



ANNA STACHURA-BOGUSŁAWSKA

Katedra Muzyki, Wydział Sztuki

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

ul. Dominika Zbierskiego 2/4, 42-218 Częstochowa

a.stachura-boguslawska@ujd.edu.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-2539-7505>

Od *Czterech utworów* na kwartet smyczkowy
i fortepian (1961) po *Rapsodię-Romans*
na klarnet i fortepian (2014).
Brzmienie fortepianu w twórczości solowej
i kameralnej Jana Wincentego Hawela

W twórczości kompozytorów środowiska śląskiego drugiej połowy XX wieku brzmienie fortepianu odgrywało istotną, choć nie pierwszoplanową rolę. Jolanta Bauman-Szulakowska podkreśla, że niemal „wszyscy kompozytorzy należący do śląskiej grupy kompozytorskiej poświęcili temu instrumentowi szereg utworów”¹, jednakże zdecydowanie chętniej jego brzmienie wykorzystywali w muzyce kameralnej. Dzieła te dawały twórcom możliwość eksperymentowania z nową brzmieniowością oraz niekonwencjonalnymi rozwiązaniami techniczno-wyrazowymi (kompozytor Edward Bogusławski nazwał je wprost „terenem doświadczalnym”²), niejednokrotnie z powodzeniem stosowanymi później na gruncie muzyki symfonicznej.

¹ J. Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka fortepianowa*, w: *Muzyka fortepianowa IX*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992, s. 241.

² A. Rozlach, *Twórczość to wspaniała przygoda. Rozmowa z Edwardem Bogusławskim*, „Poradnik Muzyczny” 1986, nr 5, s. 1.

Powyższy opis zdaje się potwierdzać kompozytorska teka Jana Wincentego Hawela. Urodzony w Pszowie w 1936 roku kompozytor, dyrygent i pedagog³, posiadający w swym dorobku szereg dzieł na zróżnicowane składy instrumentalne, niemal od początku swej twórczej drogi dał się poznać jako „równie zdolny symfonik, przekonujący [...], iż bezbłędnie rozumie współczesną orkiestrę, co kameralista”⁴. W jego rozległym kompozytorskim katalogu, liczącym ponad 130 pozycji (a nie jest to jeszcze liczba zamknięta), w około 20 utworach obecne jest brzmienie fortepianu⁵.

Na początku oddajmy głos kompozytorowi:

Fortepian w mojej twórczości odgrywa istotną rolę. Czasem fascynował mnie jego tradycyjny dźwięk, czasem brzmienie nowe, wygenerowane dzięki różnorodnym eksperymentom. Przyglądałem się jego możliwościom solowym, lecz przede wszystkim wypróbowałem jego brzmienie w połączeniu z najróżniejszymi instrumentami — w zespołach kameralnych, a także jako dopełnienie składu orkiestrowego⁶.

³ Jan Wincenty Hawel (ur. 10.07.1936 roku w Pszowie k. Wodzisławia Śląskiego) kompozytor, dyrygent i pedagog. Informacje dotyczące życiorysu i aktywności twórczej Hawela zob. M. Kosińska, „Hawel Wincenty Jan” [online], <https://culture.pl/pl/tworca/jan-wincenty-hawel> (dostęp: 15.03.2020); J. Mamczarski, J. Bauman-Szulakowska, „Hawel Jan Wincenty”, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2 *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 301–304.

⁴ R. Gabryś, *Górnośląski krąg kompozytorów*, w: *Studio. Almanach literacko-artystyczny*, t. 1, Katowice 1981, s. 9.

⁵ Informacje na temat solowych i kameralnych kompozycji z brzmieniem fortepianu Jana Wincentego Hawela odnaleźć można m.in. w pracach magisterskich (M. Białecka, *Katalog tematyczny dzieł Jana Wincentego Hawela*, Katowice 2003; P. Mazanek, *Utwory na fortepian solo w twórczości kompozytorów z Górnego Śląska w latach 1945–1995: charakterystyka wybranych zagadnień i katalog tematyczny*, Katowice 1998), w publikacjach poświęconych polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI wieku (m.in. V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004; M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010*, Warszawa 2013) oraz w artykułach naukowych, m.in. K. Bula, *Twórczość kameralna kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1970–1980*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, red. K. Bula, E. Bogusławski, R. Gabryś, L. Markiewicz, Katowice 1988, s. 33–51; J. Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka fortepianowa*, w: *Muzyka fortepianowa IX*, Gdańsk 1992, s. 241–256; M. Renat, *Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów w twórczości współczesnych kompozytorów śląskich*, w: *Edukacja muzyczna VIII (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie)*, red. M. Popowska, Częstochowa 2013, s. 27–46; A. Stachura-Bogusławska, *Między awangardą a tradycją — fortepian w repertuarze koncertów z cyklu „Śląska Trybuna Kompozytorów” w latach 1973–1977*, w: „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, red. E. Frołowicz, A. Kozłowska-Lewna, s. 335–359.

