

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

UKSW Warszawa

Inspiracja religijna w dziełach fortepianowych i klawesynowych Mariana Sawy

W opublikowanym na łamach półrocznika „Seminare”¹ artykule o muzyce fortepianowej **Mariana Sawy** (ur. 12 I 1937, Krasnystaw, zm. 27 IV 2005, Warszawa) – kompozytora, organisty i pedagoga – wyróżniłem trzy idiomy charakteryzujące muzykę fortepianową tego twórcy: ludowo-taneczny, motoryczno-toccatowy oraz sakralny, które można także odnieść do całego dorobku kompozytorskiego tego artysty. We wzmiankowanym artykule skupiłem uwagę na ogólnej charakterystyce wszystkich dzieł fortepianowych Sawy, a także krótko omówiłem wspomniane trzy idiomy. W niniejszej pracy chciałbym natomiast szerzej rozwinąć jeden z nich – idiom sakralny.

Rozważania o tym aspekcie poprzedzą aż trzy wprowadzenia, niezbędne – jak się wydaje – dla przybliżenia i zrozumienia omawianej problematyki: 1. W kręgu utworów fortepianowych o tematyce religijnej; 2. Wokół inspiracji religijnej w twórczości Mariana Sawy; 3. O twórczości fortepianowej i klawesynowej Mariana Sawy. Pobieżne choćby nakreślenie tych zagadnień pozwoli wnikać w problematykę sacrum w muzyce fortepianowej i klawesynowej Sawy, widzianą z trzech perspektyw: fortepianu jako instrumentu wykorzystanego w funkcji religijnej, drogi twórczej Mariana Sawy, w której muzyka o tematyce religijnej odgrywa pierwszorzędną rolę, oraz ogólnej prezentacji zbioru dzieł napisanych przez Sawę na fortepian i klawesyn.

¹ M.T. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2011, nr 29, s. 317–335.

1. W kręgu utworów fortepianowych o tematyce religijnej

Czy fortepian jest instrumentem odpowiednim do muzyki sakralnej? W zachodniej tradycji chrześcijańskiej instrument ten jest wyłączony z liturgii mszy świętej. Pierwszym i głównym instrumentem zdolnym jej towarzyszyć są, o czym przekonuje *Konstytucja o Liturgii Świętej* Vaticanum II, organy². Forte-pian został pozbawiony możliwości udziału w liturgii, na co wskazuje *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, w której czytamy: „Poza organami wolno używać w liturgii innych instrumentów z wyjątkiem tych, które są zbyt hałaśliwe lub wprost przeznaczone do wykonywania współczesnej muzyki rozrywkowej. Wyłącza się z użytku liturgicznego, zgodnie z tradycją, takie instrumenty, jak fortepian, akordeon, mandolina, gitara elektryczna, perkusja, wibrafon itp.”³ Nie oznacza to jednak, że instrument ten jest niezdolny do przekazywania treści związanych z sacrum. W dziejach muzyki można spotkać sporo dowodów zastosowania fortepianu w dziełach o tematyce religijnej. O takiej inspiracji może świadczyć na przykład *Via Crucis* na dwa fortepiany F. Liszta – mniej znana wersja tego dzieła⁴, czy G. Rossiniego *Mala msza uroczysta* – utwór, w którego warstwie instrumentalnej znajduje się właśnie fortepian⁵. Możliwe, że Moniuszkowska *IV Litania ostrobramska* (1855) na kwartet solistów (SATB), chór mieszany i orkiestrę przeznaczona była na głosy solowe, chór i fortepian, gdyż taką właśnie partyturę pozostawił kompozytor. W muzyce polskiej XX wieku także można spotkać dzieła wyrosłe z inspiracji religijnej, wykorzystujące w obsadzie instrumentalnej fortepian. Tak się dzieje na przykład w *Salve Sidus Polonorum – Kantacie o Św. Wojciechu* op. 72 na wielki chór mieszany, dwa fortepiany, organy i zespół instrumentów perkusyjnych (1997–2000) H.M. Góreckiego (1933–2010), w jego *III Symfonii – Symfonii pieśni żałobnych* op. 36 na sopran solo i orkiestrę (1976) czy w *Missa pro defunctis (Requiem)* na solistów, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1944–1959) Romana Maciejewskiego (1910–1998), gdzie fortepian jest jednym z instrumentów orkiestry, zaś w potrójnej fudze *Kyrie* z tegoż *Requiem* jest z po-

² „W Kościele łacińskim należy mieć w wielkim poszanowaniu organy piszczałkowe jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich”; *Konstytucja o Liturgii Świętej*, rozdział VI: *Muzyka sakralna*, art. 120, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, Pallottinum, wyd. 2, Poznań [b.r.w.], s. 67.

³ *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 2008, s. 65.

⁴ F. Liszt, *Via Crucis, les 14 stations de la croix* na 4 głosy solowe (SATB), chór i organy lub fortepian (1878–1879). Wersja na dwa fortepiany jest wersją autorską F. Liszta. Ponadto niektóre z części wersji wokalnie-instrumentalnej są przeznaczone do wykonania bez udziału chóru i solistów – na organach lub fortepianie.

⁵ G. Rossini, *Petite messe solennelle*, pierwsza wersja na 4 głosy solowe, chór, fisharmonię i 2 fortepiany, wyk. Paryż 1864; później Rossini opracował wersję z orkiestrą.

czątku jedynym instrumentem towarzyszącym chórowi. Dwa fortepiany zastosował Paweł Łukaszewski (ur. 1968) w obsadzie swej wokalnie-instrumentalnej *II Symfonii „Festinemus amare homines”* na dwa chóry mieszane, dwa soprały, dwa fortepiany i orkiestrę (2002–2005), napisanej do wiersza ks. Jana Twardowskiego *Śpieszmy się kochać ludzi* w łacińskiej trawestacji Seweryna Dworackiego⁶. Szereg utworów na chór mieszany z towarzyszeniem fortepianu napisał Józef Świder (ur. 1930). Są to m.in.: *Missa angelica* na chór mieszany, orkiestrę smyczkową i perkusję (lub z fortepianem; 1986); *Missa festiva* na chór mieszany, orkiestrę smyczkową i organy (lub na dwa fortepiany; 1998)⁷.

Inspirację religijną można odnaleźć także w wielu utworach czysto instrumentalnych – na fortepian solo lub fortepian z orkiestrą. Dowodem takiej inspiracji w muzyce polskiej są choćby utwory fortepianowe F. Chopina. Zwykle się utożsamiać inspirację religijną w jego muzyce głównie ze *Scherzem h-moll*, którego środkowe, powolne ogniwo opiera się na motywach kolędy *Lulajże Jezuniu*. Jan Węcowski odkrył znacznie więcej motywów religijnych w twórczości autora mazurków i polonezów⁸.

W XX wieku najbardziej wymownym przykładem wykorzystania fortepianu w muzyce o tematyce religijnej jest twórczość Oliviera Messiaena (1908–1992), który napisał m.in.: *Visions de l’Amen* na dwa fortepiany (1943) i *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus* (1944). W polskiej twórczości, powstałej po 1939 roku, można odnaleźć inspirację religijną m.in. w środkowej części (*Corale, Largo religiosamente*) *Koncertu fortepianowego* (1997) Wojciecha Kilara (ur. 1932), w której kompozytor wprowadził cytat, jak pisze L. Polony, brewiarzowej melodii kantyku Zachariasza (*Błogosławiony Pan Bóg Izraela*), śpiewanej podczas nieszporów oraz po komunii świętej⁹.

Inspiracja religijna zmanifestowała się także w polskiej muzyce na fortepian solo, powstałej po 1939 roku. Pomijam tu liczne opracowania kolęd na fortepian solo lub na cztery ręce, których wiele napisano w tym czasie¹⁰. W gru-

⁶ Zob. P. Łukaszewski, *Moja muzyka. Funkcja elementów muzycznych i układów fakturalnych w kształtowaniu kontinuum formy w II Symfonii Festinemus amare homines*, Polihymnia, Lublin 2006.

⁷ Zob. A. Kochańska, *Józefa Świdra twórczość o tematyce religijnej w kontekście twórczości kompozytorów śląskich*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek i B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 184–189.

⁸ Zob. J. Węcowski, *Folklor religijny w utworach Chopina*, [w:] *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*, red. M. Demska-Trębacz, AMFC, Warszawa 1999, s. 513–534.

⁹ L. Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, PWM, Kraków 2005, s. 156. Zob. także: A. Nowak, *Koncerty fortepianowe H.M. Góreckiego i W. Kilara. Filiacje – tradycje – styl*, „Prace Specjalne”, t. 59: *Muzyka fortepianowa XII*, red. J. Krassowski, AMiSM, Gdańsk 2001, s. 263–272; S. Będkowski, *Determinanty stylistyczne „Koncertu na fortepian i orkiestrę” Wojciecha Kilara*, „Prace Specjalne”, t. 74: *Muzyka fortepianowa XIV*, red. J. Krassowski i in., AMiSM, Gdańsk 2007, s. 367–383.

¹⁰ Opracowania kolęd pisali między innymi: Marcel Chyrzyński, Jan Ekier, Janina Garścia, Alicja Jonas, Irena Pfeiffer, Ireneusz Poznański, Władysław Raczkowski, Wojciech Rybicki, Marian

pie pozostałych kompozycji możemy wyróżnić trzy działy: 1) utwory, w których na konotacje religijne wskazuje tytuł; 2) utwory, w których na konotacje religijne wskazuje materiał dźwiękowy zawierający cytaty lub odniesienia do konkretnej pieśni kościelnej lub chorału gregoriańskiego; 3) utwory, które jedynie poprzez dedykację mogą nasuwać skojarzenia z sacrum lub kościołem. Tu mam na myśli fortepianową *Sonate d'octobre in memoriam elekcji Jana Pawła II* (1978) Joanny Bruzdowicz (ur. 1943) czy *9 wariacji na temat Psalmu XXXIII Exsultate in Domino M. Gomółki* (1967) Aliny Piechowskiej-Pascal (ur. 1937). W grupie utworów, których konotacje religijne podkreśla tytuł, sytuują się między innymi: *Misterium Bożego Narodzenia* (1942) Witolda Friemanna (1889–1977), *Chorał i fughetta na temat Dies illa dies irae* (1943–1944) Władysławy Markiewiczówny (1900–1982), *Wschodnie Liturgie na Dzwony* na fortepian i taśmę (1973) Michała Kirkova (ur. 1948), *Rapsodia „Gloria”* (1997) Jana Wincentego Haweła (ur. 1936), *Sursum Corda* (1997–1998) Tomasza Kamieniaka (ur. 1981), *Tryptyk wielkopostny* (2001) Leszka Mateusza Goreckiego (ur. 1977), *Trzy preludia na Boże Narodzenie* (2004) Michała Dobrzyńskiego (ur. 1980). We wzmiankowanych powyżej kompozycjach nie tylko tytuł podkreśla ich religijny charakter, lecz często także tworzywo dźwiękowe. I tak na przykład w *Tryptyku wielkopostnym* L.M. Goreckiego można spotkać cytaty z polskich pieśni pasyjnych, zaś w *Suicie polskiej* (1948) Witolda Rudzińskiego (1913–2004) część zatytułowaną *Hejnał*, opartą na motywach pieśni adwentowej *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*.

Nie inaczej dzieje się w bardzo bogatej twórczości **Mariana Sawy**, znanego przede wszystkim z licznych dzieł organowych i chóralnych. Te pierwsze zaowocowały szeregiem kompozycji, których tytuł, a często także materiał dźwiękowy, wskazują na bezpośrednią inspirację religijną (np. *Ecce lignum Crucis*, *Lamentacje*, *Surrexit Christus*).

Zrozumiała jest, w kontekście powyższych rozważań, też obecność wątków o tematyce religijnej w muzyce fortepianowej i klawesynowej Mariana Sawy.

2. Wokół inspiracji religijnej w twórczości Mariana Sawy

Sięganie po tematykę sakralną, odwoływanie się w muzyce czysto instrumentalnej do motywów zaczerpniętych z pieśni kościelnych czy chorału gregoriańskiego, wreszcie obecność w dorobku Sawy tak bogato reprezentowanej twórczości o tematyce religijnej, ma swoje trzy główne źródła: po pierwsze – ojciec kompozytora, Franciszek Sawa, pełnił funkcję organisty w kościele para-

Sawa, Aleksander Wielhorski, Franciszek Woźniak, Wawrzyniec Żuławski. Niektóre wyd. Contra (Warszawa), PWM (Kraków), Warsaw Music Edition (Warszawa).

fialnym w Łopienniku¹¹; Marian Sawa stykał się więc od wczesnego dzieciństwa w naturalny sposób z muzyką organową i sakralną, a bywało, że zastępował ojca podczas gry liturgicznej do mszy świętej; po drugie – Sawa, zanim podjął naukę w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej im. J. Elsnera w Warszawie, kształcił się w słynnej w owym czasie Salezjańskiej Szkole Organistowskiej w Przemyśle, gdzie także „nasiąkał” muzyką kościelną, chorałem gregoriańskim oraz szlifował warsztat organistowski; po trzecie – w okresie studiów organistowskich i kompozytorskich w warszawskiej PWSM pełnił funkcję organisty w kościele garnizonowym (obecnie Katedra Polowa Wojska Polskiego). Te trzy źródła, jak można wnioskować, odcisnęły piętno na wyborach artystycznych kompozytora¹². Sawa wspominał: „Mój ojciec był organistą, dlatego od dzieciństwa byłem niejako zmuszony do uczestniczenia w liturgii kościelnej, słuchania, potem grania samemu. Gdy skończyłem szkołę podstawową, ojciec posłał mnie do Technikum Mechanicznego. W technikum spędziłem prawie dwa lata, zanim ojciec mnie stamtąd zabrał i zawiózł do szkoły organistowskiej, do Przemyśla. Tam spędziłem kolejne cztery lata. Teraz widzę, że była to wspaniała szkoła. Nauczono mnie w niej solfeżu, harmonii, kontrapunktu, trochę łaciny, trochę gry na organach i na fisharmonii. W pewnym sensie jako muzyk ukształtowany zostałem właśnie w Salezjańskiej Szkole Organistowskiej w Przemyśle”¹³.

Bogata twórczość Mariana Sawy (blisko 1000 opusów) obejmuje zróżnicowane stylistycznie, wyrazowo oraz pod względem środków techniki kompozytorskiej gatunki i formy. Podstawą tego dorobku są dzieła organowe, chóralne i wokalnoinstrumentalne. W zbiorze tych pierwszych sytuują się utwory na

¹¹ L.M. Gorecki, *Twórczość organowa Mariana Sawy*, „Prace Specjalne”, t. 71: *Organy i muzyka organowa XIII*, red. J. Krassowski i in., AMiSM, Gdańsk 2006, s. 421.

¹² Więcej informacji biograficznych o M. Sawie m.in. w: M.T. Łukaszewski, *Sawa Marian* (hasło biograficzne), [w:] *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, t. 2, AMFC, Warszawa 2004, s. 131–200; M.T. Łukaszewski, L.M. Gorecki, *Sawa Marian* (hasło biograficzne), [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, AMiSM w Gdańsku, AMFC w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 872–876; J. Kosińska, *Sawa Marian* (hasło biograficzne), [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziebowska, t. 9: *S–Ś*, PWM, Kraków 2007, s. 49; M. Dudek, *Kompozytorzy Lublina i Lubelszczyzny 1918–2010*, Polihymnia, Lublin 2010, s. 240–253; M. Klimek, *Marian Sawa – kompozytor muzyki sakralnej*, „Liturgia Sacra” 2006, nr 1 (27), s. 97–111. Zob. także hasła biograficzne na portalach internetowych: Towarzystwa im. Mariana Sawy (www.marian.sawa.org), Polskiego Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl), www.culture.pl.

¹³ M. Sawa, K. Kunecka, *Rozmawiam z organami. Z profesorem Marianem Sawą, kompozytorem, organistą i pedagogiem AMFC w Warszawie, autorem kantaty „Tu es Petrus”, upamiętniającej wizytę w Legnicy Ojca Świętego Jana Pawła II, rozmawiała Krystyna Kunecka*, „Legnicki Informator Kulturalny” 1997, nr 5 (41), s. 45–48; a także: *Marian Sawa in memoriam. Wspomnienia, rozmowy, refleksje*, red. M.T. Łukaszewski, Towarzystwo im. Mariana Sawy, Warszawa 2010, s. 35.

organy solo (około 180–200 utworów¹⁴; w tym m.in.: *Witraże*, *Ecce lignum Crucis*, *Lamentacje*, *Sekwens*, dwie sekwencje – *Victimae paschali laudes* i *Dies irae*, dwie passacaglie, 2 B-A-C-H, 2 sonaty, ponadto liczne fantazje, toccaty, partity, w tym – wielkopostne, wielkanocne, maryjne, a także utwory dydaktyczne: etiudy pedałowe i manualowe, *Mini-fugi* i *Trio-kanony*); utwory na organy dla 2 wykonawców (na 4 ręce lub na 2 organów, w tym m.in.: *Toccata Ba-Ma*, *Makamy organowe*, *Muzyka organowa* dla 2 wykonawców, *Liauba*, *Fantazja choralowa „Toi quis disposses”*); 5 koncertów organowych¹⁵. Do tego nurtu pośrednio przynależą także utwory kameralne na instrument solo z towarzyszeniem organów (w tym na flet, obój, trąbkę, puzon, skrzypce) oraz na głos i organy (szereg utworów o tematyce religijnej). W wielu dziełach kompozytor stosował zróżnicowane środki techniki kompozytorskiej, łączył tonalność z atonalnością, elementy sonorystyczne z cytataми z chorału gregoriańskiego, a te z kolei z folklorem.

