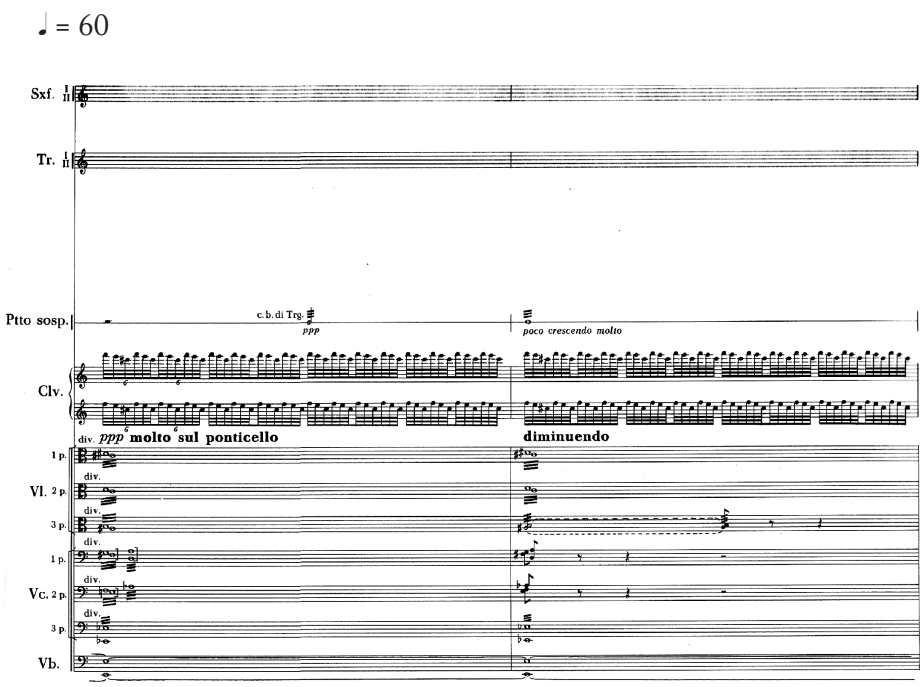
W przytoczonym poniżej przykładzie dostrzegamy logikę konstrukcyjną i to nie tylko na poziomie następstw interwałowych, ale także rytmicznym. Poprzez quasi-polifoniczne wprowadzanie kolejno głosów w dwunastu instrumentach dętych, obserwujemy jak proporcjonalnie zachodzą zmiany na poziomie rytmicznym. W partii fletów piccolo wprowadził Machl ósemkowy ruch dźwięków i przy założeniu, że właśnie ósemka jest podstawową jednostką rytmiczną w omawianym przykładzie, w instrumentach dętych wykorzystał kompozytor wartości rytmiczne będące wielokrotnością jednostki podstawowej. Otrzymujemy więc kolejno w partii klarnetów (in Es): ćwierćnutę, w partii klarnetów (in B) ćwierćnutę z kropką, w partii saksofonów I półnutę itd. W związku z tym akcenty pojawiają się w różnych miejscach taktu, a naturalny akcent metryczny na pierwszą i trzecią miarę zostaje zachwiany w dziewięciu głosach.

Przykład 8. *Koncert na klawesyn i orkiestrę symfoniczną*, cz. II *Adagio ostinato*, t. 1–12. Realizacja idei „dwunastki”.



W przebiegu tego dzieła wprowadza Machl również długotrwałe dwunastodźwiękowe, klasterowe współbrzmienia. W II części (t. 43–44, por. przykł. 9) powierzył je kompozytor ponownie grupie smyczkowej (kontrabasom, wiolonczelom i altówkom) wprowadzając *divisi*. Współbrzmienie to składa się kolejno z następujących dźwięków (rozpoczynając od kontrabasów): *e*, *es*, *e*, *f*, *as*, *fis*, *g*, *d*, *a*, *ais*, *h*, *c*, *d*, *cis*, *dis*. Ten długotrwały, dwunastodźwiękowy akord realizowany tremolo, stanowi ponadto strukturę o charakterze burdonowym. Warto podkreślić, iż przykład ten ilustruje również sposób kształtowania przez Machla muzycznej kulminacji. Wprowadzenie dynamiki *ppp* w połączeniu z artykulacją tremolo stanowi początek „nadbudowywania" napięcia, którego kulminacja następuje w dalszych taktach utworu.

Przykład 9. *Koncert na klawesyn*, cz. II *Adagio ostinato*, t. 43–44. Dwunastodźwiękowe współbrzmienie w grupie smyczków



Mimo dystansu, który żywił kompozytor względem działań nowatorskich, odnajdujemy jednak w jego twórczości elementy nowości nie tylko na płaszczyźnie języka muzycznego, czyli w poszukiwaniu quasi-eufonicznych brzmień

czy w „nietypowej" fakturze instrumentalnej na gruncie romantycznej obsady orkiestrowej, ale także na płaszczyźnie współczynników formalnych koncertu, nomenklatury muzycznej oraz częściowo w zakresie organizacji muzycznego czasu. Począwszy od lat 60. zainteresowanie kompozytora notacją właściwą dla „nowej muzyki" zdecydowanie wzrosło, czego efektem było stworzenie własnego systemu znaków graficznych dla dookreślenia kolorystyki organów. Także przejawiające się symptomatycznie w latach 50. zainteresowanie aspektem *ad libitum* zyskało w tym okresie większą rolę. Przy tak zarysowanym kontekście jawi się zatem Machl jako twórca silnie związany z tradycją, daleki od eksperymentów sonorystycznych i „wynalazków" awangardy, takich jak dowolność konstrukcji muzycznej czy partytura graficzna. Niemal przez cały okres działalności twórczej pozostał Machl wierny tradycji i założeniom estetycznym neoklasycyzmu. Kompozytor zapytany o to, czy zgadza się z twierdzeniem, iż jego twórczość jest neoklasyczna, udzielił takiej oto odpowiedzi: „Jest mi szalenie trudno mówić o tym, czym jest moja twórczość. Ja właściwie piszę tak, jak mi się w danym momencie podoba"[41].

[41] Anna Woźniakowska, *Wywiad z Tadeuszem Machlem*, op. cit., s. 104.