⁶ J.W. Hawel, [wywiad], rozm. A. Stachura-Bogusławska, Katowice 17.02.2020.

Fortepian towarzyszył Hawelowi niemal od zawsze. Już w wieku dziewięciu lat, na zakupionym przez ojca fortepianie, komponował pierwsze utwory, m.in. *Poloneza*, *Mazurka*, *Walca*, *Sonatinę* na fortepian oraz *Serenadę* na skrzypce⁷. I choć, jak twierdzi kompozytor po latach, „powstawały bez kontroli harmoniczej, kiedy je teraz przeglądam to nawet wcale nieźle wyglądają”⁸.

Pierwsze dojrzałe utwory, otwierające oficjalny katalog, powstają w czasach studenckich. Warto wymienić m.in. *Sonatę* na klarnet i fortepian (1957), *Cztery preludia* na fortepian (1959) oraz *Cztery utwory* na kwartet smyczkowy i fortepian (1961). Szczególnie w ostatnim wymienionym dziele dają o sobie znać pewne cechy warsztatowe, które znajdą swe dojrzałe rozwiązania w kolejnych kompozycjach Hawela: inklinacja do klasycznych rozwiązań formalnych (w tym przypadku czteroczęściowe ramy) oraz zastosowanie materiału dźwiękowego, oscylującego pomiędzy gęstą i mroczną chromatyką Bartokowską a punktualistycznym rozbiciem, opartego na porządku dodekafonicznym lub swobodnie dysponowanej skali chromatycznej.

Najbardziej interesująco pod względem zakomponowania przebiegu przedstawia się trzecia część kompozycji. Warto dodać, że jest to jedyna część, w której równocześnie brzmi pełny skład instrumentów. W pozostałych pomiędzy kwartetem a fortepianem toczy się swoisty dialog, zdecydowanie jednak wyeksponowane jest brzmienie smyczków. Część ta zamknięta została w trzech ogniwach, z których skrajne cechuje ściśle wykoncypowana konstrukcja, natomiast w środkowym wykorzystał kompozytor dowolność w zakresie realizacji rytmicznej zamkniętych w taktach dźwięków.

W ogniwach skrajnych w partiach wszystkich instrumentów warstwa brzmieniowa niemal w całości podporządkowana została dodekafonii. Nadrzędna seria zbudowana z następujących interwałów: 1 6 2 6 1 4 2 1 6 1 2 i wykonywana jest od różnych dźwięków wyjściowych. Każdy z sześciu linearnie prowadzonych głosów (partia fortepianu liczona jest jako dwie linie) rozpoczyna swoją prezentację serii o pół tonu niżej (I skrzypce od *h*, II skrzypce — od *b* itd.). Porządek prezentacji jest następujący: oryginał serii — rak serii (odbicie lustrzane według osi pionowej) — inwersja serii (odbicie lustrzane według osi poziomej). Całość kończy fragment pozbawiony ścisłego porządkowania. Jako przykład niech posłuży górna partia fortepianu:

⁷ Zob. M. Skocza, „*Tylko opery nie napisałem*”. Rozmowa z Janem Wincentym Hawelem, „*Śląsk*” 2006, nr 9, s. 22.

⁸ Cyt. za. A. Sękowska, *Sonorystyka w kwartetach smyczkowych Jana Wincentego Hawela*, maszynopis pracy magisterskiej, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Wydział Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu, Katowice 2007, s. 12–13.

- oryginał serii: *g-fis-c-d-gis-a-cis-h-b-e-f-es*,
- rak serii: *es-f-e-b-h-cis-a-gis-d-c-fis-g*,
- inwersja serii: *g-gis-d-c-fis-f-cis-dis-e-ges-f-g*.

Ścisłej regule wymyka się także przebieg rytmiczny oraz rejestry, w których pojawiają się kolejne dźwięki szeregu. Odbicie lustrzane pojawia się także w zakresie makroformy, a więc pomiędzy odcinkami skrajnymi, przedzielonymi ogniwem aleatorycznym.