W równie bogatej twórczości chóralnej sytuują się utwory na wszystkie rodzaje chórów a cappella (mieszany, męski, żeński, utwory polichóralne) oraz kompozycje na chór z towarzyszeniem organów. W pierwszej grupie istnieje kilka cykli mszalnych na chór a cappella, w drugiej zaś cykle mszalne na chór z organami, z *Missa Claromontana* na chór mieszany, kotły i organy na czele – ostatnim dziełem wokalnie-instrumentalnym Sawy¹⁶. Spośród dzieł na chór mieszany a cappella do najbardziej znanych (najczęściej wykonywanych i nagranych) należą m.in.: *Gloria tibi Trinitas*, *Popule meus*, *Tryptyk Maryjny*, *Salve Regina*, *Ego sum panis vivus*. Utwory te odznaczają się niewysokim stopniem trudności, dzięki czemu znajdują zainteresowanie wśród amatorskich zespołów śpiewaczych. Dzieła chóralne Sawy zajmują ważną pozycję w repertuarze chó-

¹⁴ Dokładna liczba dzieł M. Sawy jest niemożliwa do ustalenia, ponieważ szereg rękopisów pozostaje w zbiorach wykonawców, którym Sawa wręczał partyturę, często bez pozostawienia sobie kopii.

¹⁵ Muzykę organową M. Sawy badali między innymi: J. Bokszczanin, *Technika cantus prius factus w muzyce organowej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów*, praca doktorska, AM im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2006; L.M. Gorecki, *Twórczość organowa Mariana Sawy*, „Prace Specjalne”, t. 71: *Organy i muzyka organowa XIII*, red. J. Krassowski i in., AMiSM, Gdańsk 2006, s. 421–442; M. Kaleta, *Twórczość Mariana Sawy na przykładzie I Sonaty*, praca magisterska, AMiSM, Gdańsk 2007; M. Kruzel-Sosnowska, *Symbolika i wyrazowość w utworze organowym Mariana Sawy Ecce Lignum Crucis*, „Prace Specjalne”, t. 77: *Organy i muzyka organowa XIV*, red. J. Krassowski i in., AMiSM, Gdańsk 2009, s. 170–180; G. Miśta, *Elementy dzieła muzycznego i środki techniki kompozytorskiej w fantazjach organowych Mariana Sawy*, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2007; E. Sobuła, *Katalog kompozycji organowych Mariana Sawy*, praca magisterska, AM im. K. Lipińskiego, Wrocław 2001; M. Szoka, *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*, Wydawnictwo Astra, Łódź 1993; M. Zieliński, *Koncerty organowe Mariana Sawy*, praca dyplomowa, AMFC, Warszawa 2002.

¹⁶ Por. J. Kosińska, *Twórczość mszalna Mariana Sawy* (referat wygłoszony podczas sesji naukowej *Marian Sawa in memoriam*, wydruk komputerowy), UKSW, Warszawa, 24 maja 2005.

ralnym, obok dzieł m.in. H.M. Góreckiego, M. Jasińskiego, A. Koszewskiego, J. Łuciuka, P. Łukaszewskiego, A. Świdra i R. Twardowskiego¹⁷.

W trzeciej grupie dzieł Mariana Sawy sytuuje się twórczość wokalnie-instrumentalna. Mam tu na myśli wielkie formy oratoryjno-kantatowe, jak m.in. *Tu es Petrus*, *Sancta Caecilia*, *Nativitas Mundi*, *Droga Krzyżowa*¹⁸.

W całej twórczości religijnej Sawy, zarówno wokalnie-instrumentalnej, jak i czysto instrumentalnej, można odnaleźć zróżnicowaną tematykę sakralną: adwentową, bożonarodzeniową, wielkopostną, wielkanocną, maryjną czy trynitarzną. Muzyka organowa również odzwierciedla te tendencje. Wskazują na to tytuły dzieł oraz cytaty z polskich pieśni kościelnych lub chorału gregoriańskiego w ich materiale dźwiękowym. Gdyby chcieć ułożyć dzieła Sawy według kalendarza roku liturgicznego, okazałoby się, że w jego tece kompozytorskiej znajdują się opusy niemal na wszystkie święta kościelne.

Inspiracja religijna jest czytelna nie tylko w utworach, w których taką inspirację wskazuje tytuł (np. organowe sekwencje), lecz także w utworach, w których na takie konotacje wskazuje materiał dźwiękowy (cytaty *in crudo* lub stylizowane z pieśni kościelnych bądź chorału gregoriańskiego). Należą do nich m.in. następujące kompozycje: *V koncert organowy „Ewangelicki”* (1997), oparty na motywach trzech chorałów protestanckich (część I *Allegro – Lobe den Herren*, część II *Andante – Jesu, meine Freude*, część III *Allegro con spirito – Wachet auf, ruft uns die Stimme*), *Fresk* na flet i organy (1988) i organowa *Pas-sacaglia II* (2005) – oparte na motywach pieśni *Po górach dolinach*. W utworach na organy solo można odnaleźć następujące motywy pieśni: *Canzona* (1990) – *O krwi najdroższa*, fragment *Veni Creator* lub *O zbawcza Hostia*; *Fantazja Jasnogórska* (1996) – *Apel Jasnogórski*; *Fantazja SABA* (2001) – *kołędy* (m.in. *Jezus malusieńki*); *Gaude Polonia* (1990) – *hymn Gaude Mater*; *Makamy organowe* na 2 wykonawców (1988) – fragment III *Credo* gregoriańskiego; *Pre-ambulum* (2002) – *Ave Regina caelorum*; *Sekwens* (1988) – fragment sekwencji *Dies irae*. Są to tylko wybrane przykłady¹⁹.

¹⁷ Muzykę chóralną M. Sawy badali między innymi: M.T. Łukaszewski, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Polihymnia, Lublin 2007; A. Sawa, *Utwory a cappella Mariana Sawy w nagraniach Chóru ATK. Analiza muzyczna w aspekcie wykonawczym*, praca magisterska, AMFC, Warszawa, 2001; M. Szwajkowski, *Utwory Mariana Sawy do tekstów łacińskich dedykowane Warszawskiemu Zespołowi Chorałowemu*, praca magisterska, AMFC, Warszawa 1995; J. Węcowski, *Mariana Sawy twórczość chóralna a cappella*, [w:] *II Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2001, s. 133–139.

¹⁸ Por. B. Kozłowski, *Via Crucis Mariana Sawy. Analiza muzykologiczna w aspekcie wykonawczym*, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2001.

¹⁹ Inspirację chorałem gregoriańskim i polskimi pieśniami kościelnymi w muzyce Mariana Sawy badali między innymi: E. Boruch, *Inspiracje chorałem gregoriańskim w twórczości organowej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2007; M. Frąckiewicz, *Lamentacje, Ecce Lignum Crucis, Surrexit Christus Hodie Mariana Sa-*

O swoim stosunku do sacrum Marian Sawa wypowiadał się w następujący sposób: „Nie czuję się upoważniony do tego, aby mówić o sacrum w czyimś imieniu [...]. Każdy nosi w sobie własne wyobrażenie sacrum [...]. Moje sacrum to ta naprawdę moja Tajemna Wielkość, którą odczuwam moim sercem, moją wiarą, moją wyobraźnią. Moje sacrum to przeczuwanie czegoś niepojętego, co pozwala mi wierzyć w sens istnienia Wielkiej Tajemnicy, egzystującej poza moim rozumem. To coś, co uświęca moją drogę do Boga. Jak wyrazić to, co czuję, to, co jest w mojej jaźni? Można słowem, można obrazem, rzeźbą, można dźwiękami. Jak kto potrafi. Ja nie potrafię malować ani rzeźbić. Słowem i dźwiękiem nieudolnie posługuję się więc w wyrażaniu swoich doznań związanych z moimi przeżyciami dotyczącymi mojej wiary i mojej modlitwy. Chwałę Najwyższego tak jak potrafię – ubierając w dźwięki czyjeś lub swoje słowa, czyjaś lub swoją ciszę”²⁰.

3. O twórczości fortepianowej i klawesynowej Mariana Sawy

Muzyka na instrumenty klawiszowe M. Sawy obejmuje, poza organowymi, również utwory klawesynowe i fortepianowe²¹. W jego tece kompozytorskiej te ostatnie zajmują ważne miejsce, choć nie są tak liczne, jak – właściwe Sawie-kompozytorowi i Sawie-organiście – utwory organowe. Nie zostały także dotąd spopularyzowane w takim stopniu, jak dzieła organowe, choć podejmowane są próby szerszego upowszechnienia tych dzieł²². Twórczość ta obejmuje miniatur-

wy oraz *Symphonie-Passion Marcela Dupre – omówienie i próba porównania utworów*, praca dyplomowa, AMFC, Warszawa 2007; L.M. Gorecki, *Pieśni wielkopostne w wybranych utworach organowych Mariana Sawy*, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2002; L.M. Gorecki, *Inspirująca rola pieśni kościelnych w twórczości Mariana Sawy na przykładzie Preludiów organowych*, praca magisterska, AMFC, Warszawa 2005; J. Kowalska, *Wpływ muzyki religijnej na twórczość organową Mariana Sawy*, praca dyplomowa, AMFC, Warszawa 1995; M.T. Łukaszewski, *Gregoriańskie inspiracje w twórczości chóralnej współczesnych kompozytorów warszawskich*, [w:] *Liber Vigrensis. Ad usum Christifidelium*, red. M. Sławecki, wyd. Dom Pracy Twórczej, Wigry 2009, s. 165–192; A. Pieczyńska, *Inspiracje chórałem gregoriańskim w twórczości o tematyce religijnej Mariana Sawy na przykładzie wybranych utworów chóralnych a cappella i wokalnie-instrumentalnych*, praca magisterska, UKSW, Warszawa 2006.

²⁰ M. Sawa, *Moje sacrum*, autorefleksja wygłoszona podczas seminarium „Passio Domini Nostri” w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej, Warszawa, 2 kwietnia 2003; druk w: *Marian Sawa in memoriam...*, s. 31.

²¹ Więcej na temat muzyki fortepianowej M. Sawy zob. w: M. T. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*. Muzyce fortepianowej M. Sawy poświęciłem także kilka referatów: *Twórczość fortepianowa i klawesynowa Mariana Sawy*, sesja naukowa *Marian Sawa – życie i twórczość*, Legnica 2003; *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, seminarium naukowe *Marian Sawa in memoriam*, Łódź 2007; *Muzyka fortepianowa Mariana Sawy w świetle polskiej twórczości fortepianowej XX wieku*, Częstochowa 2010.

²² Do działań popularyzujących twórczość fortepianową i klawesynową Sawy zaliczam przede wszystkim ich wydanie drukiem przez Towarzystwo im. M. Sawy (Warszawa – Skierdy 2007), nagrania (M. Łukaszewski – fortepian, wyd. Musica Sacra Edition 005/006, Warszawa 2006;

ry, formy cykliczne, utwory w formie sonatowej, miniatury taneczne, z których na czoło wysuwają się *Cztery mazurki*. Większość utworów fortepianowych (poza *4 kolędami*, *Małym kolędowaniem*, *Fugą-bolero* i *IV Mazurkiem*) i wszystkie klawesynowe opublikowało Towarzystwo im. Mariana Sawy. Wykaz dzieł fortepianowych i klawesynowych Sawy przedstawia się następująco:

Utwory fortepianowe (na 1 fortepian, na fortepian na 4 ręce, na 2 fortepiany)

Preludium i fuga (1967?)

Cztery etiudy (1967):

I *Allegro vivace*

II *Presto*

III *Allegretto*

IV *Vivace*

Wariacje (1966)

Miniatury (1967–2003):

I *Furioso* (2003)

II *Preludium* (1967)

III *Krakowiak* (2003)

IV *Smutna melodia* (2003)

V *Marsz* (1967)

Toccata (1970)

Prelud stylizowany (1975)

Scherzino (1983)

Sonatina (1992)²³

Cztery mazurki:

I *Lento* (1993)

II *Vivo* (1993)

III *Moderato cantabile* (1993)

IV *Andantino* (1994)

Fuga-bolero na 2 fortepiany (1996)

Rapsod (1996)

Trzy obertaski (2002)

Cztery kolędy na fortepian na 4 ręce (2003):

Aleksandra Gajeczka-Antosiewicz – klawesyn, *Marian Sawa – Utwory klawesynowe*, wyd. Śląskie Towarzystwo Muzyczne, ŚTM CD 06, Katowice 2011), jak również zorganizowanie Kursu interpretacji muzyki organowej i fortepianowej tego kompozytora (Częstochowa 2010).

²³ *Sonatina* została odnaleziona dopiero w 2011 r., dlatego nie znalazła się na płycie CD autora artykułu z utworami fortepianowymi M. Sawy (*Musica Sacra Nova* 005/006, Warszawa 2006), ani w edycji nutowej wszystkich dzieł fortepianowych Sawy (Towarzystwo im. M. Sawy, Warszawa – Skierdy 2007). O istnieniu *Sonatiny* poinformowała mnie siostra kompozytora, Zofia Jankowska, dla której córki – Pauliny – M. Sawa napisał ten utwór. Partyturę *Sonatiny* otrzymałem wiosną 2011 r. od pani Z. Jankowskiej, której w tym miejscu składam podziękowanie.

*Gdy śliczna Panna
Przybieżeli do Betlejem
Oj, Maluśki, Maluśki
Dzisiaj w Betlejem
Kolędowe granie (2004)*

Utwory klawesynowe

*Topofonium (1986)
Toka tiki tak (1988)
Burleska (1995)
RAF per cembalo (1998)*

Utwory na różne instrumenty klawiszowe

*Sonata Ha-Fis na instrumenty klawiszowe (1995)
Orbis Factor – msza na klawesyn lub organy (1995)
Sonatina na klawesyn, fortepian lub organy (1995)
♩ = 90 (con brio)
♩ = 70 (cantabile)
♩ = 105 (con bravura)*

Trzy elegie na organy lub fortepian (1995):

*Elegia I. Misterioso
Elegia II. Dolente
Elegia III. Funebre*

Kilka kompozycji, spośród wyżej wymienionych, posiada uniwersalne przeznaczenie wykonawcze, to znaczy, że adresowane są na dowolny (spośród podanych w tytule utworu) instrument klawiszowy. Zarówno poziom wykonawczy, skala, faktura, jak i notacja muzyczna umożliwiają wykonanie owych kompozycji na tych instrumentach klawiszowych. *Sonatina* (1995) była już prezentowana na wszystkich trzech instrumentach, podobnie *Trzy elegie* na organach i na fortepianie, *Msza Orbis Factor* na organach i na klawesynie. Wszystkie wspomniane utwory o zróżnicowanej obsadzie powstały w 1995 roku.

4. Inspiracja religijna w muzyce fortepianowej Mariana Sawy

Inspiracja religijna jest obecna w następujących utworach fortepianowych i klawesynowych M. Sawy: Mazurek nr 3 (*Moderato cantabile*, 1993) z cyklu *Cztery mazurki* (1993/1994), *Trzy elegie* na organy lub fortepian (1995), *Orbis Factor – msza* na klawesyn lub organy (1995), *Cztery kolędy* na fortepian na 4 ręce (2003), *Kolędowe granie* (2004). Do tego nurtu zaliczam także *Rapsod*

(1996). Na konotacje religijne w większości utworów wskazuje ich tytuł, jak również użyte w tworzywie dźwiękowym cytaty polskich pieśni kościelnych (*Trzy elegie*, oba cykle kolędowe, *III Mazurek*). W utworach, w których ujawnia się idiom sakralny, istnieje także specyficzny nastrój zadumy, refleksji, głębi, medytacji – przywołujących aurę modlitwy, stan czuwania i kontemplacji. Na tej podstawie oraz z powodu okoliczności powstania (o czym szerzej w dalszej części artykułu) zaliczam także do tego nurtu *Rapsod*.

Charakterystyka wspomnianych powyżej utworów zostanie przedstawiona według następującej kolejności: *Trzy elegie*, *Rapsod*, *Cztery kolędy*, *Kolędowe granie*, *III Mazurek*, *Msza Orbis factor*.

