

MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI  
UKSW, Warszawa

## TWÓRCZOŚĆ FORTEPIANOWA MARIANA SAWY

Refleksje poświęcone muzyce fortepianowej Mariana Sawy (1937-2005), kompozytora, organisty i pedagoga, nie zostały dotąd opublikowane, wyłączając przyczynki mojego autorstwa w postaci wstępu do wydania nutowego<sup>1</sup>, omówienia do płyty CD<sup>2</sup> oraz referatów wygłoszonych na sesjach naukowych poświęconych twórczości Sawy<sup>3</sup>. Na tych pracach opieram swoje niniejsze rozważania o muzyce fortepianowej Sawy.

Utworki fortepianowe M. Sawy są ważną częścią jego dorobku, mimo że na tle jego bogatej twórczości organowej tworzą niewielki, choć wcale nie marginalny dział. Obejmują miniatury, formy cykliczne, stylizacje tańców polskich. Wykaz tych dzieł przedstawia się następująco<sup>4</sup>:

*Wariacje* (1966)

*Cztery etiudy* (1967)

*Preludium i fuga* (1967?)

*Miniatury* (1967/2003)

*Tocatta* (1970)

---

<sup>1</sup> M. Sawa, *Utworki fortepianowe*, z. I i II, red. i wstęp M.T. Łukaszewski, Towarzystwo im. Mariana Sawy Edition, Warszawa 2007.

<sup>2</sup> M.T. Łukaszewski, *Dzieła fortepianowe Mariana Sawy*, w: *Marian Sawa – utworki fortepianowe*, płyta CD, M.T. Łukaszewski – fortepian, Musica Sacra Edition MSE 005/006, Warszawa 2006. *4 mazurki* i *Scherzino* zarejestrowałem także dla wytwórni Acte Préalable AP0016, Warszawa 1999.

<sup>3</sup> M.T. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa i klawesynowa Mariana Sawy*, sesja naukowa *Marian Sawa – życie i twórczość*, Legnica 2003; tenże, *Idiom stylistyczny dzieł Mariana Sawy – próba zdefiniowania*, sympozjum *Marian Sawa (1937-2005), kompozytor, organista, improwizator, pedagog*, Warszawa 2005; tenże, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, seminarium naukowe *Marian Sawa in memoriam*, Łódź 2007; tenże, *Muzyka fortepianowa Mariana Sawy w świetle polskiej twórczości fortepianowej XX wieku*, Kurs interpretacji utworów fortepianowych i organowych Mariana Sawy, Częstochowa 2010.

<sup>4</sup> Wszystkie utworki, jeśli nie podano inaczej, na fortepian solo.

*Prelud stylizowany* (1975)

*Scherzino* (1983)

*Cztery mazurki* (1993, 1994)

*Sonata Ha-Fis* na instrumenty klawiszowe (1995)

*Sonatina* na klawesyn, fortepian lub organy (1995)

*Trzy elegie* na organy lub fortepian (1995)

*Fuga-Bolero* na 2 fortepiany (1996)

*Rapsod* (1996)

*Trzy obertaski* (2002)

*Cztery kołody* na fortepian na 4 ręce (2003)

*Kolędowe granie* (2004)

W utworach fortepianowych pisanych w latach 1966-2004 przeważają formy znane z tradycji, m.in.: sonatina, sonata, toccata, wariacje, etiudy, scherzino, mazurki. Sawa napisał też szereg kompozycji o indywidualnych, oryginalnych rozwiązaniach, jak np. *Prelud stylizowany* czy *Rapsod*. W utworach Sawy można spotkać inspirację folklorem (idiom ludowo-taneczny), inspirację religijną (idiom sakralny) oraz utwory wirtuozowskie (idiom motoryczno-toccatowy). Wspomniane trzy idiomy często się w muzyce Sawy przenikają, świadcząc o jego oryginalnym języku kompozytorskim i stałych poszukiwaniach w zakresie formy, środków techniki kompozytorskiej, wyrazu muzycznego, a także środków techniki gry.

## 1. IDIOM LUDOWO-TANECZNY

Pod tym pojęciem kryje się jedna z typowych cech twórczości Sawy. Nawiązania do polskiego folkloru wynikają z pochodzenia kompozytora, który dzieciństwo spędził na wsi w Łopienniku, gdzie jego ojciec, Franciszek, był organistą. Skłonność do sięgania po wzorce taneczne muzyki ludowej ujawniła się jednak w muzyce fortepianowej Sawy dopiero w latach osiemdziesiątych (fragmenty *Scherzina*). Rytmy taneczne, zazwyczaj mazura lub oberka, często stosował także w utworach organowych. W fortepianowych czytelne są stylizacje polskich tańców ludowych, głównie mazura, oberka, kujawiaka, krakowiaka, zaś spoza polskiej tradycji – bolera. W nurcie tym sytuują się: *Cztery mazurki*, *Trzy obertaski*, *Krakowiak* (z cyklu *Miniatur*), *Fuga-Bolero*, *Marsz* (z cyklu *Miniatur*), *Scherzino*.