Przykład 1. J.W. Hawel, *Cztery utwory* na kwartet smyczkowy i fortepian, © Copyright Jan Wincenty Hawel

III

The image shows a page of musical notation for a string quartet and piano. At the top center, the Roman numeral 'III' is underlined. Below it, the score begins with a rehearsal mark 'A' in a box, followed by a tempo marking '♩ = 120'. The score consists of six staves. The first four staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the last two are for the piano (Right and Left Hand). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings such as 'sfff' (fortissimo). The notation is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Ukończenie studiów kompozytorskich w 1964 roku rozpoczyna w twórczej aktywności Hawela czas krystalizacji cech dojrzałego warsztatu kompozytorskiego. Katalog systematycznie wzbogacają dzieła o rozbudowanym aparacie wykonawczym, utwory kameralne, wokalne, a także solowe. Brzmienie fortepia-

nu — na przestrzeni czasowej od schyłku lat 60. XX w. do końca dekady następnej — pojawia się w siedmiu dziełach. Są to:

- utwory solowe: *Variazioni per pianoforte* (1968 — wyróżnienie na Konkursie Kompozytorskim w Koszalinie) i *Witraże* na fortepian (1972 — I nagroda na Konkursie Kompozytorskim „Wiosna Opolska”)
- utwór na dwa fortepiany: *Capriccio-Fantasia nr 2* (1975 — III lokata na Pianistycznym Konkursie Kompozytorskim w Słupsku)
- utwory kameralne: *Divertimento* na puzon, fortepian i perkusję (1968), *Muzyka kameralna* na flet, dwa fortepiany i perkusję (1969), *Musica concertante* na kwintet instrumentów dętych (flet, obój, klarnet, fagot, waltornia) i fortepian (1976 — III nagroda na Konkursie Kompozytorskim im. Artura Maławskiego w Krakowie) oraz *Tryptyk* na klawesyn amplifikowany i fortepian (1980).

Edward Bogusławski, kompozytor i autor publikacji o symfoniach Jana Wincentego Hawela, wymienił wśród najważniejszych cech jego dojrzałego warsztatu kompozytorskiego: „twórczy stosunek do tradycji, selektywny wybór tworzywa dźwiękowego, konsekwencję w kształtowaniu konstruktywnych założeń fakturalnych i formalnych dzieła i wreszcie ekspansywną wyrazowość, której witalizm wysuwa się na plan pierwszy”⁹, a także istotną rolę aleatoryzmu¹⁰. Badaczka śląskiej spuścizny Jolanta Bauman-Szulakowska, dodając jeszcze „szeroką obecność sonorystycznych postaci brzmieniowych”¹¹, określa jego twórczość mianem „sonoryzmu neoklasycznego”. Powyższe cechy, choć wywnioskowane na podstawie partytur orkiestrowych śląskiego twórcy, dostrzegalne są również na kartach jego utworów solowych i kameralnych.

Podstawę dźwiękowego tworzywa kompozycji Jana Wincentego Hawela stanowi „dwunastodźwięk gamy chromatycznej, będący głównym elementem tektoniki tak horyzontalnych, jak i wertykalnych konstrukcji, odznaczających się odmiennymi, autonomicznymi cechami strukturalnymi”¹². Konstrukcje te budowane są bądź to swobodnie, z kilku wybranych składników skali (także z ich powtarzaniem), jednakże częściej układają się w pełne serie dwunastodźwiękowe.

Przykład mikrokomórek horyzontalnych, zbudowanych z kilku wybranych

⁹ E. Bogusławski, *Symfonie Jana Wincentego Hawela*, (Seria II: Prace Specjalne nr 7), Katowice 1998, s. 6.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 16.

¹¹ J. Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945–1995*, Katowice 2001, s. 108.

¹² E. Bogusławski, *Symfonie...*, *op. cit.*, s. 10.

składników gamy chromatycznej i wielokrotnie powtarzanych w przebiegu utworu, odszukać można m.in. w fortepianowych *Witrażach*, w przebiegu których kolejnym powtórzeniem siedmioskładnikowej sekwencji nadaje kompozytor odmienną szatę dynamiczno-artykulacyjną. Ten niemal impresjonistyczny zabieg odkrywa także tajemnicę tytułu utworu — kolejne dźwiękowe struktury są jak szybki witrażowe, oświetlane pod różnym kątem słonecznymi promieniami.

Mikrokomórki mogą też przyjmować postać tkanki punktualistycznej z rozbiciem składników pomiędzy różnymi rejestrami brzmieniowymi fortepianu. Taki przykład odnaleźć można w *Wariacjach* na fortepian (wariacja nr 3), gdzie przebieg kilkadziesiąt dźwiękowych mikrokomórek o punktualistycznych konturach zakańczanych jest charakterystycznym dla Hawela zatrzymywaniem wszystkich składników, prowadzącym do powstawania efektu plamy brzmieniowej (zob. przykład 2).

Przykład 2. J.W. Hawel, *Wariacje* na fortepian, © Copyright Jan Wincenty Hawel

The image shows a handwritten musical score for 'var. 3'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a tempo marking of '♩ = 60'. The music begins with a dynamic of 'fff' and the instruction 'tranquillo'. The score features various dynamics including 'pp', 'mp', 'p', and 'sf'. The second system continues the piece with dynamics 'f' and 'ppp'. The notation includes complex rhythmic patterns and rests, characteristic of the composer's style.

