

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

**Damian Skowroński**

**Akompaniament liturgiczny i improwizacja organowa  
jako środki wyrazu artystycznego muzyka kościelnego**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr. hab. Michała Sławeckiego, prof. UMFC  
dr. hab. Michała Markuszewskiego

Warszawa 2021

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *„Akompaniament liturgiczny i improwizacja organowa jako środki wyrazu artystycznego muzyka kościelnego”* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotorów i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

## SPIS TREŚCI

1. Informacje ogólne.....	3
2. Koncepcja tematyczna.....	4
3. Koncepcja programowa.....	5
4. Sytuacja muzyki kościelnej w Polsce.....	8
5. Koncepcja muzyczna.....	12
5.1. Ogrodzie Oliwny .....	13
5.2. Preludium .....	15
5.3. Trio-Adagio .....	18
5.4. Fuga.....	19
5.5. Krzyżu Chrystusa .....	20
5.6. Allegro (Sonata) .....	21
5.7. Andante .....	23
5.8. Fuga.....	24
5.9. Adagio .....	26
5.10. Finale.....	27
5.11. Odszedł Pasterz od nas .....	28
5.12. Epilog .....	29
6. Konkluzja .....	30
WYKAZ ŹRÓDEŁ I LITERATURY WYKORZYSTANEJ .....	31

## 1. Informacje ogólne

Przedmiotem niniejszego opisu jest dzieło artystyczne zarejestrowane na płycie CD zatytułowanej *Odszedł Pasterz od nas – Improwizacje organowe na Wielki Post*. Płyta składa się z 12 ścieżek, a łączny czas jej trwania wynosi 58 minut i 51 sekund. Nagranie zostało zrealizowane w dniach 5-7 lipca 2020 r. na zabytkowych organach firmy *Schlag&Söhne* z 1900 roku znajdujących się w Kościele Ewangelicko-Reformowanym w Warszawie. Reżyserami dźwięku, którzy realizowali nagranie są Mateusz Banasiuk oraz Wojciech Kuc. Autorem projektu graficznego okładki jest Piotr Starzec. Płyta została wydana przez firmę *Mediapixel* z Krakowa. Ścieżki nr 1, 5 oraz 11 zostały nagrane z udziałem ośmioosobowego męskiego Zespołu Wokalnego *Sine titulo* przygotowanego przez Damiana Skowrońskiego – autora rozprawy doktorskiej – w składzie: Rafał Grabiszewski, Aleksander Grzybek, Piotr Karbownik, Piotr Kuśmider, Przemysław Raczkowski, Wojciech Siekierzyński, Jakub Siekierzyński, Aleksander Jan Szopa. Za kontuarem organów zasiadł autor rozprawy.

Szczegółowy plan płyty wraz z czasami trwania poszczególnych ścieżek (podane w nawiasach) przedstawia się następująco:

1. Ogrodzie Oliwny (4:02)

Preludium, Trio i Fuga – Improwizacja w stylu niemieckiego baroku:

2. Preludium (4:26)

3. Trio-Adagio (3:10)

4. Fuga (4:28)

5. Krzyżu Chrystusa (2:10)

Sonata – Improwizacja w stylu romantycznym:

6. Allegro (5:10)

7. Andante (6:21)

8. Fuga (4:47)

9. Adagio (9:01)

10. Finale (4:24)

11. Odszedł Pasterz od nas (4:40)

12. Epilog (6:12)

Dyspozycja 24-głosowych organów firmy Schlag&Söhne w Kościele Ewangelicko-Reformowanym w Warszawie:

<b>Manual I</b>	<b>Manual II</b>	<b>Pedal</b>
1. Bordun 16'	1. Gedackt 16'	1. Principalbass 16'
2. Principal 8'	2. Geigen Principal 8'	2. Violon 16'
3. Gamba 8'	3. Liebl. Gedackt 8'	3. Subbass 16'
4. Hohlflöte 8'	4. Flüte harm. 8'	4. Octavbass 8'
5. Gemshorn 8'	5. Aeoline 8'	5. Violon Cello 8'
6. Octave 4'	6. Vox coelestis 8'	6. Posaune 16'
7. Offenflöte 4'	7. Traversflöte 4'	
8. Rauschquinte 2 2/3' + 2'	8. Fugara 4'	
9. Mixtur 4 fach 2'		
10. Trompete 8'		