*Cztery mazurki* należą do najczęściej wykonywanych i jednych z ciekawszych w omawianej twórczości. Czwarty został wydany w antologii mazurków ze zbiorów Biblioteki Narodowej<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> *Mazurki kompozytorów polskich na fortepian. Antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej, wybór, red. i oprac. E. Wąsowska, BN, Warszawa 1995.*

Cykl zawiera utwory skontrastowane pod względem tempa, przebiegu i charakteru. Pierwszy i trzeci zwracają uwagę lirycznym nastrojem i śpiewnością frazy. W trzecim Sawa zręcznie wplótł w linię melodyczną motywy pieśni do św. Józefa *Szczęśliwy, kto sobie patrona* (por. Przykłady 3 i 4) oraz ludowej pieśni weselnej *Chmiel*. Drugi mazurek utrzymuje się w charakterze żywego oberka o energicznym przebiegu i ostrej, dysonansowej harmonice. W czwartym ujawniają się liczne kontrasty, nieco poszarpany przebieg i odcinkowość. Rytmika mazurków Sawy ujawnia zastosowanie w nich typowego modelu rytmicznego spotykanego w mazurkach polskich: rytm punktowany (*Mazurek I*, por. Przykład 1) oraz rytm złożony z dwóch wartości krótkich i dwóch długich (*Mazurek II*, fragmenty pozostałych, por. Przykład 2).

Przykład 1. *Mazurek I*, t. 1-6<sup>6</sup>



Przykład 2. *Mazurek II*, t. 21-27



Przykład 3. *Mazurek III*, t. 21-27, stylizowany cytat pieśni *Szczęśliwy, kto sobie patrona*



<sup>6</sup> Wszystkie utwory w przykładach, jeśli nie podano inaczej, autorstwa M. Sawy.

Przykład 4. Pieśń do św. Józefa *Szczęśliwy, kto sobie patrona*

1. Szczę-śli - wy, kto so - bie pa - tro - na  
 Jó - ze - fa ma za o - ple - ku - ne; Nie - chaj się  
 ni - cze - go nie bo - i, Bo Świę - ty  
 Jó - zef przy nim sto - i Nie zgi - nie.

Historia gatunku od F. Chopina do K. Szymanowskiego, kontynuowana w XX wieku przez wielu twórców, m.in. W. Friemanna, R. Maciejewskiego, A. Tansmana, W. Żuławskiego, zaowocowała powstaniem wielu zróżnicowanych mazurków. Mazurki Sawy zajmują w tym panteonie, jak się wydaje, ważne miejsce dzięki oryginalnemu językowi muzycznemu (nie wolnemu jednak od dialogów z tradycją), nieszablonowym rozwiązaniom, zgrabnej formie i niebanalnej melodyce.

Do *Czterech mazurków* nawiązują późniejsze o osiem lat *Trzy obertaski* (2002). Można w nich dostrzec lakoniczność wypowiedzi i krótki czas trwania, prostotę, potoczny przebieg oraz zgrabne ludowe stylizacje, uwypuklające głównie cechy oberka. Mogą one stanowić wartościowy materiał pedagogiczny, obok cyklu *Miniatur* i *Sonaty Ha-Fis*.

Na granicy dwóch nurtów – ludowo-tanecznego i motoryczno-toccatowego – sytuuje się *Fuga-Bolero* na dwa fortepiany (1996). Pierwotna wersja na organy solo (1995) należy do najczęściej wykonywanych utworów Sawy. Wersję na dwa fortepiany Sawa opracował na prośbę pianisty J. Maciejewskiego, dopisując figuralny wstęp (por. Przykład 5). Łatwo wpadający w ucho motyw czołowy fugi wykorzystuje rytm bolera (por. Przykład 6). Temat pojawia się przemiennie w partii obu fortepianów, a w wirtuozowskim finale – w obu unisono. Jest to utwór popisowy, w którym do cech głównych należą: groteskowość, dowcip oraz rozwibrowanie brzmienia i energiczny przebieg.

Przykład 5. *Fuga-Bolero*, fragment wstępu, t. 7

6d. -2-

Musical score for Example 5, measures 7-10. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with dynamics markings *mf* and *f*, and a bass clef staff. The second system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music features rhythmic patterns with slurs and ties, characteristic of the Bolero style.

Przykład 6. *Fuga-Bolero*, temat fugi, t. 14-21

Musical score for Example 6, measures 14-21. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The second system includes a treble clef staff with dynamics markings *mf* and *f*, and a bass clef staff. The music features triplets and slurs, characteristic of the fugue theme.