Obok struktur o swobodnym porządku obecne są w muzyce Hawela pełne serie dwunastodźwiękowe. Serie, tak w postaci horyzontalnej, jak i wertykalnej, mogą pojawiać się od razu w postaci pełnoskładnikowej lub też — co znacznie częstsze — być budowane na kształt układanki, gdzie ostateczny szereg pojawia się dopiero na końcu odcinka. Pierwszy przykład pochodzi z II części *Musica*

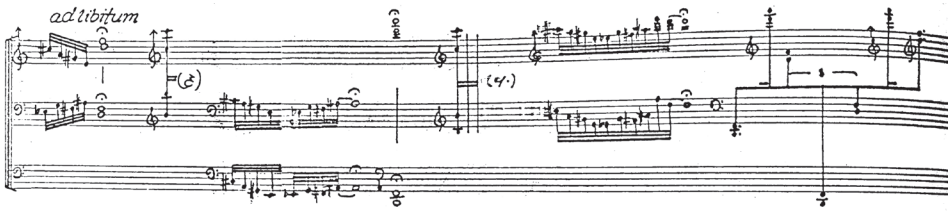
concertante na kwintet instrumentów dętych i fortepian. Na tle powtarzanych dwóch sześciodźwiękowych struktur fortepianowych, tworzących razem pełny dwunastodźwięk, rozwija się stopniowo seria w partii fletu. Do pierwszego trytonu (czyli składników 1–2) dobudowywane są kolejne, by w ostatecznym pokazie zaprezentować się w dwunastodźwiękowej całości: *g-cis-d-es-a-gis-h-f-e-fis-c-b* (zob. przykład 3).

Przykład 3. J.W. Hawel, *Musica concertante* na kwintet instrumentów dętych i fortepian, © Copyright 1983 PWM

The image displays a musical score for a flute and piano. The top system shows the flute part starting with a dynamic of *p* and a tempo marking of *4♩/1* "ad libitum". The flute line includes various dynamics: *f*, *ff*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a wavy line indicating a tremolo or sustained oscillation, while the left hand has a steady line. The dynamic for the piano is marked as *mp*. A double bar line separates the two systems. The bottom system continues the flute part with dynamics *mf*, *ppp*, and *f*, and includes a *rit.* marking. The piano accompaniment continues with a steady line in the left hand.

Inny przykład to fragment partii fortepianowej z *1. Pieśni Tryptyku* na klawesyn amplifikowany i fortepian. Początkowo brzmi równocześnie w obu planach osiem składników serii (dwa ostatnie w postaci długiego wybrzmienia). Kolejny pokaz, po „ataku” dwóch początkowych składników w skrajnych rejestrach, prezentuje ich szereg w porządku sukcesywnym. Ostatnia prezentacja, także zapoczątkowana wspomnianym atakiem dwóch pierwszych składników, odkrywa ostateczny kształt serii: *h-c-cis-a-gis-e-es-g-fis-ais-f-d* (zob. przykład 4).

Przykład 4. J.W. Hawel, *Tryptyk* na klawesyn amplifikowany i fortepian, © Copyright Jan Wincenty Hawel



Ścisłe myślenie konstrukcyjne dostrzegalne jest u Hawela na wielu poziomach, dotyczyć może także regulacji rytmicznej. Jako przykład posłuży fragment z 3. *Pieśni Tryptyku* na klawesyn i fortepian, gdzie pomiędzy czterema planami rozgrywa się rytmiczny kanon podwójny.

Kanon pierwszy dotyczy górnych linii klawesynu i fortepianu, a rytmiczny temat, inicjowany przez fortepian, rozgrywa się w następującym rytmicznym porządku (szesnastek): 5-4-3-4-5-4-3-4. Rytmiczny temat kanonu drugiego (dolne linie klawesynu i fortepianu), inicjowany przez fortepian, przyjmuje porządek: 3-4-5-4-3-4-5 (zob. przykład 5).

