

Paulina Szklanna, Warszawa

**WPÓŁCZESNA MUZYKA ORGANOWA W POLSCE NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH
KOMPOZYCJI MARIANA SAWY (1937-2005)**



*Marian Sawa*¹

¹ Zdjęcie ze zbiorów prywatnych.

Celem mojego wystąpienia jest ukazanie sylwetki twórczej kompozytora. W wyborze omawianych dzieł kieruję się zamiarem przybliżenia charakteru jego idiomu stylistycznego. Bogaty dorobek twórczy Mariana Sawy nie ogranicza się wprawdzie do utworów przeznaczonych na organy, choć właśnie ten instrument kompozytor upodobał sobie najbardziej. Świadczyć o tym może zbiór ponad 200 dzieł organowych jego autorstwa. Instrument ten jest obecny w twórczości prezentującej różnorodność form i gatunków. Mieszczą się tutaj miniatury, kompozycje o charakterze dydaktycznym, a wśród nich etiudy z 1974 roku, o których z entuzjazmem wypowiadają się uznani pedagodzy gry organowej: Marietta Kruzel-Sosnowska, uznana przez samego twórcę za najlepszą interpretatorkę jego kompozycji², mówi: „Etiudy zarówno manualowe, jak i pedałowe (...) z jednej strony rozwijały technikę, z drugiej zapoznawały uczniów z językiem muzyki współczesnej i pozwalały poruszać się w wymiarze rozszerzonej tonalności lub atonalności”³. Natomiast Feliks Rączkowski dodaje: „Całe pokolenia moich absolwentów wychowane były zwłaszcza na Etiudach pedałowych i manualowych Mariana Sawy. (...) Kompozycje te (...) wszechstronnie rozwijały uczniów zarówno w technice gry manualowej, jak i pedałowej, a także wyrabiały podstawy nawyków gry trioowej – polifonicznej”⁴. Utwory o przeznaczeniu dydaktycznym reprezentują ponadto preludia: „Wielość zastosowanych tu przez prof. Mariana Sawę rozwiązań formalnych, fakturalnych, czy harmonicznym zaznajamia młodych adeptów organistyki ze środkami stosowanymi we współczesnej muzyce; rozszerza zasób ich możliwości wykonawczych”⁵. Do większych form zaliczyć można fantazje. Nie brakuje także dzieł monumentalnych - koncertów, sonat, cykli organowych.

W muzyce organowej właśnie najbardziej czytelny wydaje się być idiom stylistyczny kompozytora. Zainteresowania estetyczne Mariana Sawy kierują się nie tylko w stronę dogłębnego wykorzystania możliwości technicznych organów. Będąc mistrzem improwizacji, z niej wydobywał swe dzieła⁶. Zapytany, skąd czerpie inspiracje, zwykł mawiać: „Z tak zwanej głowy. Improwizacja to jest dla mnie naprawdę wielkie słowo, wielkie pojęcie. Czasem wystarczy punkt zaczepienia, jakkolwiek: tematyczny, albo słowno-tematyczny, albo kolorystyczny, albo jakiś sytuacyjny. (...) Co tu grać? Wszystko. Moim zdaniem improwizacja to jest tu, teraz, na takim instrumencie, w takiej sytuacji, w takim nastroju, w takim samopoczuciu i miejscu. Mnie się wydaje, że jest to uzależnienie od instrumentu, z którym człowiek zaczyna rozmawiać”⁷. Zdaniem odbiorców: „Kompozytor rozkoszuje się instrumentem (...) wyczarowuje zeń pełną gamę efektów, stosując niuanse kolorystyczne, dynamiczne, artykulatoryjne. Nie krępuje przy tym wykonawcy, zostawiając mu duży margines w postaci rejestracji,

² L. M. Gorecki, *Twórczość organowa Mariana Sawy*, w: „Organy i muzyka organowa XIII”, Gdańsk 2006, s. 437.

³ M. Kruzel-Sosnowska, *Twórczość organowa o charakterze pedagogicznym Mariana Sawy*. Referat wygłoszony 24.05.2005 podczas sesji *Marian Sawa in memoriam* na UKSW.

⁴ Ibidem.

⁵ Z. Indyk: *Marian Sawa Preludia organowe*, Kraków 2004, s. 6. (Od wydawcy)

⁶ M. T. Łukaszewski, L. M. Gorecki, *Sawa Marian*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000. II Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 873.