## 2. IDIOM MOTORYCZNO-TOCCATOWY

W większości utworów fortepianowych M. Sawy jednym z naczelných elementów jest motoryka przebiegu i figuracyjna faktura. Te elementy wskazują na nawiązania do estetyki neoklasycyzmu, wyrazistej zwłaszcza w utworach wczesnych (1966-70), lecz obecnej także w dziełach z lat dziewięćdziesiątych. Aspekt wirtuozowski ujawnia się w utworach o charakterze żywym i motorycznym. Wiadać w nich doświadczenie kompozytora-wykonawcy poszukującego – szczególnie w utworach późniejszych – rozwiązań wygodnych, leżących „pod palcami”. Do niektórych „chwytów”, zastosowanych w muzyce fortepianowej, należą figuracje układające się w tzw. „pięciopalcówkę”, którą Sawa – jak gdyby nawiązując do metody F. Chopina – sugerował wygodny układ ręki na klawiaturze, uwzględniający naturalną długość palców (np. dźwięki: g – fis – dis – cis – c). We wcześniejszych kompozycjach, np. w etiudach, *Wariacjach* i *Toccacie* zastosował bogatsze rozwiązania, uwzględniające technikę podwójnych dźwięków (tercje, seksty), technikę oktawową i akordową, problemy polirytmii. W tych utworach poziom trudności wykonawczych jest wyższy aniżeli w utworach z lat dziewięćdziesiątych.

Do nurtu motoryczno-toccatowego należą: *Preludium i fuga*, *4 etiudy*, *Wariacje*, *Toccaty*, *Sonata Ha-Fis*, *Sonatina*, *Fuga-Bolero*, *Scherzino*, a także *II Mazurek*, *Furioso* z cyklu *Miniatur* i we fragmentach *Prelud stylizowany*.

*Preludium i fuga* powstały w 1966 lub 1967 roku. W rękopisie brakuje daty powstania, lecz język muzyczny dyptyku jest charakterystyczny dla dzieł fortepianowych z tego okresu. Cykl mógł być zaczątkiem pracy nad większym zbiorem, na co zdaje się wskazywać cyfra „I”, postawiona na karcie tytułowej. Możliwe, że Sawa planował – na wzór J.S. Bacha i D. Szostakowicza – napisanie cyklu 24 preludiów i fug, lecz pozostawił tylko tę jedną parę, *nota bene* nieukończoną. Przygotowując się do nagrania wszystkich dzieł fortepianowych Sawy, zdecydowałem się na rekonstrukcję partytury (za zgodą żyjącego jeszcze wtedy kompozytora). O ile nieukończone również etiudy pozwalały w łatwy sposób dopisać rozpoczętą brakującą reprzykę, o tyle *Preludium fuga* wymagały większej interwencji. Zagadnienie rekonstrukcji tego utworu wymaga komentarza.

Uzupełniając brakujące fragmenty, posłużyłem się wyłącznie materiałem muzycznym Sawy. W preludium należało ukończyć progresję, na której urywa się oryginalny zapis kompozytora, a następnie powtórzyć początkowy fragment, wprowadzając drobne zmiany zgodne z zasadą Sawy polegającą na modyfikacji interwalistyki początkowej figury (por. Przykład 7). W fudze zachowałem autentyczny przebieg początkowego odcinka obejmującego 22 takty. Następnie, po krótkim (dopisanym już przez mnie) łączniku (t. 23-29), opartym na wcześniejszym materiale dźwiękowym, powtórzyłem ekspozycję (początkowe 22 takty), transponując ją do tonacji dominanty. Powstało w ten sposób środkowe ogniwo fugi. Następnie (t. 44-53) powtórzyłem 10 początkowych taktów fugi w pierwotnym

centrum tonalnym. Jediną modyfikacją było oktawowo wzmocnienie tematu w basie. Na koniec dodałem czterotaktową codę bazującą na temacie w partii prawej ręki, wzmocnionym oktawą i kwintą, z dodaniem nuty pedałowej w lewej ręce. Uzupełniłem również partyturę o brakujące oznaczenia metrum.

Język muzyczny *Preludium i fuga* zbliża się do estetyki neoklasycyzmu. W preludium zauważalna jest jednorodna, szesnastkowa faktura figuracyjna – ruchliwy motyw o charakterze ostinatowym, z interwałem septymy wielkiej (c – h), poddawanej w toku utworu transpozycjom i przekształceniom. Fuga utrzymana jest w rozszerzonej tonalności. W czole tematu pojawia się element, który budzi skojarzenie z Messiaenowską „wartością dodaną”, stąd zmienne metrum – przemienienie 4/4 i 7/8<sup>7</sup>. O integracji tematycznej cyklu decyduje czoło tematu w fudze, którego trzy pierwsze dźwięki wywodzą się z początkowej figuracji w preludium (por. Przykłady 7 i 8).

Przykład 7. *Preludium i fuga*, preludium, t. 1-5

Przykład 8. *Preludium i fuga*, temat fugi, t. 34-39

<sup>7</sup> W rękopisie był zachowany podział na takty, lecz bez oznaczeń metrum.