Przykład 5. J.W. Hawel, *Tryptyk* na klawesyn amplifikowany i fortepian, © Copyright Jan Wincenty Hawel

Brzmieniowy materiał porządkowany według ściśle wykncypowanego porządku dopełnia w utworach solowych i kameralnych Jana Wincentego Hawela bogaty arsenał konstelacji dźwiękowych o sonorystycznej wartości, często eks-

ponowany w segmentach aleatorycznych. Posługując się podziałem autorstwa Tomasza Kienika¹³ na sonorystyczne brzmienia typu I, osiąmane dzięki działaniom zgodnym z „naturą instrumentu” oraz brzmienia typu II, osiąmane poprzez działania przeciwne „naturze instrumentu”, u Hawela wyróżnić można:

- w grupie pierwszej m.in. szybkie repetycje, skoki w dalekie rejestry, glissanda (pojedyncze i podwójnodźwiękowe), klastery półtonowe, na białych i czarnych klawiszach, wolno i szybko wykonywane tryle, arpeggia akordów w górę i w dół, bezgłośnie naciskanie klawiszy w połączeniu z grą w innym rejestrze. Charakterystycznym przykładem efektu sonorystycznego w twórczości Hawela jest zabieg sukcesywnego poszerzania spektrum brzmieniowego, osiąganego poprzez dodawanie kolejnych składników aż do osiągnięcia pełnego dwunastodźwiękowego klasteru (zob. przykład 6);
- w grupie drugiej znajdują się wszystkie efekty uzyskiwane na strunach instrumentu, czyli m.in. uderzenie wielkimi pałkami z główką drewnianą i filcową oraz małymi z główką drewnianą i metalową, pocieranie strun miotełkami, uderzenie pięściami, szarpanie strun paznokciami oraz rozwibrowywanie instrumentu w całej jego skali. Na wykorzystanie strun w fortepianie zdecydował się jednakże Hawel wyłącznie w II *Witrażu* oraz w trzeciej części utworu *Capriccio-Fantasia per due pianoforti (Chorale)*, zob. przykład 7).

Przykład 6. J.W. Hawel, *Wariacje na fortepian*, © Copyright Jan Wincenty Hawel

¹³ Zob. T.M. Kienik, *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016, s. 308.

Przykład 7. J.W. Hawel, *Capriccio-Fantasia per due pianoforti, Chorale*, © Copyright Jan Wincenty Hawel

The image shows a musical score for two pianos. The top part of the score is for the piano, with a marking 'na strunach' (on strings). A large triangle is drawn over this section, indicating a dynamic or performance instruction. The bottom part of the score is for the forte, with a marking 'sf'. A box highlights a section of the forte part. Handwritten notes at the bottom explain the markings: '* - grać pięściami' and '** - rozwibrować instrument w całej jego szerokości'.

Większość omawianych kompozycji Jana Wincentego Hawela przyjęła postać wieloczęściową, gdzie elementem parcelującym, co zauważa Karol Bula:

jest materiał odmienny pod względem sonorystycznym, przy czym dodatkowym wyróżnikiem części, lub członów, segmentów, płaszczyzn itp., jest element ruchu — z bardziej zdynamizowanym przebiegiem, względnie eksponującym element melodyczny (np. w płaszczyznach o linearnym przebiegu) zestawiane są przebiegi o charakterze statycznym (np. ostinata, monorytmiczne struktury itp.) eksponujące na ogół element sonorystyczny¹⁴.

Jako przykład posłuży kompozycja *Musica concertante* na kwintet dęty i fortepian, posiadająca budowę trzyczęściową. W części pierwszej statyczne ogniwa skrajne przeciwstawione zostały dynamicznemu przebiegowi środka. W części drugiej utworu przewagę zyskuje czynnik linearny. Natomiast część zamykająca, ze względu na dominację aleatoryki (nie tylko ograniczonej do warstwy rytmicznej lub dynamicznej, lecz także fragmentami dotyczącej warstwy

¹⁴ K. Bula, *Twórczość kameralna kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1970–1980*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, red. K. Bula, E. Bogusławski, R. Gabryś, L. Markiewicz, Katowice 1988, s. 49–50.

dźwiękowej, gdzie muzyczna akcja zapisana została za pomocą znaków graficznych), daje poszczególnym muzykom „sporo indywidualnej »przestrzeni« odtwórczej i prowokuje wspólną grę solistyczną”¹⁵.

Z kolei w utworze *Divertimento* na puzon, fortepian i perkusję kontrast dotyczy wykorzystania instrumentarium i stopniowego nawarstwiania poligenicznej tkanki. W części pierwszej brzmienie instrumentów potraktowane zostało solistycznie. Jako pierwsza prezentuje swój wyjściowy materiał wyłącznie perkusja, potem puzon, a na końcu fortepian. Część druga, oparta na przekształcaniu materiału wyjściowego, to dialogi instrumentów: puzonu z perkusją, fortepianu z perkusją, a następnie puzonu z fortepianem. Ostatnia część to instrumentalne *tutti* i ekspresyjna kulminacja całości.

Wymieniany przez Bogusławskiego (a wspomniany już powyżej) „twórczy dialog z tradycją” jako jedna z ważnych cech warsztatu kompozytorskiego Jana Wincentego Hawela, dostrzegalny jest zarówno w „inklinacji twórcy do klasycznych rozwiązań formalnych”¹⁶, jak i stosowaniu brzmieniowych centrów tonalnych.