4.1. *Trzy elegie* na organy lub fortepian (1995)

Powstanie zarówno *Trzech elegii* na organy lub fortepian (1995), jak i *Rapsodu* na fortepian (1996) wiąże się z tragiczną śmiercią warszawskiej pianistki Ewy Niekraszewicz, która w sierpniu 1995 roku zginęła w wypadku samochodowym w Solinie. Z prośbą o napisanie *Elegii* zwróciła się wówczas do kompozytora zaprzyjaźniona z pianistką prof. dr hab. Jagna Dankowska – filozof (obecnie prorektor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie), będąca z wykształcenia także muzykiem. Poprosiła ona Sawę o napisanie utworu opartego na motywach pieśni *Ja wiem, w kogo ja wierzę*, który mogłaby sama dla siebie wykonywać (usprawiedliwia to stopień trudności tych miniatur). J. Dankowska zaproponowała Sawie napisanie omawianego utworu podczas koleżeńkiego spotkania, poświęconego pamięci zmarłej pianistki. J. Dankowska wspomina także, iż Sawa zadedykował jej *Trzy elegie* (w partyturze nie ma jednak stosownej adnotacji, ani żadnej innej, świadczącej o dedykacji)²⁴. Prawykonanie cyklu odbyło się 26 VI 2002 roku w Auli im. F. Rączkowskiego UKSW w Warszawie (Michał Szulakowski – fortepian) podczas koncertu studentów specjalności muzykologia kościelna tej uczelni (nie są znane wcześniejsze wykonania)²⁵. *Trzy elegie* doczekały się później prezentacji zarówno na organach, jak i na fortepianie. Wykonania te przekonały o uniwersalności utworu, brzmiącego dobrze na obu tych instrumentach.

I Elegia nosi datę 4 września 1995. Na karcie tytułowej figuruje tytuł *Elegia* na organy lub fortepian, jednakże z lewej strony pierwszego systemu zapisu nutowego Sawa wskazuje już tylko „Org.”. Wszystkie trzy utwory są zanotowane na dwóch systemach, bez partii pedału, co umożliwia ich wykonanie na for-

²⁴ Informacja od J. Dankowskiej, w rozmowie z autorem, Legnica 2003.

²⁵ Inne prezentacje, m.in.: 16 II 2008 (Warszawa, AMFC, Sala im. H. Melcera), recital fortepianowy w ramach promocji wydanych nut M. Sawy, M. Łukaszewski – fortepian; 15 III 2009 (Poznań, Willa wśród Róż – Salon muzyczny Feliksa Nowowiejskiego), półrecital w ramach IX Festiwalu Muzyki Pasyjnej i Paschalnej, M. Łukaszewski – fortepian; 1 VII 2010 (Częstochowa, Aula ZSM im. M.J. Żebrowskiego), koncert utworów M. Sawy w ramach Kursu interpretacji muzyki fortepianowej i organowej M. Sawy, M. Kruzel-Sosnowska – organy.

tepienie – zgodnie z tytułem. Zapis na karcie tytułowej i pierwszej stronie rękopisu mógłby przemawiać za tym, że początkowo kompozytor zamierzał napisać tylko jedną elegię, gdyż poza tytułem *Elegia* na karcie tytułowej i pierwszej stronie utworu nie ma innych dodatkowych informacji. Dopiero karty tytułowe dwóch kolejnych elegii posiadają już informację o odpowiednio *II* i *III Elegii*, które powstały dzień później, 5 września 1995 roku. Kompozytor odnotował w rękopisie także czasu trwania, odpowiednio: ca 4' (I), ca 3' (II), ca 2' 30" (III)²⁶.

Pod względem formalnym można określić *Elegie* jako cykl trzech wariacji, opartych na temacie pieśni *Ja wiem, w kogo ja wierzę*, jednakże jedynie pierwsza z nich wspiera się *in crudo* na temacie pieśni, pozostałe zaś się od niego oddalają. Cykl odznacza się nastrojem zadumy, refleksji, aurą modlitwy i kontemplacji. Sawa różnicuje jednak nastroje w poszczególnych częściach cyklu; pierwsza jest powolna, refleksyjna, by tak rzec – smutna; klimat wyrazowy uzyskany w pierwszej elegii zanika w drugiej, która zdaje się emocjonalnym odpowiednikiem pomiędzy częściami skrajnymi; w trzeciej zaś akordowy przebieg i dynamika *forte* przywodzą na myśl charakter dramatyczny, tragiczny wyraz i patos. Klimat poszczególnych elegii dookreślają uwagi kompozytora, zanotowane na początku każdej z nich: I – *Misterioso*, II – *Dolente*, III – *Funebre*. Trzy *elegie* są utrzymane w centrum tonalnym d-moll. Kompozytor nie notuje przy kłuczu tonacji, która jednak utrzymuje się wyraźnie we wszystkich częściach cyklu.

Pierwsza *Elegia* – poprzez *sui generis* kołysankowy, jednostajny rytm – wprowadza element litanijnej powtarzalności, trwania i uspokojenia. Utrzymana jest w formie ABA₁ (A – takty 1–27, B – t. 28–41, A₁ – t. 42–62). Skrajne ogniwa są do siebie zbliżone pod względem materiałowym, środkowe natomiast przynosi odmienny materiał dźwiękowy. Jest to jedyna *Elegia* z cyklu, gdzie temat pieśni cytowany jest w niemal dosłownej postaci.

Utwór rozpoczyna się czterotaktowym wstępem, inicjującym nastrój zadumy i kontemplacji. Sprzyja temu ostinatowa struktura rytmiczna w planie akompaniującym w partii prawej ręki: ♪♪♪♪♪♪♪♪| itp. Taka rytmika planu towarzyszącego utrzymuje się w częściach skrajnych *Elegii I* (zmianom podlega przebieg harmoniczny). Typowe dla harmoniki planu towarzyszącego są układy trójdźwiękowe w prawej ręce, zawierające najczęściej sekundę małą lub rzadziej wielką (por. przykład 2). Pod koniec czwartego taktu, na przedtackie, lewa ręka intonuje melodię pieśni, odpowiadającą słowom: „Ja wiem, w kogo ja wierzę stałością duszy mej”. Po dwutaktowym łączniku bez materiału tematycznego (opartym na materiale wstępu), ponownie pojawia się motyw pieśni, odpowiadający słowom „Mój Pan w tym sakramencie pełen potęgi swej”. W cytacie stylizowa-

²⁶ W nagraniu autora artykułu czasy trwania są następujące: 4:51 (I), 1:57 (II) i 2:27 (III); M. Sawa, *Utwory fortepianowe*, M. Łukaszewski – fortepian, Musica Sacra Edition MSE 005/006, Warszawa 2006.

Misterioso Marian Sawa (1937-2005)
04.09.1995

Przykład 2. M. Sawa, *Elegia I*, takty 1–8; w partii lewej ręki motyw pieśni (od t. 4)

W dalszym przebiegu utworu następuje 13-taktowe ogniwo środkowe (B), oparte niemal wyłącznie na materiale kompozytora. Ogniwo to przybiera postać marszową (następuje także zmiana metrum na $\frac{4}{4}$). Zwraca uwagę powtarzanie w ruchu ćwierćnutowym łamanej oktawy w partii lewej ręki i półnutowych akordów w prawej, w dynamice *forte* (por. przykład 3). Nie ma tu bezpośrednich odniesień do pieśni, z której Sawa wykorzystuje jedynie motyw końcowy ostatnich czterech dźwięków (por. przykład 1), wprowadzając je jako łącznik pomiędzy pierwszym a drugim powtórzeniem opisanego powyżej motywu akordowo-oktawowego (por. przykład 3, t. 31–32). Mimo bardzo prostych środków wyrazu oraz środków wykonawczych, odcinek ten jest utrzymany w charakterze patetycznym.

Przykład 3. M. Sawa, *Elegia I*, ogniwo B (od t. 28, w metrum $\frac{4}{4}$)

Wzmiankowany motyw Sawa powtórzył kilkakrotnie, za każdym razem w innej tonacji. Pierwszy raz przebieg kończy się akordem septymowym B-dur (w partii lewej ręki zamiast poprawnego dla tego akordu as – dźwięk gis), przy kolejnym powtórzeniu transponowanym o kwintę w dół. Opisany motyw wieńczy akord septymowy Es-dur (tu, podobnie, zamiast poprawnego des – cis; por. przykład 3). Ogniwko środkowe *Elegii I* zamyka wznoszący się pochód dźwięków grany *all' unisono* (w odległości dwóch oktaw), oparty na gamie d-moll, który zamyka akord septymowy B-dur (zapis podobny do omówionych powyżej).

Trzecie ogniwko utworu (A₁) przypomina materiał muzyczny z początku, prezentowany w sposób zmodyfikowany. Temat pieśni powraca tym razem w partii prawej ręki, umieszczony o dwie oktawy wyżej niż na początku utworu. Plan akompaniujący przechodzi do lewej ręki, jest wzbogacony pod względem harmonicznym i bardziej zróżnicowany. W ostatnich pięciu taktach następuje krótka coda bez materiału tematycznego, wyciszenie i uspokojenie przebiegu poprzez wprowadzenie między figury planu towarzyszącego dodatkowych pauz. Całość wieńczy postawienie dźwięku d najpierw w prawej, a następnie w lewej ręce.

W przebiegu *Elegii II*, będącej dwugłosowym kanonem, zwraca uwagę stały motyw rytmiczny oparty na rytmie punktowanym. Nie ma tu dosłownego cytatu pieśni. Temat kanonu wywodzi się z jej motywów: czoło tematu – z pierwszych czterech dźwięków pieśni, zaś drugi motyw – z jej zakończenia (odpowiadającego słowom: „Pozostać z nami chciał” – por. przykład 4), z pominięciem dźwięków przejściowych. Trzeci motyw tematu kanonu ponownie opiera się na początkowym fragmencie pieśni, a dalej rozwija się swobodnie, czerpiąc materiał z inwencji kompozytora i oddalając się od tematu. Rytm punktowany oraz skoki septymowe i sekstowe w kontrapunkcie przywodzą na myśl retorykę muzyki barokowej. Użycie kanonu w tej elegii może wskazywać na barokową figurę retoryczną o nazwie *fuga*, symbolizującą nie tylko gonitwę lub ucieczkę, ale także przemijanie czasu. J.S. Bach (ulubiony kompozytor Sawy²⁹) zastosował tę figurę m.in. w opracowaniu chorału *Ach Gott und Herr* BWV 714³⁰. Z kolei motyw zamykający czoło tematu (por. przykład 4, takty 3–5), oparty na opadających chromatycznie dźwiękach a–gis–g–fis, może wskazywać na użycie przez Sawę figury retorycznej *katabasis* (gr. zejście, spadek), symbolizującej poniżenie, strach lub śmierć (w antycznym eposie oznaczała ona motyw schodzenia bohatera do świata podziemnego), jak również drugiej figury – *passus duriusculus*, stosowanej w muzyce barokowej dla wyrażenia smutku i bólu. Taka interpretacja *Elegii II* i zastosowanie przez Sawę wspomnianych trzech figur reto-

²⁹ Por. M. Sawa, L.M. Gorecki, *Ostatnia rozmowa. Z Marianem Sawą rozmawiał Leszek Mateusz Gorecki*, [w:] *Marian Sawa in memoriam...*, s. 50, 52.

³⁰ Por. I. Wiselka-Cieślak, *Powiązanie tekstu z muzyką w pasywnych opracowaniach chorałowych Jana Sebastiana Bacha*, „Prace Specjalne”, t. 77: *Organy i muzyka organowa XIV*, red. J. Krasowski i in., AMiSM, Gdańsk 2009, s. 40.

rycznych mogłoby wskazywać na intencję upamiętnienia zmarłej pianistki (por. początek podrozdziału 4.1).

Dolente ♩ = 70 Marian Sawa 1995

Przykład 4. M. Sawa, *Elegia II*, początek, temat kanonu (t. 1–8)

W *Elegii III* motyw pieśni jest nieobecny; tworzywo dźwiękowe pochodzi wyłącznie z inwencji kompozytora. *Elegia* jest utrzymana w fakturze akordowej (dominują współbrzmienia oktawowo-kwintowe, septymowe, nonowe, oktawowo-trytonowe) oraz w ruchu ćwierćnutowym, przerywanym pauzami, o następującym schemacie: ♩ ♩ ♩ (por. przykład 5). Pierwszy odcinek należy grać, zgodnie z sugestią zanotowaną w partyturze, w dynamice *forte*. Jest on następnie powtórzony, lecz rozwinięty nieco inaczej niż za pierwszym razem; należy go grać – zgodnie z sugestią kompozytora – *mezzoforte*. Zmianę charakteru przynosi kolejny, czterotaktowy odcinek z repetycją (odpowiednio za pierwszym razem *mezzopiano*, przy powtórzeniu *forte*). Faktura ulega zredukowaniu do, odpowiednio, trzech lub czterech dźwięków i układu skupionego. W kolejnym odcinku powraca początkowy charakter i akordowy przebieg w układzie rozległym.

Narracja i akordowa faktura *Elegii III* budzą skojarzenia z *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 F. Chopina, zaś stały, miarowy przebieg rytmiczny może nasuwać skojarzenie z marszem żałobnym (por. przykład 5). Liryzm i smutek z *Elegii I* i *II* ustępują tu miejsca, by tak rzec, rozpaczliwemu, dramatycznemu wołaniu. Miarowe kroki mogą symbolizować nieubłaganie upływający czas. *Elegia III* jest patetycznym zwieńczeniem całego cyklu.

Funebre ♩ = 50-60

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 5. The second system, starting with a measure rest (6), contains measures 6 through 10. The music is primarily chordal in nature, with some melodic movement in the right hand. Dynamics are marked as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Przykład 5. M. Sawa, *Elegia III*, początek (t. 1–10)

Marian Sawa bardzo oszczędnie operuje oznaczeniami dynamicznymi. W *Elegii I* dynamika ogranicza się do wskazania *piano* na początku utworu, *forte* w takcie 28 (rozpoczynającym drugie ogniwo), *mezzoforte* w takcie 52 i *piano* takt później (przy ponownym wejściu melodii tematu) oraz „widelkowego” *diminuendo* na końcu utworu. Oszczędność w zakresie oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych, a także często agogicznych, kolorystycznych oraz (w utworach organowych) rejestracyjnych, była zgodna z filozofią kompozytorską Sawy, który – w rozmowie z Leszkiem M. Goreckim – podkreślał: „[...] zdarza się, że nigdy nie wymagam od wykonawcy takiego dokładnego wykonywania tego, co jest [...] na przykładzie Bacha – wielkiego Jana Sebastiana, u którego nie zawsze było oznaczenie tempa, nie zawsze dynamiki, nie zawsze rejestracji. Czy to ma znaczyć, że Bach popełnił jakiś błąd? [...] Podejrzewam, że dawał swobodę interpretacji tegoż utworu i [...] sam różnie grywał, tak jak Messiaen również i Paderewski, również i Chopin także samo. W związku z czym podjąłem taką decyzję, że im mniej uściślających oznaczeń, które kompozytorowi przecież w danym momencie wydają się najśluszniesze, postanowiłem [z nich] zrezygnować”³¹.

³¹ M. Sawa, L.M. Gorecki, *Ostatnia rozmowa...*, s. 50.

4.2. *Rapsod na fortepian (1996)*

W *Rapsodzie* (1996)³² nie ma bezpośrednich odniesień do tematyki sakralnej. W tekście o twórczości fortepianowej M. Sawy³³ zaliczyłem ten utwór do grupy dzieł, które charakteryzuje idiom sakralny, ze względu m.in. na zbliżone okoliczności powstania, związane ze śmiercią pianistki Ewy Niekraszewicz (podobnie jak napisane wówczas *Trzy elegie* – por. początek podrozdziału 4.1)³⁴.

W tym utworze, bardziej niż w pozostałych kompozycjach fortepianowych, Sawa dookreślił wskazania dynamiczne, agogiczne i ekspresyjne. Oznaczenia dynamiczne są zanotowane precyzyjnie, podobnie jak zmiany temp. W twórczości instrumentalnej Sawy (w kompozycjach jednoczęściowych) zazwyczaj mamy do czynienia z układem trójczłonowym typu ABA₁, w którym środkowe ogniwo posiada odmienny od skrajnych materiał dźwiękowy i przebieg. Pod względem agogicznym są to najczęściej układy o skrajnych ogniwach utrzyma-

³² Brak informacji o prawykonaniu. Inne wykonania: 16 II 2008 (Warszawa, UMFC, Sala im. H. Melcera), recital fortepianowy w ramach promocji publikacji dzieł wydanych M. Sawy, M.T. Łukaszewski – fortepian; 26 XI 2009 (Zambrów, II Międzynarodowy Konkurs Fortepianowy im. W. Lutosławskiego), Grzegorz Szade – fortepian (otrzymał II miejsce w swojej kategorii); 1 VII 2010 (Częstochowa, Aula ZSM im. M.J. Żebrowskiego, koncert utworów M. Sawy w ramach kursu interpretacji jego muzyki fortepianowej i organowej), M.T. Łukaszewski – fortepian; 2 VII 2010 (Częstochowa, Aula ZSM im. M.J. Żebrowskiego, koncert utworów M. Sawy w ramach ww. kursu, koncert uczestników), Magdalena Pasternak – fortepian, Grzegorz Szade – fortepian.