Z *Czterech etiid* kompozytor ukończył jedynie pierwszą, kolejne pozostały nieukończone. Za jego zgodą zrekonstruowałem je w 2005 roku. Etiudy doprowadzone były do początku reprzyzy, którą należało dalej rozwinąć i dopisać kodę. Wykorzystywałem zawsze materiał kompozytora, aby zachować jednolitość stylu.

Cykl obejmuje etiudy utrzymane w następujących tempach: I *Allegro vivace*, II *Presto*, III *Allegretto*, IV *Vivace*. Przeznaczone są na różne problemy techniczne: I – tercjowa, na podwójne dźwięki (por. Przykład 9); II – oktawa (oktawy zwarte i łamane, prowadzone przemiennie w prawej i lewej ręce); III – sekstowa na prawą, następnie na lewą rękę (por. Przykład 10), wykorzystująca podwójne seksty z dźwiękiem przejściowym; IV – figuracyjna na prawą rękę, operująca figuracjami typu rotacyjnego i opisującego. Trzy z etiid, poza drugą, prowadzone są w ruchu szesnastkowym. Wszystkie etiudy utrzymane są w estetyce neoklasycyzmu, na co wskazują m.in. motoryka przebiegu dźwiękowego, ruchliwość, ostinatowe figury, jednorodność rytmiczna. Etiudy Sawy są wirtuozowskie, utrzymane w typie etiid koncertowych, ale mogą także znaleźć zastosowanie w dydaktyce.

Przykład 9. *Etiuda I*, t. 1-4



Przykład 10. *Etiuda III*, t. 1-4

*Wariacje* posiadają klasyczną formę złożoną z 16-taktowego tematu o budowie okresowej oraz ośmiu wariacji skontrastowanych pod względem faktury, tempa, charakteru i sposobów wariacyjnego opracowania tematu. Większość wariacji utrzymana jest, podobnie jak sam temat, w zanotowanej przy kluczu tonacji f-moll (por. Przykład 11). Miejscami tworzywo dźwiękowe wykracza poza tę tonację w stronę rozszerzonej tonalności. Tonacja f-moll pojawia się zawsze na początku i na końcu danej wariacji, z wyjątkiem VI i VII, zanotowanych bez oznaczeń

tonacji. Większość wariacji wykazuje inklinacje do pracy kontrapunktycznej i układów wielogłosowych, prostych imitacji, w trzeciej zaś wariacji – wykorzystania techniki kanonicznej. Trzy pierwsze wariacje utrzymane są w tempie tematu – *Andantino*, pozostałe utrzymują się w różnych tempach: IV – *Vivo*, V – *Presto*, VI – *Allegro grazioso*, VII – *Molto Adagio*, VIII – *Vivace*. W cyklu zastosowanie znalazły zarówno wariacje o problemach technicznych, figuracyjne, jak również takie, w których nacisk położony jest na wyeksponowanie kantyleny i śpiewnego prowadzenia linii melodycznej. Całość zamyka wariacja utrzymana w technice oktawowej, w której oprócz problemów związanych z tą techniką pojawiają się zagadnienia polirytmii (por. Przykład 12).

Przykład 11. *Wariacje*, temat, t. 1-5

Marian Sawa (1937-2005)  
1966

**Andantino**

*mp risoluto*

Przykład 12. *Wariacje*, wariacja VIII, t. 138-139

*Toccata*, napisana 23 października 1970 roku, sytuuje się w stylistyce typowej dla gatunku, która odznacza się motoryką przebiegu, ruchliwością oraz – w tym utworze – repetycjami dźwięku „d” (por. Przykład 13). Utwór składa się z trzech ogniw. Skrajne są do siebie podobne, przy czym trzecie jest nieco inaczej rozbudowane niż pierwsze, skrócone, zwieńczone efektowną codą. Odznaczają się one szybkim tempem i figuracyjną fakturą. Środkowe ogniwo jest krótkim, utrzymanym w wolniejszym tempie intermezzem. Zbliżone rozwiązania (szybkie powtórzenia jednego dźwięku) spotkać można m.in. w toccatach B. Woytowicza (z cyklu 12 etudi) i B. Ociasa (por. Przykłady 14 i 15).

Przykład 13. *Toccata*, t. 3-4

*3 [a tempo]*

Przykład 14. B. Woytowicz, *Toccata*, t. 1-3

**Toccata**

*Presto*  $\text{♩} = 144$

8 *5 ff*

4<sup>p</sup>

Przykład 15. B. Ocias, *Toccata*, t. 1-9

**Toccata**

*Allegro*

Ocias Bolesław

18

*staccato*

*Prelud stylizowany* powstał w 1975 roku. Sawa nie ukończył utworu. Doprowadzony do kulminacji przebieg zamykają akordy przypominające początek, po czym kompozytor pozostawił w rękopisie uwagę „itd.”. Jakość rękopisu (czysto-

pis) podpowiada, że Sawa zamierzał utwór dokończyć. Nie pozostały jednak żadne przesłanki wskazujące na taki zamiar. Możliwe, że sugestia „itd.” sugeruje improwizację dalszego fragmentu ze względu na quasi jazzowy w niektórych odcinkach (szczególnie w początkowej, refleksyjnej fazie) charakter. Rekonstrukcja polegała na rozwinięciu pozostawionego przez Sawę motywu, zaczerpniętego z początku i dodaniu zakończenia.