Po przykłady sięgnąć można do *Wariacji* na fortepian oraz wspomnianego już *Tryptyku* na klawesyn i fortepian. W *Wariacjach*, co zauważa Marcin Tadeusz Łukaszewski, „do tradycji nawiązuje konstrukcja formalna: temat, następujące po nim osiem wariacji i epilog, który jest zwierciadlanym odbiciem tworzywa dźwiękowego tematu”¹⁷.

Badacz wskazuje także, że: „technika wariacyjna polega tu przede wszystkim na wykorzystaniu określonego pomysłu dźwiękowego i eksplorowaniu go w danej wariacji oraz poddawaniu wariacyjnym przekształceniom”¹⁸.

Przekształcenia te dotyczyć mogą np. rozwijania pomysłów, prezentowania ich w różnych rejestrach i w skrajnie odmiennej dynamice, uporczywego powtarzania z konsekwentnym zagęszczaniem pola brzmieniowego bądź też zestawiania sekwencji notowanych ściśle z aleatorycznymi.

Natomiast centra tonalne, wprowadzane w przebiegu dźwiękowym jako przeciwwaga dla struktur sonorystycznych, pojawiają się w *Tryptyku* na klawesyn amplifikowany i fortepian. Ich obecność zapowiada, dostrzegalny w dziełach późniejszych, wyraźniejszy zwrot kompozytora w stronę muzycznej tradycji.

¹⁵ R. Gabrys, *Jan Wincenty Hawel*, [Program koncertu Filharmonii Śląskiej z 18.06.1991], Katowice 1991, s. 9.

¹⁶ J. Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka...*, op. cit., s. 249.

¹⁷ M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010*, Warszawa 2013, s. 499.

¹⁸ *Ibidem*, s. 500.

W kompozytorskiej tece Jana Wincentego Hawela z lat 80. i 90. XX wieku dominują głównie większe formy orkiestrowe oraz formy wokalne i wokально-instrumentalne. Jedynie w 1997 roku pojawia się *Rapsodia „Gloria”* na fortepian solo, która ostatecznie włączona zostanie do monumentalnego dzieła *Missa Concertante per strumenti e coro misto ad libitum* (2015).

Forma tej niezwykle wymagającej pod względem pianistycznym kompozycji oparta została na zderzeniu sekwencji o sonorystycznych korzeniach z sekwencjami osadzonymi w tradycji. Motywy melodyczne tej drugiej grupy sekwencji wywiedzione zostały z chorałowego śpiewu *Gloria z Missa I „Lux et Origo”*. Chorał pojawia się zarówno w postaci wielokrotnie powtarzanych mikrokomórek w skrajnych rejestrach brzmieniowych na tle wybrzmiewających wielodźwięków (a więc jako wartość sonorystyczna), jak i w przebiegu polifonicznym, tkanym z czterech samodzielnych głosów, zapisanych bez ścisłych wartości rytmicznych (zob. przykład 8).

Przykład 8. J.W. Hawel, *Rapsodia „Gloria”* na fortepian solo, © Copyright Jan Wincenty Hawel

Fortepian powrócił do łask Jana Wincentego Hawela dopiero w 2010 roku. Powstały wtedy *Trzy bagatele* na altówkę i fortepian, napisane specjalnie na IV Międzynarodowy Konkurs Muzyczny im. Michała Spisaka w Dąbrowie Górniczej. Kolejne lata oraz zamówienia konkursowe zaowocowały ośmioma utworami na fortepian w duecie z innymi instrumentami. Są to: *Mała ballada* na waltornię i fortepian (2011), *Mała kantata* na obój i fortepian (2012), *Mała suita* na flet i fortepian (2012), *Trzy utwory* na fagot i fortepian (2012), *Arabesco-Cadenza* na skrzypce i fortepian (2013), *Legenda-Impresja* na wiolonczelę i fortepian

(2013), *Scherzo-Fantasia* na altówkę i fortepian (2013) oraz *Rapsodia-Romans* na klarnet i fortepian (2014).

Kompozycje te charakteryzuje wieloczęściowość bądź wieloodcinkowość, a także — ze względu na wymogi konkursowe — znaczna rola pierwiastka wirtuozowskiego. Pod względem warsztatowym dostrzec w nich można założenia znane z wcześniejszych kompozycji Hawela (m.in. szeroko pojęta zasada kontrastu pomiędzy sąsiednimi ogniwami, materiał dźwiękowy nasycony chromatycznie, lecz już rzadko porządkowany według ścisłych szeregów dwunastodźwiękowych, przekształcanie wyjściowego pomysłu dźwiękowego, a także duża rola aleatoryki i czerpanie z sonorystycznego arsenału).