³³ M.T. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, s. 329.

³⁴ *Rapsod* powstał rok później niż *Trzy elegie*. Gdy w 2003 r. przygotowywałem referat o muzyce fortepianowej M. Sawy, który wygłosiłem podczas sesji naukowej jemu poświęconej w Akademii Rycerskiej w Legnicy, zapytałem kompozytora o okoliczności powstania tego utworu. Sawa powiedział wówczas, że *Rapsod* powstał pod wpływem tych samych okoliczności, co *Trzy elegie*, jednakże nie wyraził tej myśli z przekonaniem. Biorąc pod uwagę fakt, że dzieło powstało rok później, można przypuszczać, że być może Sawa napisał *Rapsod* z okazji pierwszej rocznicy śmierci E. Niekraszewicz. Nie ma jednak na to żadnych dowodów, podobnie jak nie ma dowodów, że powstał w ogóle dla upamiętnienia jej śmierci, gdyż nie wskazuje na to karta tytułowa (brak dedykacji). Równie możliwa jest interpretacja, że *Rapsod* powstał bez konkretnego impulsu. Kompozytor kilkakrotnie wspominał: „Komponowanie każdego utworu zawsze zaczyna się od jakiegoś zapotrzebowania: własnego albo cudzego. Uważam, że nie ma komponowania muzyki bez zamówienia. Tak się przyjęło, że «na zamówienie» znaczy – dla kogoś. Ale przecież kiedy piszę dla siebie, to też dla kogoś” (M. Sawa, K. Kunecka, *Rozmawiam z organami*, s. 37). „Uważam, że zamówienie dla kompozytora zawsze ktoś składa – albo on sam, albo ktoś inny. Zdarza mi się pisać utwory na własne zamówienie – czyli po prostu z własnej potrzeby serca. Bywało i tak, że napisałem utwór «sam z siebie» i potem zgłaszał się ktoś z prośbą o napisanie właśnie czegoś takiego” (M. Sawa, J. Kosińska, *Źródłem inspiracji może być dla mnie wszystko. Rozmowa Julity Kosińskiej z Marianem Sawą o jego poglądach religijnych i muzyce*, [w:] *Marian Sawa in memoriam...*, s. 41–42). „Wydaje mi się, że człowiek zawsze tworzy na zamówienie. Własne lub cudze” (M. Sawa, *Pytania do siebie*, [w:] *Marian Sawa in memoriam...*, s. 20). Przytoczone słowa mogą podpowiadać, że zarówno *Rapsod*, jak i *Trzy elegie*, wcale nie musiały powstać pod wpływem okoliczności zewnętrznych, ale na „własne zamówienie”.

nych w tempie szybkim i środkowym w tempie wolnym. W *Rapsodzie* obserwujemy proces odwrotny: części skrajne (A i A₁ – o zbliżonym materiale dźwiękowym) są utrzymane w tempach powolnych; rozdziela je utrzymane w szybkim tempie i figuracyjnej fakturze ogniwo środkowe. Układ ten przedstawia się następująco: A – *Lugubre, con dolore*; B – *Presto, furioso*; A₁ – *Lamentoso, con melanconia*. W partyturze kompozytor określił czas trwania: ca 6'³⁵. Sawa szczegółowo wskazał także czas trwania poszczególnych ogniwi utworu: A – 3', B – 1', A₁ – 2'. Ogniwa skrajne są utrzymane w centrum tonalnym a-moll; środkowe oddala się od tonalności. W całym *Rapsodzie* zwraca uwagę prostota wypowiedzi, zaduma i głębia wyrazu.

Określenie *Lugubre, con dolore*, zanotowane na początku utworu w miejscu oznaczenia tempa, ma znaczenie wyrazowe, nie zaś agogiczne, choć w zakończeniu ogniwa A Sawa zanotował uwagę „Tempo I”, co może sugerować, że pod określeniem *Lugubre, con dolore* miał na myśli również wskazanie tempa. Klimat wyrazowy początkowego odcinka podkreśla również dynamika *pianissimo*, uwaga artykulacyjna *legatissimo*, a także samo tworzywo dźwiękowe, utrzymane zrazu w powolnym, cało- i półnutowym, przebiegu. W harmonice przeważają puste kwinty i współbrzmienia kwartowo-septymowe. Charakterystyczne są pochody trójdzwięków kwartowo-septymowych (por. przykład 6, sys. 1–3), grane w górę i w dół, imitacje między prawą a lewą ręką (t. 7–12) oraz ostinatowy motyw basu w lewej ręce (skok a–e), brzmiący jak temat passacaglii, obecny niezmiennie na całej pierwszej stronie utworu (por. przykład 6). Początkowy, dwutaktowy motyw (wspomniany powyżej skok w basie a–e, zaś w prawej ręce odwrotny skok w dół, zakończone współbrzmieniem e–f–b, por. przykład 6) pełni funkcję motta, a wraz z kolejnym taktem (powtórzenie początkowego motywu w dyminucji) – rolę *exordium*, tj. motywu otwarcia, podobnie jak miało to miejsce w antycznej oracji. Rozwinięcie tego motywu można uznać za *narratio*. Po 14 taktach i po pierwszej kulminacji (por. przykład 6, sys. 3 i 4) kompozytor przypomina początkowy motyw w opracowaniu wariacyjnym (por. przykład 6, sys. 4, takt 3). Następnie przebieg rozwija się do dramatycznej kulminacji. Rozwibrowanie brzmienia, uzyskiwane za pomocą sekwencji oktaw i akordów, poprzez *crescendo* do *fortissimo accentato*, kończy się klasterem w niskim rejestrze (por. przykład 7), co moglibyśmy określić jako *peroratio* – gest podsumowania, zwieńczenia. Wspomniany klaster jest jedynym przykładem tej techniki w całej twórczości fortepianowej Sawy. Poprzedzające klaster skoki akordów w długich wartościach rytmicznych (por. przykład 7) budzą skojarzenie ze skokiem kwinty a–e, obecnym na pierwszej stronie kompozycji. Te skoki, realizowane zawsze w długich wartościach rytmicznych, mogą – by użyć obrazowej analogii – kojarzyć się z ruchem wahadła w zegarze, symbolizując upły-

³⁵ W nagraniu autora artykułu – 6:03; M. Sawa, *Utwory fortepianowe*, M. Łukaszewski – fortepian, Musica Sacra Edition MSE 005/006, Warszawa 2006.

wający czas. Taka interpretacja, w kontekście tytułu dzieła oraz okoliczności jego powstania, wydaje się uprawniona. Po wybrzmieniu (fermata nad klasterem oraz graficzny znak *diminuendo*³⁶) następuje powrót materiału (temat – motto) z początku utworu (*Tempo I* – por. przykład 8, sys. 1).

ca 6' 4! Lingubre, con dolore 6! 5! M. Sawa 96

P-fz pp Legatissimo

6! 5! 6! 3

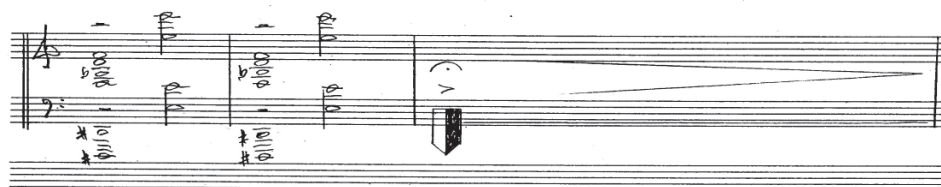
mf

4! 3

© by Marian Sawa, assigned to ZAIKS,
Warszawa, Poland.

Przykład 6. M. Sawa, *Rapsod*, strona 1 rękopisu (początek ogniwa A)

³⁶ Sawa notuje *diminuendo* nad klasterem, mimo że dźwięk w fortepianie po uderzeniu zanika w sposób naturalny. Dodanie tego znaku wydaje się więc zbędne. Kompozytor zapisał jednak *diminuendo*, jak gdyby zależało mu na wybrzmieniu klasteru do końca.



Przykład 7. M. Sawa, *Rapsod*, zakończenie ogniwa A – klaster w niskim rejestrze

Ogniwo B (*Presto furioso*) przynosi zmianę nastroju, charakteru i przebiegu, który staje się żywy, energiczny i motoryczny. W tworzywie dźwiękowym podstawowym elementem są przemiennie grane przez lewą i prawą rękę triolowe figuracje szesnastkowe, kilkakrotnie uporczywie powtarzane, po dwóch taktach zakończone pauzą (por. przykład 8, sys. 2 i nn.). Rola pauz jest tu istotna; mają one znaczenie wyrazowe: wprowadzają moment zawieszenia akcji i ciszy muzycznej. Pierwsza triola w *Presto furioso* wywodzi się z materiału z początku *Rapsodu*, z motywu motta (por. przykład 8, sys. 2). Sawa wykorzystał trzy początkowe dźwięki (e–a–b) do zbudowania podstawy figuracji. Razem z pozostałymi dźwiękami figuracji w pierwszym takcie *Presto furioso* tworzą one skalę ośmiostopniową o następującej budowie: e–f–as–a–b–h–c–des (por. przykład 8, sys. 2, takt 1) – skalę częściowo chromatyczną, z charakterystycznym skokiem tercji małej (f–as). Istotna jest tu jednak nie sama skala, lecz relacje interwałowe w triolowych motywach. Skok trytonu i krok sekundy małej (także w transpozycjach) nie tylko tworzą podstawę przebiegu całego ogniwa środkowego, wywodząc się z początkowego motywu motta, lecz wykazują także związek z materiałem *Elegii I*. Na początku drugiego taktu tej elegii, w partii prawej ręki, Sawa wprowadza współbrzmienie złożone z identycznego materiału – dźwięków a–b–e (por. przykład 2, takt 1–2). Te zabiegi kompozytorskie świadczą o technice interwalistycznej Mariana Sawy, który chętnie stosował takie złożenia (tryton i sekunda mała) w swojej muzyce, zarówno w układach horyzontalnych, jak i wertykalnych. Poza triolowymi figuracjami Sawa wprowadza grane przemiennie w technice diadochokinetycznej³⁷ oktawy w kierunku wznoszącym.

W ogniwie B można wyodrębnić podział na mniejsze części: pierwsza składa się z sekwencji figuracji i oktaw w dynamice stopniowanej tarasowo: I system – *mf*, II – *f*, III – *ff* (por. przykład 8, sys. 2 i n.). Drugi odcinek nadal utrzymuje się w fakturze figuracyjnej; przynosi grane równocześnie przez obie ręce

³⁷ Pod pojęciem techniki diadochokinetycznej, zaczerpniętym z neurologii (diadochokineza), mam na myśli zdolność do wykonywania szybkich ruchów przemiennych rąk lub palców. Termin ten z powodzeniem można zastosować w opisie techniki gry fortepianowej, polegającej na przemiennym wykonywaniu przez obie ręce wertykalnych lub horyzontalnych struktur dźwiękowych. Por. M.T. Łukaszewski, *Wprowadzenie w problematykę techniki gry i środków techniki kompozytorskiej w etiudach fortepianowych kompozytorów polskich w latach 1916–2006*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2010, nr 27, s. 236.

(lecz w przeciwnych kierunkach) figuracje oparte na trójdźwiękach. Tu obserwujemy układy bifunkcyjne: w partii prawej ręki następuje sekwencja trójdźwięków granych na białych klawiszach: G-dur, F-dur, e-moll, w lewej zaś w tym samym czasie następują trójdźwięki o zróżnicowanej budowie, grane na czarnych klawiszach. Odcinek ten zamykają kilkakrotnie powtórzone (ze zmienioną dynamiką przy powtórzeniu) oktawy i akordy kwintowo-septymowe. Ostatnia część ponownie przynosi figuracyjne, grane przemiennie przez obie ręce, układy dźwiękowe (podobne do tych, które otwierają *Presto furioso*). Rozwijają się one od *mezzopiano* w dolnym rejestrze, poprzez *crescendo* do *forte*, *fortissimo* i *fortissimo possibile*, połączone z progresją początkowego materiału muzycznego i postępem od niskiego do wysokiego rejestru. Pod koniec następuje pauza generalna z fermatą. Mimo wyodrębnionych podziałów całe ogniwo B jest jednolite pod względem przebiegu, materiału i faktury.

Przykład 8. M. Sawa, *Rapsod*, zakończenie ogniwa A (powrót materiału z początku) i początek ogniwa B (*Presto furioso*)

Ogniwo finałowe (A_1), *Lamentoso, con melanconia*, przypomina pierwsze ogniwo *Rapsodu* (A), lecz jest zmodyfikowane pod względem materiałowym. W podstawie basowej pozostają (jak na początku) długie wartości rytmiczne oparte na dźwiękach a i e, na tle których rozwija się linia melodyczna w partii prawej ręki. Charakterystyczne są tu imitacje krótkich motywów i powtórzenia jednotaktowych odcinków z nieznaczną modyfikacją. Zazwyczaj zmiana polega na wprowadzeniu przy powtórzeniu trioli (por. przykład 9, sys. 1, t. 1–2) – podobnie jak w ogniwie A. W ogniwie A_1 można wyróżnić trzy mniejsze części: ośmiotaktową, w której z kolei widać podział na dwa czterotaktowe zdania muzyczne (drugie jest podobne do pierwszego, z transpozycją z tonacji a-moll do b-moll; por. przykład 9, sys. 1–2). Dalej następuje odcinek z repetycją ze zmienną dynamiką (*mf / mp*) oraz trzytaktowe zakończenie (kompozytor zanotował ten odcinek w partyturze jako „coda”; por. przykład 9, sys. 4), w którym powraca motyw z początku ogniwa A_1 . Przeważa interwalistyka złożona z układów kwartowych, septymowych, trytonów – pojawiających się w połączeniu z tonalnością dur-moll (oscylującą wokół centrum tonalnego a-moll) oraz uporczywe powtórzenie opadającego motywu pięciodźwiękowego, występującego konsekwentnie w całym ogniwie A_1 , często ze zmianą rytmu z duoli ósemkowych na triole oraz ze zmianą tonacji (por. przykład 9, sys. 1, t. 1–2). Pierwszy z tych motywów opiera się na trójdźwięku a-moll z dźwiękami przejściowymi: dis–e, c, b–a (przy powtórzeniu w trzecim takcie z transpozycją do tonacji es-moll, a w takcie piątym ogniwa A_1 – do tonacji b-moll; por. przykład 9).

5) *Lamentoso, con melanconia* 3 - 6 - 4 1 5 1

mp

41 61

41 3

mf mp

51 coda

3 8 5 2 2

Przykład 9. M. Sawa, *Rapsod, ogniwo A₁ (Lamentoso, con melanconia)* i coda

Reasumując, *Elegia* (gr. *elegeia*, *elegos* – pieśń żałobna) w starożytnej poezji greckiej oznaczała utwór poetycki o określonej formie wersyfikacyjnej; w nowożytnej poetyce jest to utwór liryczny bez określonej miary wierszowej, zazwyczaj o tematyce żałobnej, a także refleksyjnym, smutnym nastroju, utrzymany w tonie skargi. W muzyce pojęcie „elegia” oznacza pieśń lub krótką kompozycję instrumentalną o charakterze lirycznym, smutnym, żałobnym³⁸. *Rapsod* natomiast to fragment epopei lub samodzielny utwór epicki o charakterze patetycznym, opiewający znanego bohatera lub doniosłe wydarzenia historyczne³⁹. Oba te gatunki są pod pewnymi względami sobie bliskie. Podobna relacja dotyczy *Trzech elegii* i *Rapsodu* Sawy, także sobie bliskich ze względu na okoliczności powstania, zbliżony charakter i nastrój. W obu utworach kompozytor wyraża się jednak za pomocą odmiennych środków i nadaje tym dziełom zróżnicowany stopień trudności (*Trzy elegie* – dla pianisty-amatora, *Rapsod* – dla zaawansowanego pianisty). *Trzy elegie* są zarysowane skromnie, jakby ascetycznie, powściągliwie; *Rapsod* natomiast z rozmachem, wirtuozowsko. Pod względem tworzywa dźwiękowego *Trzy elegie* są utworami utrzymanymi w konwencjonalnej tonalności dur-moll, zaś w *Rapsodzie* spotkać można miejsca zarówno tonalne, jak i pozatonalne. Mimo wskazanych różnic można wnioskować, że obie te kompozycje łączy wspólna nić ekspresji, poetyki i przesłania, którym jest – ukryte w tych utworach (bo żaden z nich nie ma wpisanej w partyturze dedykacji) – upamiętnienie osoby zmarłej pianistki, Ewy Niekraszewicz. Oba te dzieła wpisują się także w idiom sakralny w muzyce Sawy. W *Trzech elegiach* jest to sacrum związane z tradycją chrześcijańską, zaś w *Rapsodzie* przybiera postać sacrum uniwersalnego.