*Prelud* jest jednym z najbardziej wirtuozowskich i popisowych dzieł fortepianowych Sawy. Składa się z kilku skontrastowanych, podlegających stałemu rozwojowi i gradacji napięcia odcinków: 1) powolny, akordowy wstęp (quasi jazzowy), 2) ruchliwe ogniwo drugie, zawierające charakterystyczne przesunięcie metryczne i akcentację, 3) spokojniejsze, quasi nokturnowo-balladowe ogniwo trzecie, 4) wirtuozowskie ogniwo czwarte, utrzymane w technice oktawowej (występującej przemienne w partiach prawej i lewej ręki).

*Scherzino* jest dziełem jednoczęściowym, z wyodrębnionymi trzema fazami. Pierwszą, złożoną z kilku mniejszych ogniów, otwiera kaskada figuracji i tryli, po których następuje fragment quasi fugowany. Środkowe ogniwo przynosi zmianę nastroju; pojawia się tu impresyjny i tajemniczy motyw utrzymany w dynamice *piano* – *pianissimo*, zbliżony do nokturnu. Trzecie ogniwo to brawurowy finał, gdzie do głosu dochodzą motywy o proveniencji ludowej (rytm mazura) oraz błyskotliwe figuracje. W całości *Scherzino* jest utworem kapryśnym, popisowym, najbardziej wirtuozowskim spośród wszystkich fortepianowych dzieł Sawy. Jednym z wielu problemów wykonawczych są tu układy polirytmiczne w trzecim ogniwie: stały motyw rytmiczny w lewej ręce, na tle którego w partii prawej ręki pojawiają się wznoszące i opadające, nieregularne figuracje (por. Przykład 16).

Przykład 16. *Scherzino*, str. 6, odc. *Allegretto, agitato*

Tytuł *Sonaty Ha-Fis* na instrumenty klawiszowe pochodzi od dwóch pierwszych dźwięków rozpoczynających utwór skokiem kwarty h – fis (por. Przykład 17), pojawiającym się ponownie w połowie utworu. *Sonata*, mimo tytułu, ma niewiele wspólnego z formą sonatową w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia; zbliża się bardziej do sonatiny. Jest jednocześnie, lecz posiada trzy ogniwa: I *Presto*, II *Meno mosso*, III *Presto con fuoco*, zróżnicowane pod względem charakteru, faktury i tempa. W pierwszym można wyodrębnić dwa odcinki rozpoczynające się skokiem h – fis; pierwszy oparty jest na szesnastkowych figuracjach gamowych w metrum 4/4, drugi na ruchu trójkowym w metrum 6/8. Spotykamy tu takie środki techniki pianistycznej, jak m.in. figuracje gamowe, diatoniczne, grupowane po cztery, wykonywane przemiennie prawą i lewą ręką (por. Przykład 17), występujące głównie w pierwszym ogniwie, ale także – co spaja całą formę – w trzecim. Akordowe i refleksyjne ogniwo środkowe kontrastuje ze skrajnymi. Wzmiankowane ogniwa *Sonaty* są skontrastowane pod względem tempa, przebiegu i charakteru. Kompozytor oddzielił je od siebie pojedynczymi kreskami taktowymi, co wpływa na integrację całej formy i sugeruje konstrukcję jednocześnie. Przemawia też za tym nieproporcjonalnie krótsze od pierwszego ogniwo trzecie, pełniące rolę popisowego finału, wykorzystującego figuracje z części pierwszej.

Przykład 17. *Sonata Ha-Fis*, t. 1-6

Marian Sawa (1937-2005)  
1995

*Presto*

Trzyczęściowa *Sonatina* na klawesyn, fortepian lub organy była wykonywana na wszystkich tych instrumentach. Stały motyw rytmiczny części pierwszej tworzy jej podstawę, pojawia się w różnych układach i kombinacjach, z rzadka ustępując miejsca figuracjom. Część środkowa, rozpoczynająca się trylem, imitacyjna, dwugłosowa, opracowana w technice kanonicznej, składa się z trójczłonowego motywu, za każdym razem coraz dłuższego i transponowanego do wyższych

rejestrów. Energiczna i popisowa trzecia część – swoiste studium techniki okta-  
wowej, eksponuje oktawy grane przemiennie w prawej i lewej ręce.