⁷ L. M. Gorecki, *Twórczość organowa Mariana Sawy*, w: „Organy i muzyka organowa XIII”, Gdańsk 2006, s. 427.

tempa, interpretacji⁸. Postać tę trafnie wydają się charakteryzować słowa Anny Ignatowicz: „Jest interpretatorem twórczym, twórcą zaś – wrażliwym. Piewcą nastoju i mistrzem w przekazywaniu emocji. Jest przy tym kompozytorem kłopotliwym (dla muzykologów), nieczułym bowiem na mody i trendy epoki. (...) W jego muzyce częstokroć zaciera się granica między syntezą a synkretyzmem. Stąd być może licznie pobrzmiewające w jego twórczości najrozmaitsze echa: struktur postserialnych w *Etiudzie koncertowej* (1972) i *Witrażach* (1980) na organy, messiaenowskich modi w *Sonacie organowej* (1988) i *Terra tremuit* (1997) na chór i organy⁹. Jego muzykę przenika „duch czasu”: Marek Dyżewski pisał: „Dla Sawy muzyczna tradycja nie jest jedynie *tym, co było*, co należy do bezpowrotnie minionej przeszłości. Widzi tradycję jako siłę żywą, zdolną do poruszania wyobraźni współczesnego twórcy, do wkraczania w jego artystyczne procedury. Jest skłonny i potrafi prowadzić dyskurs z mistrzami przeszłości.”¹⁰ Lecz Marian Sawa mawiał o sobie: „Czy ja jestem kompozytorem czy tylko nim bywam? ... Co to znaczy być kompozytorem? Czy jest się nim wtedy, gdy twórcy encyklopedii o nim łaskawie wspomną?”¹¹

Szczególnie reprezentatywny dla stylu Mariana Sawy wydaje się być piąty spośród jego *Koncertów organowych*. Poszczególne części oparte są na wybranych trzech chorałach protestanckich: odpowiednio część I – *Lobe den Herren*; część II – *Jesu, meine Freude*, ostatnia natomiast przetwarza melodię *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. W przebiegu dzieła najczęściej spotyka się przejawy stylu neoklasycznego, wzbogaconego jednak o liczne nawiązania barokowe. Organom towarzyszy tu orkiestra kameralna. Jej trzon stanowi kwintet smyczkowy, a dopełnienia kolorystycznego nadaje perkusja oraz instrumenty dęte blaszane. Poszczególne grupy wprowadzane stopniowo – od towarzyszących organom smyczków i kotłów, poprzez wibrafon i dzwony, po instrumenty dęte – nadają każdej z części nowy efekt brzmieniowy i wyrazowy. Początkowe wirtuozowskie *Allegro* o żywym, motorycznym charakterze wykorzystuje technikę imitacyjną w dialogach organów i smyczków. Następujące po nim *Adagio* utrzymuje nastrój głębokiej zadumy poprzez nawiązania melodyczne do kompozycji T. Albinoniego o tym samym tytule. Reminiscencji tu jednak nie koniec. Dzieło przenikają echa stylistyczne muzyki francuskiej z wykorzystaniem skal całotonowych, kolorystycznych współbrzmień trytonowych i klasterowych w grze barw. Zamyślenie tej części przerywa zdecydowane wejście *attaca* organów solo w finałowym *Allegro con spirito*. Na zakończenie pozostałe instrumenty dęte nucą radośnie *Wachet auf...*¹².

Cykl organowy warszawskiego twórcy z dumą reprezentuje zbiór pięciu *Partit*¹³ na tematy wielkopostnych i wielkanocnych polskich pieśni kościelnych. Do tej skarbnicy sięgnął Sawa w 1980 roku. W zbiorze zostały zawarte pasyjne melodie *Jezu Chryste, Panie miły* oraz *Roz-*

⁸ A. Jończyk, *Marian Sawa w Archikatedrze Warszawskiej*, w: „Życie muzyczne” nr 1-2/1998, s. 18.

⁹ A. Ignatowicz, *60-lecie Mariana Sawy*, w: „Życie muzyczne” nr 7-8/1997, s. 34.

¹⁰ M. Dyżewski, opis płyty *Jan Szykowski – organy kościoła św. Barbary w Warszawie*.

¹¹ Z notatnika Mariana Sawy; opis płyty *Marian Sawa – utwory organowe 1*.

¹² M. T. Łukaszewski, *Marian Sawa – tytan organów*, w: „Muzyka 21” nr 2/2000, s. 38.