Powstaje pytanie: czy tytuły omówionych dzieł odpowiadają pod względem semantycznym ich treści oraz w jakim zakresie tytułatura, przebieg, muzyczna treść, środki techniki kompozytorskiej i poetyka oddają sens przytoczonych powyżej definicji elegii i rapsodu? Refleksyjne, liryczne, nostalgiczne *Elegie*, utrzymane w tonacji d-moll, są niewątpliwie rodzajem pieśni żałobnej, na jaką wskazuje przytoczona definicja elegii. *Rapsod*, zarysowany bardziej jako muzyczny fresk⁴⁰, ma charakter patetyczny, zaś jego rozbudowana konstrukcja,

³⁸ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 532; *Słownik wyrazów obcych*, red. Z. Rysiewicz i in., wyd. 4, PIW, Warszawa 1959, s. 183.

³⁹ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 20.

⁴⁰ Zob. H. Kostrzewska, *Freski Mariana Sawy w perspektywie semiologicznej*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 2009, nr 5, s. 191–201. Autorka w swoich zainteresowaniach badawczych koncentruje się na zagadnieniu fresku w muzyce polskiej. We wzmiankowanym artykule omawia dwa utwory M. Sawy: *Fresk gregoriański* na organy oraz *Fresk* na flet i organy, rozważając przede wszystkim semantykę tytułów tych dzieł w kontekście ich muzycznej treści. Artykuł stanowi wprowadzenie w ogólną problematykę semantyki tytułów dzieł Mariana Sawy, które warto poddać głębszej analizie.

zróżnicowane środki wyrazowe i narracyjność podpowiadają, że ma charakter epicki, a więc przystający do definicji rapsodu. Można zatem przyjąć, że tytuły obu utworów Sawy pełnią funkcję semantyczną.

4.3. Cztery kolędy na fortepian na 4 ręce (2003)

Bogata twórczość Mariana Sawy obejmuje szereg dzieł o tematyce związanej z Bożym Narodzeniem, przeznaczonych na różne składy wokalne, wokально-instrumentalne i czysto instrumentalne. Kompozytor pisał zarówno opracowania kolęd, jak i utwory, których tworzywo dźwiękowe pochodzi wyłącznie z jego inwencji, jak np. powstałe do łacińskich tekstów *Dwa motety Bożonarodzeniowe* (1996; I *Parvulus Filius*, II *Puer natus*) i *Adeste fideles* (1993) na chór mieszany a cappella⁴¹, *Oj, Maluśki* na baryton solo i chór mieszany (1997), *Pięć pastorałek* do słów Haliny Cenarskiej na chór męski (1990)⁴², czy cykl opracowań kolęd polskich na chór żeński a cappella (2002)⁴³. Z dzieł organowych o tematyce bożonarodzeniowej na czoło wysuwają się *Preludia organowe na temat polskich pieśni kościelnych*⁴⁴ (2004; 65 utworów, w tym preludia na Adwent, Boże Narodzenie, Wielki Post, Wielkanoc, ku czci Najświętszego Sakramentu, do Najświętszego Serca Pana Jezusa, o Najświętszej Maryi Pannie) oraz *Kolędowa suita* na organy⁴⁵.

Opracowania *Czterech kolęd* na fortepian na cztery ręce (2003) pochodzą ze zbioru utworów objętych wspólnym tytułem *Małe kolędowanie*. Są to zarówno opracowania, jak i utwory własne Sawy, na fortepian na cztery ręce, inne na zespół instrumentalny lub na głos z fortepianem, napisane na prośbę warszawskiej nauczycielki muzyki, Marii Piciw⁴⁶.

Cykl *Czterech kolęd* składa się z opracowań następujących: *Gdy śliczna Panna, Przybieżeli do Betlejem*, *Oj, Maluśki*, *Dzisiaj w Betlejem*.

⁴¹ Dwie wzmiankowane kompozycje zostały napisane dla ówczesnego Chóru Akademii Teologii Katolickiej (obecnie Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego) w Warszawie, prowadzonego przez ks. Kazimierza Szymonika.

⁴² Utwory napisane dla Warszawskiego Zespołu Chorałowego, prowadzonego przez Tadeusza Olszewskiego.

⁴³ Utwory napisane dla Dziewczęcego Chóru Katedralnego *Puellae Orantes* z Tarnowa, prowadzonego przez ks. Władysława Pachotę i Aleksandrę Topor. Kolędy znalazły się na płycie tego zespołu (DCK 04, Tarnów 2003).

⁴⁴ Wydanie: Firma Wydawnicza Zbigniew Indyk, Kraków 2004.

⁴⁵ Wydanie: Warsaw Music Edition, Warszawa 2004.

⁴⁶ Dwie kolędy: *Gdy śliczna Panna* i *Oj, Maluśki* oraz inne utwory ze zbioru *Małe kolędowanie* zostały zarejestrowane na płycie kompaktowej przez uczniów PSM I st. im. J. Zarębskiego w Warszawie pod kierownictwem artystycznym Marii Piciw. W komplecie *Cztery kolędy* na fortepian na cztery ręce zostały nagrane przez M.T. Łukaszeńskiego i Jakuba Kopczyńskiego (Musica Sacra Edition 005/006, Warszawa 2006).

4.3.1. *Gdy śliczna Panna*

Pierwsza z omawianych czterech kołęd rozpoczyna się czterotaktowym wstępem. W takcie 5 rozpoczyna się właściwy przebieg utworu. Melodię kołedy, prowadzoną stale w ruchu ćwierćnutowo-półnutowym, intonuje początkowo drugi pianista, zaś w następnym takcie dołącza imitacyjnie pierwszy, w prostym kanonie (w dwóch oktavach) z opóźnieniem jednotaktowym. Po pięciu taktach (t. 5–9), odpowiadających słowom „Gdy śliczna Panna Syna kołysała” zaprezentowany materiał dźwiękowy zostaje powtórzony z transpozycją o cały ton w górę (ten fragment odpowiada słowom „Z wielkim weselem tak Jemu śpiewała”, t. 10–14; zob. przykład 10).

Przykład 10. M. Sawa, *Gdy śliczna Panna*, t. 1–14

Refren kołedy pojawia się początkowo w partii drugiego pianisty (t. 15–19, fragment odpowiadający słowom „Lili lili laj, moje Dzieciąteczko”), natomiast pod koniec tego odcinka jego rolę przejmuje pierwszy wykonawca (t. 20–24, fragment odpowiadający słowom „Lili lili laj, śliczne Paniąteczko”). Ostinatowe elementy akompaniamentu w partii drugiego pianisty (puste kwinty w basie,

grane w rytmie synkopowanym) decydują o monotonii przebiegu tego ogniwa, choć wydaje się, że jest ona zabiegiem zamierzonym, wpływającym na utrzymanie spokojnego, kołysankowego nastroju kolędy (t. 5–18, zob. przykład 10). Dwa ostatnie takty tego ogniwa (t. 25–26) nawiązują do materiału wstępu.

Drugie ogniwo kolędy, utrzymane w tempie *Più mosso* ze zmianą metrum z dotychczasowego $\frac{4}{4}$ na $\frac{3}{4}$ (t. 27–47), jest skontrastowane z pierwszym pod względem tempa, faktury i charakteru. Dzięki figuracyjnej fakturze i szybszemu tempu przebieg kolędy staje się żywy i energiczny. Temat pieśni pojawia się w podobny sposób, jak na początku – w kanonie; zbliżony jest także przebieg harmoniczny. Środkowe ogniwo kolędy (*Più mosso*) jest wariacyjnym opracowaniem tematu, stąd luźniejsze związki z materiałem zadany, wprowadzenie ostinatowych figur w ruchu ósemkowym (łamane kwarty i oktawy), szybsze tempo. Początkowy charakter kolędy traci w tym ogniwie na znaczeniu ze względu na wyeksponowany element ruchu (zob. przykład 11 – t. 22–35).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system, measures 22-26, is marked 'Più mosso' and 'Fine' with a 'mf' dynamic. It features a change in meter from 4/4 to 3/4. The second system, measures 27-35, is also marked 'Più mosso' and 'Fine' with a 'f' dynamic. The music is written for piano with treble and bass staves.

Przykład 11. M. Sawa, *Gdy śliczna Panna*, t. 22–35

W połowie środkowego ogniwa następuje zmiana tonacji z dotychczasowej G-dur na As-dur, zaś pod koniec (t. 48–56) dziewięciotaktowy łącznik *Meno mosso* przynosi uspokojenie i wyciszenie przebiegu, po którym należy powtórzyć całe pierwsze ogniwo (z pominięciem wstępu) do słowa *Fine* (t. 5–26). Kolęda zyskuje w ten prosty sposób formę łukową o budowie reprzyzowej. Podobnie ukształtowana jest konstrukcja pozostałych trzech kolęd.

W omawianym opracowaniu zwraca uwagę charakterystyczny przebieg harmoniczny. Wstęp (t. 1–4) utrzymany jest w tonacji G-dur (bez oznaczenia przy kluczu; zob. przykład 10). Właściwy przebieg (t. 5–9) rozwija się początkowo w charakterystycznej dla tego fragmentu (typowej także dla języka muzycznego Sawy) dwutonacyjności: G-dur/C-dur, a przy powtórzeniu (t. 10–14) A-dur/D-dur (zob. przykład 10). W omawianym odcinku linia melodyczna jest prowadzona w tonacji G-dur, zaś partia akompaniamentu (lewa ręka drugiego pianisty) – przemiennie w G-dur (pierwszy dźwięk w każdym takcie) i C-dur (puste kwinty C-G na drugiej wartości w każdym takcie; zob. przykład 10). Pojawiające się tu w regularnych odstępach puste kwinty w lewej ręce drugiej partii fortepianu nasuwają skojarzenia z muzyką ludową.

Refren opracowania kolędy jest początkowo utrzymany w tonacji H-dur (t. 15–18). Następnie kompozytor wprowadza akord nonowy D9> (t. 19). Spodziewane rozwiązanie jednak nie następuje, ponieważ kontynuacja tego odcinka rozpoczyna się nieoczekiwanie w tonacji B-dur (t. 20). Dalej następuje ciąg dominant septymowych (zob. przykład 11): As7 (t. 21, z dźwiękiem fis zamiast ges) – G7 – C7 (t. 22) – F7 (t. 23), prowadzących do tonacji B-dur (t. 24). Dwa takty zakończenia tego ogniwa, nawiązujące do materiału wstępu (t. 25–26), są ponownie utrzymane w tonacji G-dur, podobnie jak początek ogniwa *Più mosso*.

4.3.2. *Przybieżeli do Betlejem*

Druga kolęda także rozpoczyna się czterotaktowym wstępem. Jego przebieg składa się z następstwa dwóch struktur akordowych w partii drugiego pianisty, dwukrotnie uzupełnionych opadającym trójdźwiękiem zwiększonym *all' unisono* w partii pierwszego pianisty (zob. przykład 12, t. 1–4). Dalej następuje żywy, energiczny przebieg w tempie *Allegro*. Temat kolędy pojawia się najpierw w partii lewej ręki drugiego pianisty (t. 5–6), a następnie, imitacyjnie, w partii lewej ręki pierwszego wykonawcy (t. 7–8). Prezentacji melodii *Przybieżeli do Betlejem* towarzyszą energiczne pionowe akordy (złożone z pustych kwart i kwint w centrum tonalnym C) oraz opadające trójdźwięki zwiększone (zob. przykład 12, t. 5–8).

Allegro *f*

I

Allegro *f*

II

6

Przykład 12. M. Sawa, *Przybieżeli do Betlejem*, t. 1–8

Refren kolędy pojawia się w partii pierwszego pianisty *all' unisono* (w odległości oktawy), z akordowym, skromnym pod względem harmonicznym, akompaniamentem partii drugiego wykonawcy. Omawiane ogniwo zamyka gama C-dur w ruchu szesnastkowym (zob. przykład 13, t. 9–12).

9

Przykład 13. M. Sawa, *Przybieżeli do Betlejem*, t. 9–12

Imitacyjne ogniwo drugie opiera się na temacie kolędy, prowadzonym w technice kanonicznej (w oktawie). Melodia *Przybieżeli do Betlejem pasterze* jest tu przeprowadzona diagonalnie przez cztery głosy, od najwyższego począwszy (zob. przykład 14, t. 13–16). Sawa ozdabia prosty pod względem środków techniki kompozytorskiej przebieg kanonu sekwencją opadających trójdźwięków zwiększonych (t. 16), co nadaje temu odcinkowi specyficznego kolorytu. Po odcinku imitacyjnym powraca refren, zakończony dwutaktową codą.

2

Przykład 14. M. Sawa, *Przybieżeli do Betlejem*, t. 13–16

W całości opracowanie kolędy *Przybieżeli do Betlejem pasterze* odznacza się pogodnym nastrojem oraz lekkim i efektownym przebiegiem. Mimo użycia prostych środków techniki pianistycznej utwór posiada cechy wirtuozowskie. Charakterystyczna rytmika, zbudowana z sekwencji motywów złożonych z dwóch szesnastek i ósemki, oraz technika kanoniczna w drugiej zwrotce (t. 14–16), przywodzą na myśl poetykę muzyki barokowej, bliską Marianowi Sawie (co szczególnie dostrzegalne jest przede wszystkim w jego utworach organowych). Nie mamy tu jednak do czynienia z naśladownictwem, lecz z twórczym wykorzystaniem barokowych wzorców.

4.3.3. *Oj, Maluśki*

Najdłuższa w cyklu kolęda *Oj, Maluśki* rozpoczyna się 14-taktowym wstępem. Dwa ostatnie takty tego wstępu (t. 13–14) pełnią rolę bezpośredniego przygotowania (wprowadzenie planu akompaniującego) do wejścia melodii kolędy, występującej początkowo w partii prawej ręki pierwszego pianisty. Melodii towarzyszy miarowy akompaniament w partii drugiego pianisty, złożony z następstw dwóch półtonów w ruchu ósemkowym oraz kroków ćwierćnuty i półnuty w lewej ręce (zob. przykład 15, t. 1–16). Stawiane w rytmie synkopowanym puste kwinty w lewej ręce partii drugiego pianisty (np. t. 13–23, zob.

przykład 15, t. 13–16) budzą skojarzenia, podobnie jak w opracowaniu *Gdy śliczna Panna*, z elementami polskiej muzyki ludowej.

The image displays a musical score for a piece titled "Tranquillo". It is written in 3/4 time and marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is presented in two systems. The first system shows the piano introduction, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The second system begins at measure 9 and features a melodic line in the right hand, including triplet figures, and a steady bass line in the left hand.

Przykład 15. M. Sawa, *Oj, Maluśki*, t. 1–16

Refren jest prowadzony przez głosy środkowe *all' unisono* w obu partiach (t. 23–24), z imitacjami w partii prawej ręki pierwszego pianisty (t. 24–25). Druga zwrotka następuje po łączniku; jest prowadzona w tonacji F-dur. Przebieg zamyka czterotaktowa coda nawiązująca do materiału wstępu.

W całości opracowanie kolędy *Oj, Maluśki* odznacza się spokojnym, w charakterze romantycznym i delikatnym przebiegiem, jednolitym i nieznacznie skontrastowanym (o kontrastach decydują jedynie zmiany tonacji).

4.3.4. *Dzisiaj w Betlejem*

Efektowny, lekki i pogodny przebieg tej kolędy (utrzymanej w tonacji F-dur) rozpoczyna się 10-taktowym wstępem: sekwencją prowadzonych diagonalnie przez wszystkie partie czterech rąk skoków oktaw z przednutkami, a następnie ascendentalnym akordowym pochodem w ruchu ćwierćnutowym, zakończonym na dominancie septymowej C7 (zob. przykład 16, t. 1–8).

Marian Sawa
2003

Vivace

Vivace

7

Przykład 16. M. Sawa, *Dzisiaj w Betlejem*, t. 1–12

W takcie 11 rozpoczyna się właściwy przebieg kolędy. Zaprezentowane na początku utworu skoki oktaw z przednutkami tworzą od tego miejsca w partii pierwszego pianisty plan towarzyszący dla melodii kolędy, która pojawia się w partii drugiego pianisty (zob. przykład 16, t. 11–12). Temat kolędy prowadzi zazwyczaj pierwszy pianista, zaś w ogniwie środkowym, które jest utrzymane w tonacji f-moll, w tempie *Lento* – motyw kolędy pojawia się w basie, w partii drugiego pianisty (zob. przykład 17, t. 26–33). Opadające tercje w partii pierwszego pianisty oraz, ogólnie, klimat wyrazowy i język muzyczny tego ogniwa budzą dalekie skojarzenia z muzyką Johanna Brahmsa (zob. przykład 17, t. 29–32). Środkowe ogniwo przynosi kontrast wyrazowy z częściami skrajnymi, głównie poprzez zmianę trybu i tempa. Dalszy przebieg omawianej kolędy to powtórzenie *da capo* materiału od początku (z pominięciem wstępu) do miejsca oznaczonego znakiem *Fine* (t. 25).