*Miniatury* (1967/2003) nie były pomyślane jako cykl. W 2003 Sawa skom-  
ponował na prośbę studentów muzykologii UKSW *Smutną melodię, Krakowiaka*  
i *Furioso*. W 2005, podczas porządkowania materiałów kompozytora, odnala-  
złem w jego archiwum dwie miniatury (prawdopodobnie przeznaczone na forte-  
pian, w partyturze brak jednak stosownej adnotacji): *Preludium* i *Marsz* (1967).  
W kwietniu 2005 (niedługo przed śmiercią) kompozytor wyraził zgodę na połą-  
czenie wszystkich pięciu utworów w jeden cykl, objęty wspólnym tytułem *Mini-  
atury*. W tej postaci zostały one zarejestrowane na płycie CD i wydane drukiem.  
Poszczególne miniatury są zróżnicowane: energiczne, miejscami wręcz diabo-  
liczne *Furioso* (z typową dla Sawy nutą sarkazmu), liryczne, spokojne *Preludium*  
(utrzymane w nieco „Messiaenowskim” klimacie), lekki i pogodny *Krakowiak*,  
dobrze oddający cechy tego tańca, refleksyjna, pełna prostoty *Smutna melodia*  
i na zakończenie energiczny, w stylu Prokofiewowskim, *Marsz*.

### 3. IDIOM SAKRALNY

W dziełach M. Sawy obecny jest także idiom sakralny, manifestujący się  
głównie cytowaniem pieśni kościelnych oraz nastrojem zadumy, głębi i kontem-  
placyjności. Bezpośrednia inspiracja sacrum, przejawiająca się użyciem melodii  
pieśni, ujawnia się w *Trzech elegiach, Kołędowym graniu, Czterech kolędach* na  
cztery ręce, a także – pośrednio – w *III Mazurku* (por. Przykłady 3 i 4). Nastrój  
zadumy jest zawarty, obok wspomnianych powyżej utworów, m.in. w *Rapsodzie*,  
w *Preludium* i *Smutnej melodii* z cyklu *Miniatur*.

*Trzy Elegie* powstały w dniach 4-5 września 1995 na prośbę prof. dr hab.  
Jagdy Dankowskiej z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warsza-  
wie, pragnącej upamiętnić osobę pianistki Ewy Niekraszewicz, zmarłej w wypad-  
ku samochodowym w Solinie (sierpień 1995). Cykl oparty jest na motywach pie-  
śni *Ja wiem, w kogo ja wierzę* (por. Przykłady 18 i 19). *Elegie* łączy motyw smut-  
ku i żalu, który w ostatniej części przeradza się niemal w dramatyczny krzyk.  
Utwory te są zróżnicowane pod względem zastosowanych pomysłów dźwięko-  
wych i techniki kompozytorskiej. Klimat każdej elegii dookreślają uwagi kompo-  
zytora: I – *Misterioso*, II – *Dolente*, III – *Funebre*. Pierwsza, oparta na kołysanko-  
wym, jednostajnym rytmie, nastraja do medytacji; ma formę ABA<sub>1</sub>, w której ogni-  
wo B utrzymane jest w dynamice *forte*, zaś dramatyzm potęgują ostinatowo  
powtarzane skoki oktawy w lewej ręce. Dwugłosowa *Elegia II* oparta jest na osti-  
natowym motywie w rytmie punktowanym i na technice kanonicznej (por. Przy-  
kład 20). *Elegia III* jest utrzymana w fakturze akordowej (akordy oktawowo-kwin-  
towe, septymowe, nonowe, oktawowo-trytonowe). Przypomina *Preludium c-moll*  
op. 28 nr 20 F. Chopina (por. Przykład 21).

Przykład 18. Pieśń *Ja wiem, w kogo ja wierzę*

190

## Ja wiem w kogo ja wierzę

1. Ja wiem w ko - go ja wie - rzę,\* Sta -  
Mój Pan w tym Sa - kra - men - cie,\* Pe -

ło - ścią du - szy mej. To ten co zstą - pił  
ten po - tę - gi swej.

z nie - ba,\* Co ży - cie za mnie dał,\* I  
pod po - sta - cią Chleba,\* Po - zo - stać z na - mi chciał.

Przykład 19. *Elegia I*, t. 1-8; w partii lewej ręki motyw pieśni

Misterioso

Marian Sawa (1937-2005)  
04.09.1995

2.