## 2. Koncepcja tematyczna

Ideą, która towarzyszyła powstaniu koncepcji programowej płyty *Odszedł Pasterz od nas – Improwizacje organowe na Wielki Post* było stworzenie oryginalnego dzieła muzycznego, stanowiącego spójną całość poprzez przemyślaną syntezę wielu elementów. Płyta nie opiera się wyłącznie na przekazaniu treści muzycznych, lecz to warstwa programowa była inspiracją do stworzenia koncepcji całego dzieła, w którym treści religijne przeplatając się z muzycznymi, tworząc spójną całość. Motywem łączącym wszystkie utwory jest Wielki Post – okres liturgiczny Kościoła katolickiego. Polska tradycja na przestrzeni wieków wykształciła ogromny skarbiec pieśni kościelnych związanych bezpośrednio z Męką Pańską. Przed Soborem Watykańskim II pieśni pasyjne towarzyszyły liturgii mszy świętej w Polsce od Środy Popielcowej. Zmiany soborowe przyniosły rozróżnienie tego okresu na czas pokutny i pasyjny, co w Mszy św. w rycie trydenckim nie było aż tak uwidocznione. Dowodem tego może być układ polskich śpiewników powstałych przed Soborem Watykańskim II. Warto przywołać chociażby *Śpiewnik Kościelny* ks. M. Mioduszewskiego z 1838 roku, w którym w rozdziale *Pieśni postne* próżno szukać pieśni pokutnych, są tam jedynie śpiewy mówiące bezpośrednio o Męce Pańskiej. Niezwykle skromny repertuar pieśni pokutnych w obecnie publikowanych

śpiewnikach<sup>1</sup>, także jest dowodem braku tradycji wykorzystywania takowych w okresie postnym. Za wątpliwe należy uznać przypisywanie takich pieśni jak *Z głębi mojego serca* (pieśń pogrzebowa wg śpiewnika *Szczeble do nieba* T. Klonowskiego z 1867 roku), czy *Boże w dobroci* (pieśń przygodna wg *Śpiewnika Kościelnego* ks. M Mioduszeńskiego) do kanonu pieśni pokutnych związanych muzycznym rodowodem z okresem Wielkiego Postu. Tekst tych śpiewów nie odnosi się w żaden sposób do opisu śmierci Chrystusa, a nawiązuje jedynie do grzeszności i mizerności człowieka. Tematyka ta podejmowana jest także przez wiele innych pieśni, które umiejscowione są przeważnie we współczesnych śpiewnikach w dziale „pieśni przygodne”. Współczesne założenia pierwszej części okresu Wielkiego Postu i korespondowanie z nią śpiewów niezwiązanych swą genezą z tym okresem, nie czyni ich śpiewami wielkopostnymi, a jedynie takimi, które swą treścią nawiązują do zagadnień przedstawianych w omawianym okresie liturgicznym. Powyższe argumenty świadczą o niezwykle głęboko zakorzenionej tradycji śpiewu pieśni pasyjnych w kulturze polskiej. Czas postu sprzyjał rozkwitowi zwrotkowych tekstów opisujących wydarzenia Męki Pańskiej, które ubierane były w łatwe do zapamiętania melodie. Bogactwo polskich pieśni postnych w warstwie literackiej oraz muzycznej stało się inspiracją do powstania rozprawy doktorskiej.

### 3. Koncepcja programowa

Zamysłem płyty w koncepcji programowej jest przedstawienie opisu Męki Pańskiej od pobytu Jezusa w Ogrójcu, aż do Jego śmierci. Zrealizowałem to wykorzystując i układając w odpowiedniej kolejności melodie pieśni postnych traktujących w warstwie literackiej o poszczególnych wydarzeniach pasyjnych. Na tej bazie powstały także tematy wykonanych improwizacji. Stworzenie muzycznej historii opowiadającej o śmierci i męce Jezusa zawartej na płycie *Odszedł Pasterz od nas – Improwizacje organowe na Wielki Post* ma swoje odzwierciedlenie na każdej ze ścieżek. Szczegółowy opis koncepcji został przedstawiony poniżej.