24 ^{2.} *Lento* *mp* *Fine*

29 *Dal Fine* *Dal Fine*

Przykład 17. M. Sawa, *Dzisiaj w Betlejem*, t. 24–33

Wszystkie cztery kolędy są zróżnicowane pod względem tempa i środków wyrazu (I – *Andante*, II – *Allegro*, III – *Tranquillo*, IV – *Vivace*), co podyktowane jest przebiegiem i nastrojem każdej z nich. Utwory te są, co oczywiste, oparte na motywach kolęd, jednakże można w nich spotkać nietuzinkowe rozwiązania i ciekawe stylizacje, dzięki czemu nie są to jedynie „zwykłe” opracowania, lecz w pełni wartościowe kompozycje, w których materiał zadany został twórczo przetworzony. Kompozytor często zmienia tonacje; bywa, że nawet kolejne frazy w ramach tej samej zwrotki danej kolędy są prezentowane w różnych tonacjach. Linia melodyczna cytowanego materiału często przechodzi diagonalnie pomiędzy partiami obu fortepianów. Środki pianistycznej techniki gry nie są skomplikowane, podporządkowane możliwościom wykonawczym uczniów szkół muzycznych I stopnia lub ognisk muzycznych, dlatego również język muzyczny jest pełen prostoty. Tym niemniej Sawa stosuje, choć z umiarem, bogatsze wyrazowo środki, zwłaszcza harmoniczne (np. pochody dominant septymo-

wych, nonowych, trójdźwięki zwiększone, bifunkcje, dwutonacyjność), paralelizmy, ludowe stylizacje w planie akompaniującym, imitacje, zmiany tonacji. Język muzyczny *Czterech kolęd* jest zbliżony do napisanego w 2004 r. *Kolędowego grania*.

4.4. Kolędowe granie

Kolędowe granie powstało w 2004 roku (wyd. Warsaw Music Edition pod redakcją Jana Kazem-Beka, 2004)⁴⁷. Jest utworem jednoczęściowym, podzielonym na drobniejsze ogniwa, ukształtowane na wzór suity: I *Moderato* (*Anioł pasterzom mówił*), II *Allegro* (*Dzień to jest dziś wesela*), III *Adagio* (*Jezus malusieńki*), IV *Vivo* (*Do szopy, hej pasterze*), V *Lento* (*Nie było miejsca dla Ciebie*), VI *Presto* (*Pójdźmy wszyscy do stajenki*). Sawa oddzielił od siebie poszczególne części podwójną kreską taktową wewnątrz systemu, co może wskazywać na ciągłość narracji i spójność cyklu, a jednocześnie jest wskazówką dla wykonawcy, aby kolejne ogniwa następowały po sobie *attacca*. Kompozytor nie podaje w partyturze tytułów poszczególnych kolęd, ograniczając się do wskazania temp. *Kolędowe granie* jest utworem tonalnym (tonacje poszczególnych ogniw określają znaki przykluczowe), o prostej, okresowej budowie, a zarazem oryginalnym i ujawniającym typowe dla Sawy rozwiązania harmoniczne, takie jak puste kwinty, szeregi trójdźwięków (kojarzące się z organowymi miksturami), równoległości, proste imitacje, bifunkcje.

Pierwsze ogniwo, *Moderato* (utrzymane w tonacji F-dur), otwiera dwutaktowy wstęp, po którym temat kolędy pojawia się początkowo w partii lewej ręki, a następnie (po dwóch taktach) prawej, w najwyższym głosie (por. przykład 18). Melodii kolędy towarzyszy początkowo drugi głos w partii prawej ręki, a następnie dwa głosy. Można więc określić cztery takty melodii kolędy (odpowiadające słowom „Anioł pasterzom mówił, Chrystus się wam narodził”) jako trzygłosową inwencję o polifonizacyjnej fakturze (por. przykład 18, sys. 1, t. 3–4; sys. 2, t. 1–2). W dalszym przebiegu refren kolędy jest wzmocniony akordami (ostatnie dwa takty w przykładzie 18). Pod koniec powraca materiał zaczerpnięty ze wstępu.

⁴⁷ Brak informacji o prawykonaniu utworu. Inne wykonania: 13 I 2010 (Suwałki, Aula PSM I i II st.), Grzegorz Szade – fortepian; 2 VII 2010 (Częstochowa, Aula ZSM im. M.J. Żebrowskiego, koncert utworów M. Sawy w ramach kursu interpretacji muzyki fortepianowej i organowej – koncert uczestników kursu), Grzegorz Szade – fortepian.

Moderato

The image shows a piano score for a piece in 4/4 time, marked 'Moderato'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with fingerings 5, 3, 2, 1, 3, 1, 5, 1, 2, 1, 5, 1, 4. The bass staff has a supporting accompaniment with fingerings 2, 1, 3. The second system also has two staves. The treble staff continues the melodic line with fingerings 5, 2, 1, 5, 4, 4, 1, 5, 4. The bass staff has fingerings 5, 2, 1, 5, 2, 3, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Przykład 18. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. I (*Moderato*) – *Anioł pasterzom mówił*

Prowadzony w ruchu szesnastkowym kontrapunkt w prawej ręce (takt 3), towarzyszący melodii kolędy, oparty na rozłożonych trójdźwiękach F-dur i C-dur, pojawia się w kolejnych taktach w głosie środkowym w prawej ręce jako towarzyszenie kolejnej frazie kolędy (por. przykład 18, sys. 1, t. 3–4; sys. 2, t. 1–2). Po materiale pochodzącym ze wstępu (charakterystyczne współbrzmienia f–h des–f, wywiedzione z akordu Des7) pojawia się dwutaktowa coda, oparta na kadencji złożonej z następstw akordów septymowych: Es7–D7 (bez tercji) – Des7–C7–F (por. przykład 19, sys. 1, t. 1–2).

Drugie ogniwo utworu, *Allegro*, rozpoczyna się czterotaktowym wstępem. Opadający motyw w partii prawej ręki, oparty na skali lidyjskiej (f, g, a, h, c, d, e, f), przypomina tzw. skalę góralską (podwyższony czwarty stopień, u Sawy jednak bez obniżonego siódmego stopnia). O ludowych cechach tego odcinka przypomina żywy przebieg oraz sekwencja kwint w lewej ręce (por. przykład 19, sys. 1, t. 3–6). Po czterech taktach wstępu melodia kolędy *Dzień to jest dziś wesela* pojawia się początkowo w partii prawej ręki, zaś po kolejnych czterech – lewej (por. przykład 19, sys. 2). Sawa zastosował tu podobny zabieg, jak w pierwszej kolędzie, polegający na podziale linii melodycznej pomiędzy partie obu rąk. Tematowi towarzyszą wprawdzie kwinty zaczerpnięte ze wstępu, a następnie sekwencja opadających trójdźwięków, świadcząca o myśleniu miksturowym, na wzór multiplikowania głosów organowych (por. przykład 19, sys. 2, t. 5–7; por. przykład 20). W dalszym przebiegu linia melodyczna pojawia się ponownie w partii prawej ręki, ukryta w triolowych, szesnastkowych figuracjach, dalej zaś wzmocniona trójdźwiękami i kwintami. W zakończeniu kompozytor przypomina materiał ze wstępu.

Przykład 19. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. II (*Allegro*) – *Dzień to jest dziś wesela*

Partia lewej ręki ujawnia charakterystyczną dla tego ogniwa dwutonacyjność i bifunkcje: stawiane przemiennie kwinty b–f i f–c. Linia melodyczna kolędy *Dzień to jest dziś wesela* utrzymuje się w tonacji F-dur, lecz przebieg melodii w tej tonacji burzą wspomniane powyżej następstwa kwint (sugerujące tonacje: F-dur i B-dur) oraz dodatkowa kwinta es–b w partii prawej ręki (początek drugiego taktu melodii, odpowiadająca słowu „wesela”). Ta politonalność załamuje stabilizację tonacji F-dur, w której zanotowane jest omawiane ogniwo (por. przykład 19, sys. 2, t. 1–2). Ciekawym zabiegiem pod względem poetyki i wyrazu jest spadek linii melodycznej we wstępie, przeciwstawiony wstępującej linii melodycznej kolędy. Typowe dla Sawy są również pochody równoległych kwint (por. przykład 20).

Przykład 20. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. II (*Allegro*) – *Dzień to jest dziś wesela* (zakończenie)

W trzecim ogniwie, opartym na motywach kolędy *Jezus malusienki*, następuje zmiana tonacji na a-moll. Dwie pierwsze kolędy utrzymane są – przypomnijmy – w tonacji F-dur. Tonacja a-moll byłaby więc dla F-dur toniką III stopnia, a równocześnie molową dominantą dla tonacji D-dur, w której rozpocznie

się następną kolędą. Te zmiany tonacji podkreślają integrację tematyczną całego utworu, świadcząc o związkach tonalno-funkcyjnych pomiędzy poszczególnymi ogniwami. *Adagio* przynosi wyraźną odmianę dotychczas motorycznego przebiegu. Następuje nie tylko zmiana tonacji, trybu, tempa, ale też charakteru. Sawa nadaje kolędzie *Jezus malusieńki* cechy mazurka. Tu, podobnie jak we wcześniejszych ogniwach, przebieg otwiera wstęp, którego materiał zostaje przypomniany w zakończeniu. Podobnie jest też przeprowadzone opracowanie tematu: początkowo, przez cztery takty, w partii prawej ręki, a następnie (przez kolejne cztery w lewej i dalej ponownie w prawej; por. przykład 21). Początkowo linii melodycznej towarzyszy akompaniament w lewej ręce, którego materiał pochodzi z dwutaktowego wstępu. Powtarzanie kwinty a–e z opóźnieniem (dis) budzi skojarzenia z muzyką ludową (por. także przykład 10 – podobne kwinty w kolędzie *Gdy śliczna Panna*). Drugie powtórzenie początku kolędy (odpowiadające słowom „leży wśród stajenki”) pojawia się w prawej ręce w głosie środkowym, nad którym nadbudowuje się dodany kontrapunkt w sopranie, nawiązujący rytmicznie do linii basu w lewej ręce (por. przykład 21, sys. 2, t. 1–2). Z kolei melodii w lewej ręce towarzyszy akompaniament w prawej, złożony z sekwencji miksturowych trójdźwięków, podobnie jak w poprzedniej kolędzie. Ten zabieg także może świadczyć o myśleniu organowym w muzyce fortepianowej – harmonicznym wzbogaceniu brzmienia linii melodycznej na wzór użycia głosów miksturowych w organach.

Adagio

Przykład 21. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. III (*Adagio*) – *Jezus malusieńki*

Kolejne ogniwo kompozycji (*Vivo*, tonacja D-dur, metrum $\frac{3}{8}$), oparte na motywach kolędy *Do szopy, hej pasterze*, utrzymuje się w charakterze oberka (por. akompaniament lewej ręki oraz motyw rytmiczny linii melodycznej w przykła-

dzie 22, sys. 1, t. 3–6). Przebieg rozpoczyna się, podobnie do poprzednich ogniów, dwutaktowym wstępem, którego materiał pojawia się ponownie w zakończeniu. W partii lewej ręki występuje ostateczny plan akompaniujący, oparty w znacznej mierze na pustych kwintach (por. przykład 22, sys. 1 i nn.). We wstępie, w zakresie techniki interwalistycznej, zwraca uwagę zastosowanie kwarty (zapowiedź skoku kwarty w temacie kolędy). Początkowa szesnastkowa triola opiera się na descendentnym pochodzie dźwięków a–e–h, a następnie zatrzymuje się na dwudźwięku cis–fis. Motyw ten pojawia się we wstępie dwukrotnie (por. przykład 22, sys. 1, t. 1–2) i jest później przez kompozytora przypomniany: jako dwutaktowy łącznik po pierwszym zdaniu kolędy (t. 7–8) oraz w zakończeniu (por. przykład 22, sys. 3, t. 5–7). Melodia kolędy występuje wyłącznie w partii prawej ręki. Kompozytor operuje motywem czterotaktowym, za pierwszym razem odpowiadającym słowom „Do szopy, hej pasterze, do szopy, bo tam cud?”. Następne powtórzenie (w zmienionej tonacji w drugim systemie z D-dur na F-dur) następuje po repetycji materiału ze wstępu. W trzecim systemie tonacja ponownie zmienia się – z F-dur na Es-dur. Zmiana tonacji między pierwszym a drugim systemem następuje nagle, bez modulacji. Tonację Es-dur przygotowuje natomiast modulacja, zakończona kadencją: Es7–f–B7–Es.

Przykład 22. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. IV (*Vivo*) – *Do szopy, hej pasterze* (całość)

Następna kolęda (*Lento*, metrum $\frac{4}{4}$, tonacja f-moll), oparta na motywach *Nie było miejsca dla Ciebie*, rozpoczyna się w tonacji f-moll, która jest w Es-dur subdominantą II stopnia. Przebieg tego ogniwa rozpoczyna się od dźwięku c, a więc od dominanty w f-moll, a zarazem toniki VI stopnia w Es-dur w poprzednim ogniwie. Jest to kolejny przykład pokrewieństw tonalnych między ogniwami, integrujących kompozycję. Marian Sawa cytuje melodię kolędy *in medias res*, bez wstępu (jak miało to miejsce we wcześniejszych ogniwach), w partii prawej ręki (w której pozostaje konsekwentnie do końca ogniwa). Całe ogniwo opiera się na fakturze akordowej i rytmie punktowanym, co nadaje kolędzie patosu. Ciekawostką jest wprowadzenie swoistego „refrenu”, efektu „dzwoneczkowego” – powtarzanego w całym ogniwie co dwa takty dźwięku c^2 (por. przykład 23). Utrzymująca się w pierwszych czterech taktach kolędy faktura akordowa (we fragmencie odpowiadającym słowom „Nie było miejsca dla Ciebie w Betlejem w żadnej gospodzie”), ulega dalej – w refrenie kolędy – drobnym, ledwie zarysowanym polifonizacjom (wyodrębniony alt w partii prawej ręki; por. przykład 23, sys. 2). Pod koniec całego ogniwa powraca akordowy przebieg, zbliżony do pierwszych czterech taktów. *Nie było miejsca dla Ciebie*, dzięki akordowej fakturze i rytmowi punktowanemu, wydaje się najbardziej dramatycznym spośród wszystkich sześciu ogniw *Kolędowego grania*. Charakteryzuje się nastrojem powagi, patosu, a także zamyślenia. Pierwszoplanowymi elementami dzieła muzycznego w tym ogniwie są harmonika i rytmika, które wpływają w znacznej mierze na poetykę przebiegu.

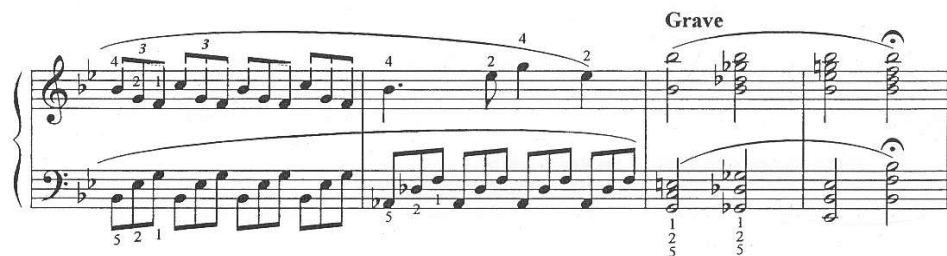
Przykład 23. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. V (*Allegro*) – *Nie było miejsca dla Ciebie*

Utwór zamyka opracowanie kolędy *Pójdźmy wszyscy do stajenki*, utrzymane w tonacji G-dur (tempo *Presto*, metrum $\frac{4}{4}$). Ta tonacja brzmi zaskakująco po

wcześniejszej f-moll. Możliwe, że kompozytor chciał uniknąć schematyczności i dlatego zastosował tonację odmienną od wcześniejszych. W całym ogniwie dominuje faktura figuracyjna, którą tworzą triolowe figuracje ósemkowe, grane oburącz, lecz w przeciwnych kierunkach. Są to rozłożone trójdźwięki o zróżnicowanej budowie, z charakterystyczną interwalistyką: krokami tercjowymi, kwartowymi bądź kwintowymi, zakończonymi krokiem sekundy (por. przykład 24). Linię melodyczną kolędy tworzą wpierw najwyższe, początkowe dźwięki wspomnianych trioli ósemkowych w partii prawej ręki (t. 1), później zaś kolejne motywy kolędy pojawiają się w postaci oryginalnej (t. 2) lub są wzmocnione za pomocą akordów (t. 3). Kompozytor, podobnie jak w ogniwie czwartym (*Do szopy, hej pasterze*), zmienia w toku ostatniego ogniwa tonację z początkowej G-dur na B-dur, która utrzymuje się do końca utworu. *Kolędowe granie* zamyka dwutaktowa kadencja w tempie *Grave*, złożona z następstwa czterech akordów: C7–Ges–Es–B (por. przykład 25).