*p*

5

Przykład 20. *Elegia II*, t. 1-8

**Dolente** ♩ = 70

Przykład 21. *Elegia III*, t. 1-11

**Funebre** ♩ = 50-60

Powstanie *Rapsodu* (1996), podobnie jak *Trzech elegii*, ma związek ze śmiercią E. Niekraszewicz. Kompozycja dzieli się na trzy ogniwa skontrastowane pod względem charakteru, tempa i faktury: A – *Lugubre, con dolore*; B – *Presto, furioso*; A1 – *Lamentoso, con melanconia*. Trzyczęściowa budowa A – B – A1 jest typowa dla wielu utworów Sawy. W *Rapsodzie* środkowe ogniwo jest utrzymane w szybkim tempie i figuracyjnej fakturze, a skrajne w wolnym – przeciwnie niż w *Sonacie* i *Sonatinie*. Ogniwo A posiada żałobny charakter. Przebieg rozpoczyna nostalgiczny temat w długich wartościach (por. Przykład 22). Pochód oktaw i akordów doprowadza do punktu kulminacyjnego zakończony klasterem w niskim rejestrze (por. Przykład 23). Pojawiają się tu często współbrzmienia kwartowo-septymowe lub kwintowe. Śródkowe ogniwo (B) utrzymane jest w szybkim tem-

pie (*Presto furioso*) i figuracyjnej, etiudowo-toccatowej fakturze, nie pozbawione jest jednak dramatycznego wydzźwięku. Ważną rolę wyrazową spełniają pauzy rozdzielające poszczególne sekwencje. Figuracje triolowe występują przemienicznie w prawej i lewej ręce. Ogniwo finałowe (A1) przypomina pierwsze ogniwo, lecz jest nieco zmodyfikowane pod względem materiału muzycznego i dodanych imitacji głównego tematu.

Przykład 22. *Rapsod*, t. 1-4

Przykład 23. *Rapsod*, t. 25-31

*Kolędowe granie* (2004) jest suitą złożoną z sześciu odcinków następujących po sobie attacca<sup>8</sup>: I *Moderato* – *Anioł pasterzom mówił*, II *Allegro* – *Dzień to jest dziś wesela*, III *Adagio* – *Jezus Malusienki*, IV *Vivo* – *Do szopy, hej pasterze*, V *Lento* – *Nie było miejsca dla Ciebie*, VI *Presto* – *Pójdźmy wszyscy do stajenki*.

<sup>8</sup> W partyturze brak tytułów kolęd.

Poszczególne odcinki są zróżnicowane pod względem charakteru, faktury, tempa i środków techniki pianistycznej. Sam dobór tych środków podyktowany został bezpośrednio przez melodię kołedy i jej przesłanie. Ogniwa są utrzymane przemienne w tempach szybkich i wolnych. Zmianom ulegają także tonacje: I – F-dur, II – F-dur, III – a-moll, IV – D-dur, V – f-moll, VI część zaczyna się w G-dur, kończy zaś w B-dur. W IV następują trzy zmiany tonacji: D-dur, F-dur, Es-dur. Można tu zauważyć także elementy ludowe (np. w odcinku II – stylizacja motywów podhalańskich, w III – stylizacja kujawiaka).

#### 4. PODSUMOWANIE

Twórczość fortepianowa M. Sawy obejmuje szereg zróżnicowanych dzieł, w tym formy i gatunki znane z tradycji, jak również dzieła o indywidualnych rozwiązaniach. Zawarte w nich problemy pozwalają wyodrębnić trzy idiomy: ludowo-taneczny, motoryczno-toccatowy i sakralny. Utwory młodzieńcze wykazują inspirację głównie neoklasyczną, późniejsze zaś wskazują na poszukiwania indywidualnego języka muzycznego. Twórczość ta może spełniać funkcję zarówno koncertową, jak i pedagogiczną.

Zdaniem Andrzeja Sułka, „*Mazurki Mariana Sawy* (...) włączają się w wielką tradycję ludowych stylizacji stworzoną przez Chopina i Szymanowskiego. Nie mamy tu jednak do czynienia z mechanicznym powielaniem schematów, do najważniejszych zaś cech wspólnych wypada zaliczyć przede wszystkim pełną szlachetności prostotę formalną i motywiczną”<sup>9</sup>.

Z kolei Bartosz Luboń stwierdza, że „Mimo stosunkowo skromnej objętości są to utwory, które można śmiało zestawić z największymi osiągnięciami XX-wiecznej pianistyki – *Mikrokosmosem* Bartoka, *Klavierstücke* Hindemitha czy *Sonatami* Prokofiewa (...). Te krótkie, najwyżej kilkuminutowe utwory stanowią doskonały przykład mistrzowskiego budowania dramaturgii, operowania atmosferą i barwą”<sup>10</sup>. Magdalena Dziadek jest natomiast przekonana, że „Marian Sawa powraca w swoich utworach do źródeł, do podstawowego rozumienia «muzyki duchowej», do jej funkcji symbolicznej i transcendentnej”<sup>11</sup>.

Fortepianowa twórczość Mariana Sawy przedstawia się na tle jego całego dorobku skromniej, lecz nie jest marginesowa, mimo że dotąd była ona słabo spopularyzowana. Wartość tej twórczości, według mnie, pozwala wpisać ją do

---

<sup>9</sup> A. Sułek, komentarz do płyty CD *XXth Century Polish Piano Music*, Acte Préalable AP0016, Warszawa 1999, s. 4.

<sup>10</sup> B. Luboń, recenzja płyty CD *Marian Sawa. Utwory fortepianowe*, Hi-Fi i Muzyka (2006)9, s. 115.