Pieśń *Ogrodzie Oliwny*, która w swych pierwszych zwrotkach bezpośrednio odnosi się do modlitwy Jezusa w Ogrójcu, wykorzystałem jako temat pierwszego utworu. Stanowi go śpiew zespołu wokalnego przy akompaniamencie organów, dzięki czemu możliwa była prezentacja warstwy tekstowej pieśni. W oryginalnym zapisie śpiew ten liczy łącznie kilkadziesiąt zwrotek. Ze względu na zachowanie dobrych proporcji, zdecydowałem o wykonaniu tylko wybranych strof, śpiewanych dzisiaj najczęściej w polskich świątyniach. Zespół śpiewa zatem

---

<sup>1</sup> Jan Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, red. Wojciech Kałamarz, Kraków 2015.

cztery zwrotki – trzy pierwsze bezpośrednio odnoszące się do wydarzeń z Ogrójca oraz ósma mówiąca o grzeszności człowieka, gdzie podmiot liryczny bierze na siebie winę za śmierć Chrystusa.

Kolejny utwór (ścieżka nr 2) jako bazę do stworzenia tematu wykorzystuje melodię pieśni *Ludu, mój ludu*<sup>2</sup>. Jest to kolejne ogniwo muzycznej opowieści, w której Jezus czyni wyrzuty swemu Ludowi za odrzucenie i wydanie na okrutną śmierć. Tekst śpiewu odnosi się do starotestamentalnej Księgi Micheasza (rozdz. 6. od 3. wersu). W minionych wiekach był wykorzystywany i opracowywany przez kompozytorów pod łacińskim tytułem *Popule meus*. W tym miejscu przebiegu dramaturgii dzieła, a więc prawie na samym jego początku, Chrystus świadomy tego, co go czeka, zwraca się do człowieka z rozżaleniem i skargą. Powodem rozgoryczenia Jezusa jest włożenie krzyża na jego ramiona i wydanie na hańbiącą śmierć. Pomimo wyrzutów Zbawiciela i pozornego zatrzymania akcji, historia odkupienia człowieka toczy się dalej.

Utwór zarejestrowany na ścieżce nr 3 wykorzystuje temat pieśni *Ach, mój Jezu, jak Ty klęczysz*. Jej tekst traktuje w kolejnych zwrotkach o wydarzeniach począwszy od pojmania w Ogrójcu, aż do śmierci na krzyżu. W tym opisie dramatycznych wydarzeń w postać narratora wciela się człowiek uzalający się nad postacią cierpiącego Jezusa, jednocześnie proszący go stale (w powtarzającym się refrenie) o pocieszenie. Programowym zadaniem tego utworu jest przekazanie chronologicznego opisu Męki Pańskiej.

Kolejna improwizacja (ścieżka nr 4) nie odnosi się do żadnej pieśni. Jako temat utworu wykorzystana została patopoja – figura retoryczna obrazująca ból i cierpienie<sup>3</sup>. W tym miejscu następuje pewnego rodzaju podsumowanie myśli zawartych w poprzednich trzech utworach. Poprzez wykorzystanie specyficznej figury retorycznej, przekaz uczuć i emocji wysuwa się ponad warstwę inspiracji tekstem literackim. Jej zadaniem jest zastąpienie słów, które nie są w stanie wystarczająco oddać dramatyzmu wydarzeń Golgoty oraz dobitnie wyrazić bólu i smutku człowieka z powodu zbliżającej się śmierci Chrystusa.

Wydarzenia zilustrowane w pierwszych czterech ścieżkach prowadzą odbiorcę dzieła na Kalwarię, gdzie w jej centralnym miejscu stoi krzyż – narzędzie, na którym dokonała się zbawcza ofiara – uświęcony krwią Chrystusa, na którym skonał Jezus. Z tego względu przez wieki otaczany był szczególną czcią, której odbiciem jest ludowa twórczość muzyczna. Wyrazem wywyższenia i uwielbienia Krzyża świętego jest trzyzwrotkowa pieśń *Krzyżu Chrystusa*,

---

<sup>2</sup> Pieśń w dawnych redakcjach nosi podtytuł *Improperia* – z łac. skargi, wyrzuty.