Przykład 24. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. VI (*Presto*) – *Pójdźmy wszyscy do stajenki*, początek



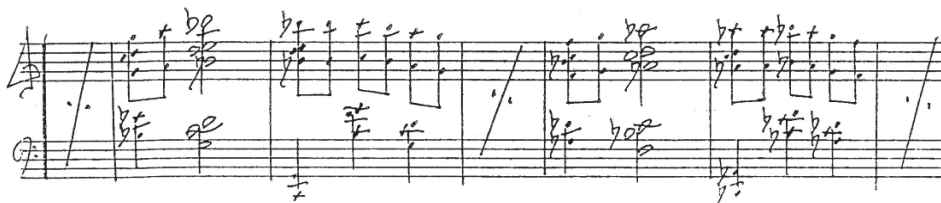
Przykład 25. M. Sawa, *Kolędowe granie*, odc. VI (*Presto*) – *Pójdźmy wszyscy do stajenki*, coda i kadencja

Skontrastowane ogniwa *Kolędowego grania* utrzymane są w zróżnicowanym charakterze i wykorzystują rozmaite środki techniki pianistycznej. Dobór tych środków podyktowany został przez charakter kolęd, na których Sawa oparł swoją kompozycję. Poszczególne ogniwa utworu rozwijają się w tempach szybkich i wolnych, a także w różnych tonacjach: w ogniwie I – F-dur, II – F-dur, III – a-moll, IV – D-dur/F-dur/Es-dur, V – f-moll, VI – G-dur/B-dur. W trzech pierwszych kolędach zwraca uwagę przeprowadzenie linii melodycznej przemiennie w partii prawej i lewej ręki, zaś w ogniwach IV i VI – wewnętrzne zmiany tona-

cji. Prostota materiału muzycznego *Kolędowego grania* i niewysoki stopień trudności utworu świadczą nie tylko o jego dydaktycznych walorach, lecz także zdają się potwierdzać tezę Leszka M. Goreckiego, który – wyróżniając w twórczości Sawy cztery okresy – wskazuje, że w ostatnim z nich kompozytor dążył do prostoty. Wzmiankowany autor pisze: „Czwarty okres twórczości: od *Preludiów organowych na temat polskich pieśni kościelnych* (2002/2003) do ostatniego dzieła na organy – *Passacaglii* (2005). W tym okresie kompozytor uprościł swój język do takiego stopnia, że utwory można wykonywać niemal *a' vista*. Występują wyłącznie kompozycje o charakterze sakralnym”⁴⁸. Do tego okresu przynależy również *Kolędowe granie*. Prostota nie ma jednak w przypadku Sawy znaczenia pejoratywnego. Zagadnienie prostoty w twórczości Sawy (w tym także w *Kolędowym graniu* czy *Trzech elegiach*) dobrze ilustruje refleksja obecnego papieża Benedykta XVI, który zauważa: „Jest bowiem taki rodzaj prostoty, który wynika z przeciętności, i rodzaj prostoty, który rodzi się z bogactwa duchowego, kulturowego i historycznego”⁴⁹.

4.5. Mazurek nr 3 z cyklu *Cztery mazurki na fortepian* (1993/1994)

Inspiracja religijna pojawia się także, epizodycznie, w trzecim z *Czterech mazurków*⁵⁰, w którym Marian Sawa zręcznie wplótł w materiał dźwiękowy motywy pieśni do św. Józefa *Szczęśliwy, kto sobie patrona* (zob. przykłady 26 i 27).



Przykład 26. M. Sawa, *Mazurek nr 3*, takty 21–27, stylizowany cytat pieśni *Szczęśliwy, kto sobie patrona*

⁴⁸ L.M. Gorecki, *Twórczość organowa Mariana Sawy*, s. 431.

⁴⁹ J. Ratzinger, *Raport o stanie wiary. Rozmowa Vittorio Messoriego przeprowadzona w 1984 roku z ks. kardynałem Josephem Ratzingerem – prefektem Kongregacji Nauki Wiary – obecnym papieżem Benedyktem XVI*, przeł. Z. Orszyn, wyd. 2, Marki 2005, s. 114.

⁵⁰ Prawykonanie *Trzech mazurków* (czwarty jeszcze nie był napisany): 27 IV 1994 (Częstochowa, Aula ZSM), M.T. Łukaszewski – fortepian. *Cztery mazurki* wykonałem ponadto m.in. podczas następujących festiwalu i koncertów: XV Conversatorium Organowe (Legnica, 27 IX 2000), Koncert Katedry Kompozycji AMFC (Warszawa, 18 IV 2005), Symposium naukowe *Marian Sawa (1937–2005), kompozytor, organista, pedagog, improwizator* (Warszawa, UKSW, 24 V 2005), Festiwal Musica Moderna – sesja 49 (Łódź, 5 XII 2006), letnie koncerty muzyki kameralnej (Puławy, 5 VIII 2007), VIII Festiwal Muzyki Pasyjnej i Paschalnej (Poznań, 2 III 2008), koncert kompozytorski Mariana Sawy w ramach kursu interpretacji utworów fortepianowych i organowych M. Sawy (Częstochowa, 2 VII 2010), oraz podczas recitali w: Częstochowie (12 V 1997, 22 III 2007), Myszyńcu (13 VI 2007), Tarnowie (14 IV 2007), Warszawie (11 VI 1997, 19 III 2002, 22 III 2002, 3 XII 2006, 16 II 2008).

1. Szczęśliwy, kto sobie patrona
 Józefa ma za opiekuna; Niechaj się
 ni czego nie boi, Bo Święty
 Józef przy nim stoi Nie zgłonie.

Przykład 27. Pieśń do św. Józefa Szczęśliwy, kto sobie patrona

4.6. Msza *Orbis Factor* na klawesyn lub organy (1995)

XI msza gregoriańska *Orbis Factor* inspirowała wielu twórców. Na motywach *Kyrie* z tej mszy między innymi Jan Maklakiewicz (1899–1954) oparł jeden z tematów swego *Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę na tematy gregoriańskie* (1929). Klawesynowo-organowa *Msza Orbis Factor* Sawy powstała w 1995 roku na prośbę klawesynistki Urszuli Bartkiewicz. Prawykonania utworu dokonał Jarosław Malanowicz 1 października 1995 na organach Kościoła Mariackiego w Legnicy, podczas X Legnickiego Conversatorium Organowego. Klawesynistka w następujący sposób wspomina powstanie utworu: „Marian Sawa napisał dla mnie *Mszę Orbis Factor*; stało się to 9 maja 1995 roku. Byliśmy w gronie znajomych na przyjęciu i moja prośba o utwór klawesynowy natychmiast wzbudziła Jego reakcję. Zażartowałam, że chciałabym, aby w kompozycji było więcej sacrum niż profanum. Marian zamyślił się, po czym zapytał, czy może to być msza, a ja oczywiście z radością się zgodziłam. Zaczął coś notować i po chwili wybiegł z przyjęcia, mówiąc, że ma pomysł na utwór i musi pisać. Kilka dni później dostałam nuty i wzięłam się do pracy. Po jakimś czasie spotkaliśmy się, aby porozmawiać o mojej koncepcji interpretacyjnej i okazało się, że w międzyczasie właśnie zostało zrealizowane prawykonanie *Orbis Factor* na organach. Ostudziło to na dość długo mój artystyczny entuzjazm i dopiero po dziewięciu latach wróciłam do tego utworu. Na wiadomość o tym Marian bardzo się ucieszył, zwłaszcza, że postanowiłam włączyć *Mszę* do programu swoich dwóch recitali jubileuszowych trzydziestolecia pracy artystycznej. Kompozytor był na nich obecny. Pierwszy odbył się 12 października 2004 w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, a drugi kilka dni później (17 października 2004) w Kościele pw. św. Jozafata w Warszawie. Marian był bardzo zadowolony, że tak skończyła się ta historia”⁵¹. Dzieło wykonywali ponadto studenci

⁵¹ U. Bartkiewicz, M.T. Łukaszewski, *Znałam Go od zawsze. Z prof. Urszulą Bartkiewicz rozmawiał Marcin T. Łukaszewski*, [w:] *Marian Sawa in memoriam...*, s. 66–67.

klasy klawesynu prof. Urszuli Bartkiewicz w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, a także śląska klawesynistka Aleksandra Gajeczka-Antosiewicz.

Msza Sawy składa się z siedmiu części⁵²: 1. *Kyrie*, 2. *Gloria*, 3. *Sanctus*, 4. *Hosanna*, 5. *Benedictus*, 6. *Hosanna*, 7. *Agnus Dei*. Podział ten wiąże się z budową cyklu mszalnego. Jest to msza typu *missae brevis*, obejmująca *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Sawa wyodrębnia jednak w *Sanctus* cztery ogniwa: *Sanctus*, *Hosanna*, *Benedictus*, *Hosanna*. Kompozytor wprowadza stylizowane cytaty z mszy gregoriańskiej *Orbis Factor* w każdej z tych części, opierając przebieg niemal w całości na materiale cytowanej mszy; wprowadza jednak szereg modyfikacji materiału zadanego, a bywa, że oddala się od niego, komponując przebieg w oparciu o materiał dźwiękowy pochodzący z własnej inwencji. Nie zawsze też pozostaje wierny w przywoływaniu oryginalnej monodii, co ilustruje już pierwsza część, *Kyrie*, rozpoczynająca się podniosłym wstępem. Stylizowany cytat z *Kyrie* gregoriańskiego zaprezentowany jest już na samym początku utworu (por. przykłady 28 i 29). Porównując materiał Sawy z materiałem monodii gregoriańskiej, już na wstępie widać różnice w prezentowaniu przez Sawę materiału zadanego. Przebieg introdukcji *Kyrie* (rozpoczynającej się w modus re, podobnie jak oryginalne *Kyrie*) zbudowany jest z przemienne następujących ogniów, złożonych z układów *all'unisonowych* (prezentujących melodię *Kyrie* gregoriańskiego w odległości dwóch oktaw) i arpeggiowanych akordów, rozdzielających przebieg (por. przykład 30). Sawa wykorzystuje materiał gregoriańskiego *Kyrie* bardzo swobodnie. Motyw czterech pierwszych dźwięków jest zgodny, lecz dalej w monodii następuje powrót na dźwięk la, u Sawy natomiast od razu następuje skok na arpeggiowany akord d–a–d (a więc horyzontalny interwał kwinty la–re w monodii, w utworze Sawy przybiera postać wertykalną). Kolejny motyw u Sawy zaczerpnięty jest częściowo z materiału drugiego motywu *Kyrie*, natomiast trzeci motyw w introdukcji *Kyrie* Sawy (pochód dwóch ósemek i skok na arpeggiowany akord F7) wywodzi się z pierwszego motywu *Christe* w gregoriańskim oryginale. W drugim systemie utworu (por. przykład 30) M. Sawa ponownie wraca do początku *Kyrie*, cytując w dosłowny sposób drugi motyw z gregoriańskiego *Kyrie* (por. przykład 29). Porównanie oryginalnej monodii ze stylizacją M. Sawy w *Kyrie* przedstawia się następująco:

⁵² Czas trwania całego utworu, określony przez kompozytora w partyturze: ca 7'.

The image displays a musical score analysis consisting of three main sections. The top section contains two pairs of staves, each with vertical lines connecting notes between the two staves of a pair. The middle section also contains two pairs of staves, with a '5!' annotation placed between the staves of the left pair. The bottom section features two staves with a large, wide trapezoidal shape connecting notes across the staves, indicating a broad interval or a specific melodic contour.

Przykład 28. Analiza porównawcza motywów introdukcji *Kyrie* z *Mszy Orbis Factor* M. Sawy z *Kyrie* z XI mszy gregoriańskiej *Orbis Factor*

Po pięciotaktowym wstępie, utrzymanym w zmiennym metrum (konstrukcja metryczna podyktowana jest układem rytmicznym linii melodycznej *Kyrie*), zakończonym akordem C-dur, rozpoczyna się środkowe ogniwo *Kyrie*, oparte najpierw na dwugłosowym kanonie (początek w tonacji h-moll; por. przykład 30, sys. 2, t. 3), a dalej rozwijające się swobodnie dwugłosowo na materiale *Kyrie* gregoriańskiego. W dalszym przebiegu, podobnie jak na początku, melodia śpiewu gregoriańskiego przecinana jest arpeggiowanymi akordami.

(x) XIV-XVI, s.

1.

K Yri- e * e- lé- i-son. iij. Christe.

e- lé- i-son. iij. Ký-ri- e e- lé- i-son. ij. Ký-

ri- e * e- lé- i-son.

x. s.

Przykład 29. *Msza Orbis Factor, Kyrie*

Przykład 30. M. Sawa, *Msza Orbis Factor, Kyrie*

Pod koniec *Kyrie* kompozytor przypomina materiał z początku, kończąc przebieg akordem D-dur z dodaną sekundą i sekstą (por. przykład 31). Czoło tematu *Kyrie* (pięć pierwszych dźwięków zakończonych skokiem kwinty) staje się mottem, myślą przewodnią całego *Kyrie*, powracając w toku tej części mszy w różnych wariantach.



Przykład 31. M. Sawa, *Msza Orbis Factor*, *Kyrie* (fragment końcowy)

Druga część mszy Sawy – *Gloria* – oparta na motywach gregoriańskiego *Gloria*, rozpoczyna się dwutaktowym wstępem granym *all' unisono* (w odległości dwóch oktaw; por. przykład 33). Skok kwarty na początku zapowiada, również rozpoczynające się skokiem kwarty, wejście tematu *Gloria*. Wspomniany skok na dźwiękach a–d jest antycypowany przez taki sam skok w zakończeniu *Kyrie*. Świadczyć to może o intencji zintegrowania całej kompozycji (por. przykłady 31 i 33). Z materiału wstępu rozwija się partia lewej ręki. Prawa w tym czasie prezentuje stylizowany cytat inicjalnego motywu *Gloria* z XI mszy gregoriańskiej (por. przykład 33, t. 3–4). Sawa rozdziela kolejne wejścia tematu dwutaktowym motywem zaczerpniętym z początku, poddając go nieznacznym modyfikacjom (por. przykład 33, t. 1–2, 5–6). Dalszy przebieg *Gloria* ma charakter przetworzeniowy, następują częste zmiany tonacji, proste imitacje operujące motywem *initio Gloria* oraz zmiany harmoniczne.

x. s.

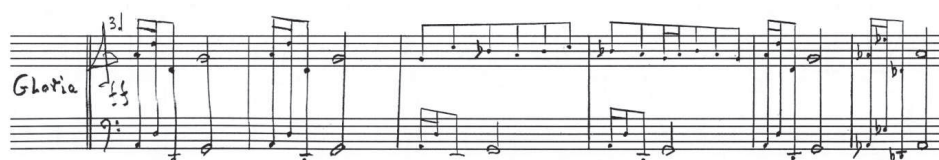
2.

G Ló-ri- a in excélsis Dé- o. Et in térra pax ho-

míni-bus bónae voluntá-tis. Laudámus te. Benedí-cimus

te. Ado-rámus te. Glo-ri-ficámus te. Grá-ti-as ági-

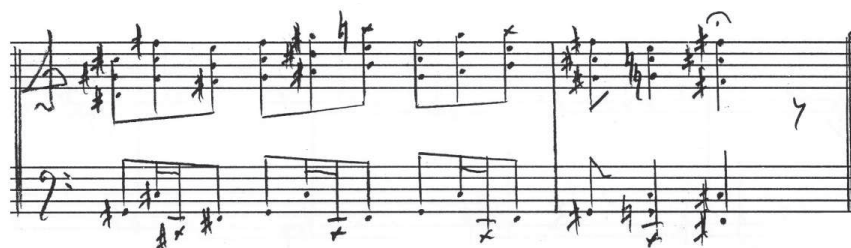
Przykład 32. *Msza Orbis Factor*, *Gloria*



Przykład 33. M. Sawa, *Msza Orbis Factor*, *Gloria* (fragment początkowy)

Przebieg *Gloria* zamyka sekwencja akordów w partii prawej ręki, na którą nakłada się motyw wstępu w lewej (skok kwarty). W ostatnich dwóch taktach

Gloria obserwujemy, spotykaną już wcześniej w utworach Sawy, technikę miksturowego wzmocnienia linii melodycznej (por. przykład 34; w tym przypadku są to współbrzmienia o budowie kwartowej). *Glorię* wieńczą dwa akordy: C-dur i Fis-dur. W poniższym przykładzie widać również efekt integracji materiału muzycznego w *Gloria*. Powtarzany tu motyw skoków kwartowych w lewej ręce wywodzi się z początku utworu (dwutaktowy wstęp), a następnie z kontynuacji tego motywu w partii lewej ręki (por. przykład 34). Integrujący charakter ma, omówiony wcześniej, skok kwarty w górę, występujący na początku *Kyrie* (po *initio*), jak i na początku *Gloria*, oraz dwa finalne akordy (C, Fis), które w takiej kolejności zamykają także *Agnus Dei* (por. przykład 42).



Przykład 34. M. Sawa, *Msza Orbis Factor, Gloria* (zakończenie)

Sanctus rozpoczyna się majestatycznym, dwutaktowym wstępem, opartym na materiale inicjalnego motywu gregoriańskiego *Sanctus* (por. przykłady 35 i 36). Prowadzony jest w równoległym kwintach, a następnie za pomocą akordów o budowie kwartowo-kwintowej, których sekwencja tworzy oryginalną, bifunkcyjną harmonikę (por. przykład 36). *Initio Sanctus* u Sawy jest zgodne z brzmieniem tego samego *initio* w monodii gregoriańskiej. Drugie natomiast powtórzenie *Sanctus* Sawa transponuje o kwintę w górę.