<sup>11</sup> M. Dziadek, *Muzyka fortepianowa Mariana Sawy*, recenzja płyty CD, *Opcje* (2006)2, s. 116.

panteonu polskiej muzyki fortepianowej XX wieku, gdzie może zajmować miejsce obok fortepianowych dzieł G. Bacewicz, W. Lutosławskiego, M. Magina, A. Malawskiego, B. Woytowicza i innych. Ciekawe rozwiązania w utworach fortepianowych Sawy, ich oryginalna stylistyka brzmienia, środki techniki kompozytorskiej i faktura fortepianowa, świadczą o dobrej znajomości instrumentu, pozwalają wykonawcy być kreatywnym, a dzięki małej ilości sugestii wykonawczych (typowej dla Sawy), pozwalają pianiście na większą swobodę wykonawczą. Z omówionych dzieł wyróżnić trzeba przede wszystkim cykl *Mazurków*, *Scherzino*, *Rapsod*, *Toccate*.

Utwory fortepianowe Mariana Sawy są już wydane drukiem i nagrane na płycie. Stanowiły także przedmiot pracy z młodymi adeptami sztuki pianistycznej na kursie w Częstochowie (czerwiec/lipiec 2010), poświęconym w całości wykonawstwu muzyki organowej i fortepianowej Sawy. Dzięki tym inicjatywom jest nadzieja, że twórczością fortepianową tego twórcy zainteresuje się więcej wykonawców.

## MARIAN SAWA'S PIANO MUSIC

### Summary

Marian Sawa (1937-2005), composer, organist, improviser and pedagogue, owes his reputation primarily to his prolific organ output (over 200 works for organ solo, including five concertos), choral music (several dozen compositions) and vocal-instrumental sacred music. Pride of place goes to the *Droga Krzyżowa* (The Way of the Cross), *Missa claromontana* and works for organ: the *Witraże* (Stained-glass), *Ecce lignum crucis* and *Hymnus in honorem sancti Petri et Pauli*. Works for piano are modest in number, less known and rather rarely performed but they are hardly of a marginal character.

Marian Sawa's piano output comprises a dozen or so pieces of diverse genres and styles. The earliest compositions, dating from Sawa's studies at the State Higher School of Music in Warsaw, include the *Four Etudes*, a cycle of *Variations* and *Prelude and Fugue*, all in the neoclassical style (1966-67). In the etudes, the composer explored several technical problems, such as the technique of double stops and octaves. The later *Toccata* (1970) and *Stylized Prelude* (1975) are, by and large, the continuation of the same style. In the *Toccata* one can notice the genre's characteristic features including the motoric drive, a sense of mobility and the repetitiveness of notes (similar effects can be found in toccatas by such composers as Bolesław Woytowicz and Sławomir Czarnecki). Sawa's most interesting piano works date from the 1980s and 1990s, the *Scherzino* (1983) and *Four Mazurkas* (1993/94) being the most frequently performed pieces. Sawa's output also includes compositions which draw freely on the sonata form: the *Sonata Ha-Fis* (Sonata B-F sharp) for keyboard instruments (1995, the title refers to the two opening notes), the *Sonatina* for harpsichord, piano or organ (1995), and arrangements of Polish Christmas carols. One of Sawa's most spectacular pieces is the *Fugue-Bolero* for two pianos (1996), which is an arrangement of his earlier, highly popular version for organ.

Three styles can be distinguished in Sawa's piano music: dance/folk, motoric/toccata and sacred. The first employs the dance forms popular in Polish folk music (mazurek, oberek, krakowiak), the rhythm pattern of the "mazur" and bourdon fifths. The main features of the second style are the figurative texture, virtuosity, a sense of mobility and, in the majority of works (including those from

the 1990s), references to the neoclassical style. The sacred style manifests itself in the use of quotations from church songs. For example, in the *Third Mazurka* (1993) it is a quotation from a Polish church song to St Joseph, while the musical material of the *Three Elegies* (1995) is based on the religious song *Ja wiem, w kogo ja wierzę* (I know in whom I believe). These works are also renowned for their specific mood of meditation and contemplation, creating an aura of spiritual music. The arrangements of Polish Christmas carols also belong to this group (the *Four Christmas Carols* for two pianos, 2003; the *Kolędowe granie* (Playing the carols), 2004).

Translation: Michał Kubicki

**Keywords:** Marian Sawa, mazurka, study, piano music, carol, neoclassicism, sacred music, folklore

**Nota o Autorze:** dr Marcin T. Łukaszewski, adiunkt w specjalności Muzykologia Kościelna UKSW. Zainteresowania naukowe: fortepianowa, wokalna i wokalno-instrumentalna muzyka polska o tematyce religijnej XIX i XX w.

**Słowa kluczowe:** Marian Sawa, mazurek, etiuda, muzyka fortepianowa, kolęda, neoklasyzm, muzyka sakralna, folklor