Przykład 9. J.W. Havel, *Trzy utwory* na fagot i fortepian, © Copyright 2012 Wydawnictwo Muzyczne Merakel

The image shows a musical score for two instruments: Fagotto (Bassoon) and Pianoforte (Piano). The tempo is marked 'Allegro moderato piacevolmente'. The score begins with a 'silenzio' (silence) marking for both instruments. The Fagotto part starts with a series of notes, followed by a section with a '6' fingering. The Pianoforte part features a complex harmonic structure with a '6' fingering and a wavy line indicating a tremolo effect.

Zwraca jednakże uwagę nowa jakość, czyli znacznie istotniejsza rola ograniczanego dotychczas pierwiastka melodycznego oraz — obecne zarówno w melodyce, jak i w konstrukcjach wertykalnych — brzmieniowe rozwiązania zaczerpnięte z szeroko rozumianej tradycji. Po przykłady Havelowskiej melodyki sięgnąć można m.in. do *Małej kantaty* na obój i fortepian, gdzie kantylenowa, niemal diatoniczna linia instrumentu dętego (dodatkowo oznaczona *Lento cantabile pastorale*) wybrzmiewa na tle fortepianowych akordów D-dur czy też do *Arii* (2. część) z *Trzech utworów* na fagot i fortepian, której zwieńczeniem jest wznoszący długonutowy unisonowy pochod obu instrumentów (*Religioso*). Również w warstwie harmoniczej nie waha się kompozytor zestawiać konstrukcji klasterowych z sekwencjami akordów o budowie tonalnej bądź pochodami bitonalnymi (zob. przykład 10).

Przykład 10. J.W. Hawel, *Trzy utwory* na fagot i fortepian, © Copyright 2012 Wydawnictwo Muzyczne Merakel

6 *religioso*

Zwrot ku tradycji zaznacza także Hawel już w samych tytułach kompozycji bądź w poszczególnych ich częściach. Suita, kantata czy też aria i toccata sugerują już budowę lub wskazują charakter ogniwa. Twórca sięga także po polifonię, jednakże traktując ją w charakterystyczny dla siebie sposób, łącząc elementy dawne ze współczesnymi. *Quasi fuga* na obój i fortepian (jeden z segmentów *Małej kantaty*) zapisana została w podwójnych partiach oboju i fortepianu. W jednej partii obu instrumentów zapisany został temat o dłuższych wartościach rytmicznych i bardziej zdecydowanym charakterze, natomiast w drugiej — temat kontrastowy, eksponujący pierwiastek wirtuozowski. O wyborze materiału tematycznego podczas wykonania decydują sami instrumentalisci. Kompozytor dopuszcza możliwość powtórzenia całego ogniwa w celu zaprezentowania ominiętych wcześniej sekwencji.

W partyturach zwracają także uwagę niezwykle precyzyjnie określone kategorie wyrazowe. *Lento religioso cantabile*, *Glorioso decissimo*, *Allegro ritmico*, *Espressivo e rubato*, *Allegro furioso* czy *Concertato con eccitazione* nie tylko oddają charakter poszczególnych ogniw, lecz wraz z szatą dynamiczną i artykularyjną decydują o przepływie ekspresji na całej przestrzeni dzieła.

W witalistycznym i pełnym ekspresji pejzażu muzycznym dzieł Jana Wincentego Hawela fortepian prezentuje pełnię swoich możliwości kolorystyczno-wyrazowych. Z jednej strony poddawany nowatorskim eksperymentom ukazuje szeroki wachlarz pomysłów sonorystycznych, a od wykonawców żąda wirtu-

ozowskiej sprawności. Z drugiej strony odsłania swe liryczne oblicze, czarując śpiewną kantyleną i eufonicznymi współbrzmieniami. Na kartach partytur śląskiego twórcy fortepian ponadto jakby udowadnia, że nie tylko doskonale brzmi w repertuarze solowym, lecz także potrafi współdziałać w zróżnicowanych składach kameralnych. Fortepian jest dla Hawela instrumentem niewątpliwie fascynującym i wartym zainteresowania. Za swoiste podsumowanie niech posłużą słowa samego kompozytora:

Fortepian, choć już tak długo obecny na scenach koncertowych i zdawałoby się nie mający już przed nami żadnych tajemnic, zawsze potrafi zaskoczyć i — mam nadzieję — jeszcze nie raz to zrobi¹⁹.

¹⁹ J.W. Havel, [wywiad], rozm. A. Stachura-Bogusławska, Katowice 7.10.2020.