¹³ Wyd. PRO ORGANO EDITION, Warszawa 2007.

myślajmy dziś, wierni chrześcijanie, a także paschalne: *Chrystus zmartwychwstan jest, Wesoły nam dzień dziś nastał* oraz *Zwycięzca śmierci*. Marian Sawa w swoich dziełach wielokrotnie nawiązuje do twórczości mistrzów z przeszłości. W tym wariacyjnym cyklu organowym szczególnie wyraźnie wydają się rozbrzmiewać echa partit J. S. Bacha, opartych na tematach śpiewów chorału protestanckiego. Rozpatrując kwestię analogii do wspomnianych dzieł Bachowskich, można wyodrębnić kilka filarów. Podstawowy z nich stanowi sama nazwa – partita, która już na wstępie przywołuje ducha muzyki epoki baroku. Analogiczne wpływy wykazuje konstrukcja formalna. Mamy wyraźny podział na części, w ramach każdego utworu jasno wyodrębnione całości, co ugruntowuje osadzenie w tradycji barokowej. Swoiste novum stanowi natomiast zastosowany język muzyczny. Melodyczno-tonalna konstrukcja tematów, które pochodzą z polskiego śpiewnika pieśni kościelnych, restytuuje jakości harmoniczne, dla których źródłem jest system dur-moll. Zupełne wyzwolenie się od wpływów tak ugruntowanego środka harmonicznego stało się dla kompozytora ze względów oczywistych niemożliwe. Język muzyczny Sawy nie daje się jednak jednoznacznie zaklasyfikować. Jak podkreśla Sylwia Zaborowska: „Aby w pełni odczytać i zrozumieć komunikat nadawany przez twórcę, trzeba znać i umieć rozszyfrować swoisty dla Sawy kod. Symbolika, niedopowiedzenia, aluzje...”¹⁴

Cechą wspólną *Partit* jest chorałowe opracowanie w części pierwszej linii melodycznej pieśni na zasadzie *diverse sopra*, przez co ujawnia się kolejne odniesie do dzieł Bachowskich.

¹⁴ S. Zaborowska, opis płyty Sawa. *Organ music III*, w: „Ruch Muzyczny” nr 12/2002, s. 41.

Przykład 1: M. Sawa, partita *Zwycięzca śmierci*, cz. I¹⁵

Zwycięzca śmierci

Marian Sawa

The image shows the first three systems of a musical score for organ. The title is 'Zwycięzca śmierci' by Marian Sawa. The tempo is 'Religioso' and the dynamics are 'mp legato'. The score is written for organ and features complex harmonic structures with parallel triads and modal influences. The first system starts with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The second system begins at measure 9, and the third system begins at measure 14. The notation includes various chordal textures and melodic lines across the organ's registers.

Pojawiające się przy tym paralelizmy struktur tercjowych podkreślają diatonikę linii melodycznej, będąc zarazem wolne od wszelkich ciężarów funkcyjnych. Jak zaznacza w swojej monografii poświęconej muzyce organowej w Polsce Marta Szoka, paralelizm, uznany za elementarny środek organizacji przebiegu w harmonice schyłku XX wieku, pozostaje zasadą w pełni autonomiczną. Stanowiąc harmoniczną podbudowę melodii tonalnej lub modalnej, rządzi się własnymi prawami. Obok napięć harmoniczno-tonalnych, wyraźna jest także funkcjonalna hierarchiczność relacji akordowych¹⁶. Następujące kolejno poszczególne części *Partit* ukazują wariantowanie początkowego materiału tematycznego. Są przy tym silnie skontrastowane agogicznie i wyrazowo. Często pojawiają się wyraźne struktury modalne, pozbawione ciężarów charakterystycznych dla systemu tonalnego. Akordy o nowszej proveniencji, budowane kwartowo-kwintowo, zestawiane są z archaicznymi strukturami quasi-modalnymi. Pod ich postacią kryje się pusto brzmiący akord ukazany w sposób jawny, lub też ukryty, zakamuflowany za pomocą następstwa poszczególnych jego elementów rozłożonego w czasie. Kończący taki zabieg powrót do harmonicznych struktur nowoczesnych niewątpliwie wywołuje efekt zaskoczenia. Dostrzegamy przebiegi quasi-tonalne, po czym rozwiązania akordów przyno-

¹⁵ Przykłady nutowe pochodzą ze zbioru PRO ORGANO EDITION.

¹⁶ M. Szoka, *Polska muzyka organowa w latach 1945-1985*, Łódź 1993, s. 68-69.

szą skutki wyszukane, nieoczekiwane, wprowadzające ducha współczesności. Mają miejsce poszukiwania stale nowych rozwiązań, oryginalnych, wysublimowanych środków harmoniczných. Emancypacja elementów kierujących w stronę modalizmu, połączona z nietypowymi rozwiązaniami, tworzy swoisty klimat. Takie jakości zastosowane lokalnie na mikroprzestrzeni, składają się na określoną stylistyczną makroprzestrzeń. Spotykane są połączenia struktur tonalnych z modalnymi. Nawarstwione akordy osadzone w kontekście systemu dur-moll dają w efekcie nową jakość, razem bowiem brzmią poza tonalnością harmoniczną.