XI. s.

2. **S** Anctus, * Sánctus, Sánctus Dóminus Dé- us

Sá-ba-oth. Plé-ni sunt caé-li et tér-ra gló-ri- a

tú- a. Hosánna in ex- célsis. Benedíctus qui vé-nit

in nó-mine Dómini. Hosánna in ex- célsis.

Przykład 35. *Msza Orbis Factor, Sanctus*



Przykład 36. M. Sawa, *Msza Orbis Factor*, *Sanctus* (fragment początkowy)

Po dwutaktowym wstępie, zakończonym fermatą, rozwija się dalszy przebieg *Sanctus*, prowadzony początkowo dwugłosowo, imitacyjnie, a następnie w równoległych, descendentalnie prowadzonych tercjach i trójdźwiękach (por. przykład 37, sys. 2). Materiał tematu fugata (ascendentalny postęp czterech dźwięków) wywodzi się z kolejnych motywów monodii gregoriańskiego *Sanctus* (odpowiadających słowom *Sanctus Dominus Deus*; por. przykłady 35 i 36). Tu także, podobnie jak w zakończeniu *Gloria*, zwraca uwagę mikstrowe myślenie kompozytora-organisty (zauważalne też w utworach fortepianowych). Omawiane ogniwo imitacyjne zbliża się pod względem środków techniki kompozytorskiej i charakteru do podobnego miejsca w *Kyrie* (por. przykład 30, sys. 2, ostatni takt). Zbieżna jest także budowa obu tych części *Mszy*: obie rozpoczynają się *exordium* – introdukcją prezentującą inicjalne motywy gregoriańskiego *Kyrie* i *Sanctus*. Po nich następuje *narratio* – rozwinięcie myśli muzycznych opartych na motywach gregoriańskich, prowadzone imitacyjne i zmierzające do kulminacji, w której Sawa ponownie przypomina epizody z początku każdej z tych części (w *Sanctus* jest to zakończenie *Hosanna*, którego końcowe akordy są zgodne z zakończeniem *exordium* – por. przykład 36, t. 2 i przykład 39, sys. 1, t. 1–4). Taka konstrukcja *Kyrie* i *Sanctus* wpływa integrująco na cały cykl.



Przykład 37. M. Sawa, *Msza Orbis Factor*, *Sanctus* (ogniwo środkowe – imitacja)

W dalszym przebiegu utworu następuje krótkie, energiczne *Hosanna*, oparte na materiale dźwiękowym pochodzącym z inwencji kompozytora, prowadzone

imitacyjnie (por. przykład 38). Charakterystyczną cechą części *Hosanna* jest fanfarny motyw, oparty na skoku z kwinty na trójdźwięk durowy, który to motyw jest następnie powtórzony w partii lewej ręki. W oparciu o ten motyw rozwija się całe ogniwo, prowadzone dalej w równoległych kwintach w partii prawej ręki (por. przykład 38, sys. 2, t. 4–7). Zakończenie *Hosanna*, podobnie jak finały *Kyrie* i *Gloria*, jest sekwencją akordów, zwieńczoną akordem C-dur (por. przykład 39, sys. 1, t. 3–4). Podobne kadencje występują często w utworach Mariana Sawy.



Przykład 38. M. Sawa, *Msza Orbis Factor*, zakończenie *Sanctus* i początek *Hosanna*

Benedictus, utrzymane w dynamice *mezzopiano*, rozpoczyna się tematem gregoriańskiego *Benedictus* w partii lewej ręki (por. przykład 39). W pierwszej fazie Sawa zastosował cytaty monodii w oryginalnej postaci (do fragmentu odpowiadającego słowom „in nomine”; por. przykłady 35 i 39), później natomiast melodyka rozwija się na materiale zaczerpniętym z inwencji kompozytora, lecz stylizowanym na wzór chorału. W partii prawej ręki następuje sekwencja równoległych trójdźwięków, prowadzonych niemal do samego końca *Benedictus*. Tu po raz kolejny obserwujemy przykład miksturowego wzmocnienia linii melodycznej (w tym przypadku za pomocą trójdźwięków majorowych i minorych). Po *Benedictus* następuje przypomnienie *Hosanna*.



Przykład 39. M. Sawa, *Msza Orbis Factor*, zakończenie *Hosanna* i *Benedictus*

Ostatnie ogniwo cyklu, *Agnus Dei*, rozpoczyna się cytatem monodii gregoriańskiej (por. przykład 40), prowadzonym *all' unisono* (w odległości oktawy, por. przykład 41), pełniącym rolę *initio*, po którym rozpoczyna się właściwy przebieg *Agnus Dei* – najbardziej żywiołowa i energiczna część całego dzieła, dość luźno związana z materiałem chorału. Sawa porzuca na dłuższy czas motyw gregoriański, budując przebieg *Agnus Dei* w oparciu o materiał pochodzący z własnej inwencji. Składa się on z powtarzanych imitacyjnie przez prawą i lewą rękę, descendentalnych, szesnastkowych figuracji o charakterze opisującym. Jest to, mówiąc najprościej, opadająca gama C-dur, której każdy kolejny dźwięk jest ozdobiony triolową figurą (por. przykład 41, sys. 2).

XIV. s

1. **A** - gnus Dé-i, * qui tóllis peccá- ta mún- di : mi-se- ré-re nóbis. Agnus Dé-i, * qui tól- lis peccá- ta mún- di : mi-se-ré-re nóbis. Agnus Dé-i, * qui tóllis pec- cá- ta mún- di : dóna nóbis pácem.

Przykład 40. Msza *Orbis Factor*, *Agnus Dei*

7! Agnus Dei

3 simile

3 simile

Przykład 41. M. Sawa, Msza *Orbis Factor*, zakończenie *Hosanna* i początek *Agnus Dei*

Po sześciu taktach ogniwa figuracyjnego pojawia się czołowy motyw *Agnus Dei*, prowadzony w ruchu szesnastkowym. Następnie powracają, w jednym takcie, wspomniane figuracje gamowe, prowadzone odtąd w partiach obu rąk, w interwale decymy. W kolejnych fragmentach kompozytor zastosował ascen-

dentalne motywy w prawej ręce, zmnożone za pomocą trójdźwięków durowych w przewrocie kwartsektowym (na wzór organowej mikstury, podobnie jak we wcześniejszych częściach *Mszy Orbis Factor*, a także w innych utworach Sawy, omówionych w niniejszym artykule; por. przykład 42). W dalszym przebiegu czoło motywu gregoriańskiego *Agnus Dei* prowadzi lewa ręka na tle descendentalnych akordów majorowych w przewrocie kwartsektowym w partii prawej ręki. Na krótko Sawa wprowadza również kolejny cytat z monodii, odpowiadający *initio* drugiego wezwaniu *Agnus Dei* w chorale (por. przykłady 40 i 42, sys. 1, t. 3–4). W oparciu o ten wątek kompozytor buduje dramaturgię zakończenia, w granym diadochokinetycznie cytacie inicjalnego motywu *Agnus Dei*, a następnie – również w przemiennie granych – kwartach i akordach (B-dur–Des-dur, G-dur–Es-dur). Twórca jeszcze pod koniec przez chwilę przypomina motyw inicjalny gregoriańskiego *Agnus Dei*. Przebieg ostatniej części mszy kończą trzy akordy, harmonicznie zbliżone do zakończenia *Gloria* (kwinta fis-cis, akord C-dur oraz akord kwart-kwintowy Fis bez tercji; por. przykłady 34 i 42).



Przykład 42. M. Sawa, *Orbis Factor*, końcowe fragmenty *Agnus Dei*

Msza Orbis Factor jest dziełem oryginalnym, zróżnicowanym i równocześnie spójnym pod względem formy, przebiegu, użytych środków techniki kompozytorskiej i stylu. Marian Sawa zastosował tutaj szereg elementów, które sprzyjają archaizacji. Jest to nie tylko stylizowany cytat z monodii gregoriańskiej, lecz także częste stosowanie równoległych kwint, przypominających technikę organalną, imitacje (fragmenty kanoniczne i fugowane) czy ilustracje motywów fanfarnych (*Hosanna*). Tarasowy układ i zróżnicowanie dynamiki sugerują zmianę rejestracji (tak w organach, jak w klawesynie). Urszula Bartkiewicz pisze o *Mszy Orbis Factor* w następujący sposób: „[...] jeżeli się rozumie ten utwór, to i wykonawca i słuchacz mają szansę przeniesić się w sferę doznań bardzo pozytywnie oddziałujących na uczucia. Ten proces zaczyna się od pierwszych dźwięków i trwa przez cały utwór. Kontemplacyjny nastrój przeplata się z ekspresją radości i dobrej energii, a ludowe rytmy i motywy dodatkowo wzmac-

niąją optymistyczne przesłanie⁵³. Msza Sawy mogłaby pełnić nie tylko funkcję koncertową, lecz także użytkową – liturgiczną, jako instrumentalne preludium przed każdą z części XI mszy gregoriańskiej *Orbis Factor*, śpiewanej podczas Mszy świętej przez zgromadzenie wiernych lub przez scholę.

Zaproponowana tu analiza *Mszy Orbis Factor* Mariana Sawy ma jedynie charakter wprowadzający w problematykę zagadnienia. Dzieło to powinno jednak doczekać się odrębnego, dogłębnego omówienia, w którym zostałyby precyzyjnie określone podobieństwa i różnice pomiędzy wykorzystanym przez Sawę materiałem zadany a jego opracowaniem w utworze.

5. Podsumowanie

Twórczość fortepianowa i klawesynowa Mariana Sawy powstawała w latach 1967–2004. Pierwsze utwory, pisane w okresie studiów, wskazują na zainteresowanie kompozytora estetyką neoklasyczną, późniejsze zaś (zwłaszcza z ostatniej dekady XX i z początku XXI wieku) – podobnie jak inne jego dzieła – ujawniają cechy indywidualnego języka muzycznego. Do najważniejszych z nich zaliczam czerpanie inspiracji z muzyki religijnej oraz z folkloru (często wzajemnie się przenikające), które łączą się niejednokrotnie z wirtuozerią i motoryką przebiegu dźwiękowego. Te trzy cechy, obecne także w muzyce fortepianowej, pozwoliły na wyróżnienie w niej trzech głównych idiomów: ludowo-tanecznego, wirtuozowskiego (motoryczno-toccatowego) oraz sakralnego. Idioma tyka ta czerpie źródła muzycznej i pozamuzycznej inspiracji z młodzieńczych doświadczeń kompozytora: dzieciństwa na wsi, pracy organistowskiej jego ojca w Łopienniku, nauki w Salezjańskiej Szkole Organistowskiej w Przemyślu, wreszcie własnej praktyki organistowskiej w kościele garnizonowym. Idiom motoryczno-toccatowy może się z kolei wywodzić z praktyki wykonawczej kompozytora-organisty-improwizatora.

Scharakteryzowany w niniejszym artykule idiom sakralny wydaje się jednym z najbardziej czytelnych i łatwo rozpoznawalnych idiomów w całej muzyce instrumentalnej Sawy. Najsilniej ujawnia się w muzyce organowej, jest także obecny w utworach fortepianowych i klawesynowych. W większości omawianych utworów kompozytor zastosował stylizowane cytaty z polskich pieśni kościelnych (*Trzy elegie*, *Kolędowe granie*, *Cztery kolędy*, *III Mazurek*) oraz z chorału gregoriańskiego (*Msza Orbis Factor*). Sawa zakomponowywał swoje dzieła w taki sposób, aby materiał pieśni kościelnej lub śpiewu gregoriańskiego nie był przesłaniany przez inne aspekty dzieła muzycznego, stąd czytelny przekaz cytowanej melodii i często pełne prostoty tło harmoniczne, nie pozbawione jednak oryginalnych rozwiązań (np. typowa w dziełach Sawy harmonika, obejmująca

⁵³ U. Bartkiewicz, M.T. Łukaszewski, *Znalam Go od zawsze...*, s. 67.

współbrzmienia kwartowe, kwartowo-kwintowe, septymowo-kwartowe lub trytonowe, trójdźwięki zwiększone czy układy bifunkcyjne), które nie przeszkadzają prezentacji materiału zadanego, a często ją wspomagają. Cytowana melodia wydaje się bowiem pełnić w utworze rolę pierwszoplanową, podobnie taką rolę w utworach wokalnych i wokально-instrumentalnych Sawy spełnia tekst.

Omówione w niniejszym artykule wybrane utwory fortepianowe Mariana Sawy można ująć pod względem zawartych w nich treści wokół dwóch aspektów: narodzin i śmierci. Tematyka dzieł organowych jest w tym zakresie znacznie bogatsza; reprezentuje daleko szerszą gamę twórczych zainteresowań. W muzyce fortepianowej – w dziełach zawierających idiom sakralny – Sawa skoncentrował swoją uwagę na tych dwóch, znajdujących się na antypodach ludzkiej egzystencji, aksjomatach: narodzin (*Małe kołędowanie, Cztery kołedy*) i śmierci (*Trzy elegie, Rapsod*).

Utwory fortepianowe i klawesynowe Mariana Sawy, mimo że są spopularyzowane w stopniu mało satysfakcjonującym, zajmują istotne miejsce zarówno w jego własnej spuściźnie kompozytorskiej, jak również w polskiej twórczości fortepianowej powstałej po 1939 roku. W tym zbiorze, liczącym bez mała ponad trzy tysiące kompozycji na fortepian solo, twórczość Sawy wydaje się stanowić skromną część. Należy ona jednak – obok dzieł między innymi Grażyny Bacewicz, Mariusza Dubaja, Witolda Friemanna, Piotra Lacherta, Miłósza Magina, Aleksandra Tansmana, w których dorobku muzyka fortepianowa stanowi ważne miejsce – do najliczniejszych. Jednakże dopiero szersze zaistnienie dzieł fortepianowych Sawy w świadomości społecznej jako fakt artystyczny pozwoli w pełni docenić koncertowe i dydaktyczne walory tej muzyki.

Summary

Religious inspiration in Marian Sawa's works for piano and harpsichord

Marian Sawa (1937–2005) wrote music for piano and harpsichord between 1967 and 2004. His early works, dating from his student years, demonstrate the composer's interest in the neo-Classical aesthetic, whereas the later ones (particularly those dating from the 1990s and the last years of his life) exhibit features of a highly individual musical idiom. These include primarily the drawing of inspiration from sacred music and the folk music heritage (these inspirations overlapping), often linked with virtuosity and motoric drive. These features are also present in Sawa's piano music and make it possible to distinguish in it three basic strands: dance and folk-influenced, virtuosity (toccata) and the sacred.

Sawa's idiom is rooted in both the composer's musical and non-musical experiences, which include the childhood years spent in the countryside, his father's work as an organist in Łopiennik, his own studies at the Organ School run by the Salesian Order in Przemyśl and his work as a church organist.

Sawa's religious inspiration, which is discussed in my article, seems to be one of the most readily recognizable features of the composer's entire instrumental output. It is most evident in his organ compositions but is also present in his works for piano and harpsichord. In most of his piec-

es Sawa used stylized quotations from Polish church songs (*Trzy elegie / Three Elegies, Kolędowe granie / Christmas Carolling, Cztery kolędy / Four Christmas Carols, III Mazurek / Mazurek No. 3*) and from Gregorian chant (the Mass setting *Orbis Factor*). Sawa also used tunes *in crudo*. He paid utmost attention to ensure that these sources are not overshadowed by other compositional devices. Hence the quoted melodies are presented in a very lucid form and against simple harmonic backgrounds. This is not to say that the harmonic writing lacks original solutions (Sawa's typical harmonic ideas include consonances based on fourths, on combinations of fourths and fifths and of sevenths and fourths or tritones, on augmented triads and bi-functional patterns, which do not hamper the presentation of the quoted material but often support it. Indeed, the quoted melodies seem to be assigned a primary role, similarly to that played by the text in Sawa's vocal and vocal-instrumental compositions.

Sawa's selected piano pieces discussed in my article centre on the two extreme axioms of human existence, birth (of God-Man: *Małe kolędowanie / Little Carolling, Cztery kolędy / Four Christmas Carols*) and death (*Trzy elegie / Three Elegies, Rapsod / Rhapsod*).

Marian Sawa's piano works, even though remaining rather little known, occupy an important place in his compositional legacy and in the history of post-1939 Polish piano music as a whole. The latter comprises over 3000 pieces for piano solo and so Sawa's output is therefore only a small fraction of it. In terms of opus numbers, however, it belongs to the most numerous, alongside those of Grażyna Bacewicz, Mariusz Dubaj, Witold Friemann, Piotr Lachert, Miłosz Magin and Aleksander Tansman. Once Sawa's piano works are ensured a broader presence in the public consciousness, it will be possible to appreciate fully their artistic and didactic merits.

tłumaczenie: Michał Kubicki