STRESZCZENIE

W twórczości Jana Wincentego Hawela, związanego ze środowiskiem Górnego Śląska kompozytora, dyrygenta i pedagoga, brzmienie fortepianu odgrywa znaczącą rolę. W jego dorobku, obejmującym dzieła orkiestrowe, wokально-instrumentalne, wokalne oraz kameralne i solowe, figuruje około 20 dzieł na fortepian solo bądź kameralnych z brzmieniem tego instrumentu. Są to m.in. *Variazioni per pianoforte* (1968), *Capriccio-Fantasia nr 2* na dwa fortepiany (1972), *Musica concertante* na kwintet instrumentów dętych (flet, obój, klarnet, fagot, waltornia) i fortepian (1976), *Tryptyk* na klawesyn amplifikowany i fortepian (1980), *Mala kantata* na obój i fortepian (2012) oraz *Rapsodia-Romans* na klarnet i fortepian (2014).

Artykuł koncentruje się nie tylko na przedstawieniu fortepianu w twórczości Hawela, który z jednej strony poddawany jest nowatorskim eksperymentom (bogaty wachlarz sonorystycznych pomysłów, efekty niekonwencjonalne na strunach), a z drugiej — w delikatnej kandydacie przypomina o swym tradycyjnym obliczu. Na podstawie wybranych przykładów ze wspomnianych wcześniej utworów solowych i kameralnych próbuje także ukazać najbardziej charakterystyczne cechy warsztatu kompozytorskiego Jana Wincentego Hawela.

SŁOWA KLUCZOWE: Jan Wincenty Hawel, Górny Śląsk, fortepian, sonoryzm neoklasyczny, seria dwunastodźwiękowa, aleatoryzm

ABSTRACT

From *Four Pieces* for String Quartet and Piano (1961) to *Rhapsody-Romans* for Clarinet and Piano (2014). The Sound of the Piano in the Solo and Chamber Music of Jan Wincenty Hawel

In the work of Jan Wincenty Hawel, a composer, conductor and pedagogue associated with the Upper Silesia community, the sound of the piano plays a significant role. His oeuvre, including orchestral, vocal-instrumental, vocal, chamber and solo works, includes about 20 piano solo or chamber works with the sound of this instrument. The following works should be mentioned, among others: *Variazioni per pianoforte* (1968), *Capriccio-Fantasia no 2* for two pianos (1972), *Musica concertante* for a wind quintet (flute, oboe, clarinet, bassoon and French horn) and piano (1976), *Triptych* for amplified harpsichord and piano (1980), *Little cantata* for oboe and piano (2012), and *Rhapsody-Romance* for clarinet and piano (2014). The article focuses not only on the presentation of the piano in Hawel's work, which on the one hand is subjected to innovative experiments (a wide range of sonoristic ideas, unconventional effects on strings) and on the other — in a delicate cantilena, it reminds of its traditional face. On the basis of selected examples from the previously mentioned solo and chamber works, the text also tries to show the most characteristic features of the compositional workshop of Jan Wincenty Hawel.

KEYWORDS: Jan Wincenty Hawel, the Upper Silesia, piano, neoclassical sonorism, twelve-tone series, aleatorism

BIBLIOGRAFIA

- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Śląska muzyka fortepianowa*, w: *Muzyka fortepianowa IX*, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 1992, s. 241–255.
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945–1995*, Katowice 2001.
- Bogusławski Edward, *Symfonie Jana Wincentego Hawela*, (Seria II: Prace Specjalne nr 7), Katowice 1998.
- Buła Karol, *Twórczość kameralna kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1970–1980*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, red. Karol Buła, Edward Bogusławski, Ryszard Gabryś, Leon Markiewicz, Katowice 1988, s. 33–51.
- Gabryś Ryszard, *Górnośląski krąg kompozytorów*, w: *Studio. Almanach literacko-artystyczny*, t. 1, Katowice 1981, s. 5–21.
- Gabryś Ryszard, *Jan Wincenty Hawel*, [Program koncertu Filharmonii Śląskiej z 18.06.1991], Katowice 1991.
- Kienik Tomasz M., *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016.
- Kosińska Małgorzata, „Hawel Wincenty Jan” [online], <https://culture.pl/pl/tworca/jan-wincenty-hawel> (dostęp: 15.03.2020).
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010*, Warszawa 2013.
- Mamczarski Jarosław, Bauman-Szulakowska Jolanta, „Jan Wincenty Hawel”, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 301–304.
- Rozlach Adam, *Twórczość to wspaniała przygoda. Rozmowa z Edwardem Bogusławskim*, „Poradnik Muzyczny” 1986, nr 5, s. 1–2.
- Sękowska Anna, *Sonorystyka w kwartetach smyczkowych Jana Wincentego Hawela*, maszynopis pracy magisterskiej, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Wydział Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu, Katowice 2007.
- Skocza Marek, „Tylko opery nie napisałem”. *Rozmowa z Janem Wincentym Hawelem*, „Śląsk” 2006, nr 9, s. 22–24.