Przykład 2: M. Sawa, partita *Chrystus zmartwychwstan jest*, cz. VI



Swoista nowa jakość jawi się przy tym zarówno w płaszczyźnie horyzontalnej, jak i wertykalnej.

Przykład 3: M. Sawa, partita *Zwycięzca śmierci*, cz. II

The image shows a musical score for a piano part, starting at measure 28. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs). It features complex rhythmic patterns and chordal textures. There are trills marked with a '3', '4', and '5'. The dynamics include a 'mf' marking. The overall texture is dense and dissonant, characteristic of the described style.

W połączeniu z przebiegiem zakorzenionym w systemie dur-moll ma miejsce zastosowanie skali całotonowej.

Przykład 4: M. Sawa, partita *Jezu Chryste, Panie miły*, cz. III

The image shows a musical score for a piano part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'molto rit.' and the dynamics are 'ff'. The piece is marked 'Grave'. The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first staff has a measure number '63' and a '2' above it. The music features a complex texture with many notes, including some with accidentals.

Pojawiają się faktury utrzymane w technice ostinato, stałe schematy melodyczne w poszczególnych głosach polifonizującej miejscami konstrukcji.

Przykład 5: M. Sawa, partita *Wesoły nam dzień dziś nastał*, cz. IV

The image shows a musical score for a piano part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Tranquillo' and the dynamics are 'mp'. The piece is marked 'IV'. The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first staff has a measure number '2' and a '2' above it. The music features a simple texture with few notes, including some with accidentals.

Z osiągnięć polifonii czerpie także zastosowany efekt stretta.

Przykład 6: M. Sawa, partita *Chrystus zmartwychwstan jest*, cz. VI

The image shows a musical score for a piano part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'meno mosso'. The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music features a simple texture with few notes, including some with accidentals.

Nie brakuje ponadto nawiązań do romantycznej muzyki francuskiej, szczególnie Henriego Muleta (1878-1967) i *Toccaty fis-moll* jego autorstwa (por. przykł. 7 i 8).

Przykład 7: M. Sawa, partita *Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie, cz. III*

III

4 *Tranquillo* 6

4 6

4 6

Przykład 8: H. Mulet, toccata X *Tu es petra et portae inferi non praevalerunt adversus te*, początek¹⁷

Allegro

R. *pp* *staccato*

pp

cresc.

¹⁷ Ze zbioru *Esquisses Byzantines 10 Pieces Orgue*, Alphonse Leduc, Paris.

Uderzający wręcz ascetyzm zapisu oznaczeń wykonawczych, kompozytor tłumaczy następująco: „Nigdy nie wymagam od wykonawcy takiego dokładnego wykonywania tego, co jest, co mi się zapisać udawało w nutach. Dlaczego? Bo przekonałem się naprawdę (...), że jednak na przykładzie Bacha, wielkiego Jana Sebastiana, u którego nie zawsze było oznaczenie tempa, nie zawsze dynamiki, nie zawsze rejestracji”¹⁸. Tym bardziej, uważam, warta podkreślenia staje się wyraźna sugestia doboru głosu językowego, co ma na celu podkreślenie wyrazistości kolorystyki linii melodycznej.

Przykład 9: M. Sawa, partita *Wesoły nam dzień dziś nastał*, cz. III



W baroku osadza wreszcie zastosowanie, jako części końcowych, form fugowanych.

Przykład 10: M. Sawa, partita *Jezu Chryste, Panie miły*, cz. VI

Omawiając spotykane w twórczości Mariana Sawy nawiązania do wielkich mistrzów z przeszłości, nie sposób pominąć kompozycji o znamienym tytule *B-A-C-H*. Motyw, opracowany po raz pierwszy w 1750 roku przez samego mistrza epoki baroku jako muzyczny anagram w *Die Kunst der Fuge* BWV 1080, Marian Sawa traktuje symbolicznie. Upatruje w nim niejako element muzycznego przeznaczenia. Pytanie: czy własnego? Jeśli nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie z artystycznego i estetycznego punktu widzenia, to pewną wskazówkę może stanowić wprowadzony w taktach 116-123 „motyw losu” z *V Symfonii* c-moll, op.67 Ludwiga van Beethovena¹⁹.

¹⁸ L. M. Gorecki, *Inspirująca rola pieśni kościelnych w twórczości Mariana Sawy na przykładzie Preludium Organowych*. Praca magisterska napisana w AMFCh, Warszawa 2005, s. 125.

¹⁹ J. B. Boksztanin, opis płyty *Marian Sawa – utwory organowe 1*.