<sup>3</sup> Zob.: Tomasz Jasiński, *Chromatyka w muzyce polskiej epoki baroku. Między muzyczną retoryką a inwencją kompozytorską* [w:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes*. Vol. 9, 1, Lublin 2011, s.71.

zarejestrowana na ścieżce nr 5, wykonywana przez zespół wokalny z akompaniamentem organów.

Zamknięciem wydarzeń związanych z opisem Męki Chrystusa jest kolejna improwizacja (ścieżka nr 6) opierająca się na melodii pieśni *Oto Jezus umiera*. Po opisie Męki Pańskiej i wywyższeniu Krzyża świętego, słuchacz „staje” w miejscu, w którym następuje zwieńczenie bolesnych wydarzeń ilustrowanych w poprzednich utworach. Tekst zwrotek pieśni traktuje o śmierci Chrystusa, a powtarzający się refren ma charakter napomnienia, w którym podmiot liryczny wskazuje grzechy ludzkie jako winowajców Męki Jezusa.

Tekst ten bezpośrednio wprowadza słuchacza do kolejnych dwóch utworów. Melodia utworu zarejestrowanego na ścieżce nr 7 opiera się o pieśń *Panie, Ty widzisz, krzyża się nie lękam*. Jest to wyznanie wiary grzesznego człowieka oznajmiającego przed Jezusem chęć przyjęcia własnego krzyża i uznania drogi pokuty i nawrócenia jako jedynej słusznej mogącej doprowadzić do zbawienia.

Kolejny utwór (ścieżka nr 8) bazuje na melodii pieśni *Najdroższy Jezu*. Mówi ona o tym, że wszelkie cierpienia i udręki, których doznał Chrystus, są spowodowane grzechami, których dopuścił się człowiek.

Utwór na ścieżce nr 9 wykorzystuje melodię wieczornej pasyjnej pieśni *Dobranoc, Głowo święta*. Utwór ten jest wyrazem rozczulenia człowieka nad śmiercią swojego Zbawiciela. W warstwie tekstowej to pożegnanie przed snem z Jezusem, któremu towarzyszy wyliczenie mnogich ran, którymi okryte było Jego ciało. W tym miejscu płyty następuje uspokojenie narracji w kontekście programowości. Najbardziej bolesne wydarzenia przeminęły, a przebieg dramaturgii skupi się teraz na opłakiwaniu śmierci Chrystusa i żalu, który pozostał w ludzkich sercach.

W utworze zarejestrowanym na ścieżce nr 10, podobnie jak wcześniej w *Fudze* (nr 4), do głosu dochodzą pozaliterackie środki przekazu treści religijnych. Utwór ten ma wzbudzić u odbiorcy uczucie trwogi i rozpacz, co jest wynikiem zastosowanych środków muzycznych (opis w dalszej części). Improwizacja ta jest elementem łączącym segmenty płyty oraz spajającym wydarzenia, które zostały muzycznie przedstawione do tej pory. Z jednej strony następuje zamknięcie opisu Męki Pańskiej, z drugiej przywołane zostaje uczucie grozy, co wynika z grzesznej natury człowieka (zilustrowanej utworami *Fuga* i *Adagio* – ścieżki 7 i 8). Improwizacja ta jest także początkiem ostatniego ogniwa płyty. Wykorzystano w niej duży wolumen instrumentu oraz motorykę, po której następuje całkowite wyciszenie.

Utwory zarejestrowane na ścieżkach 11 i 12 operują tym samym materiałem muzycznym, jakim jest pieśń *Odszedł Pasterz od nas*. Śpiew ten wykorzystywany jest w polskim



Kościele katolickim podczas liturgii Męki Pańskiej w Wielki Piątek, podczas procesji do Grobu Pańskiego. Najpierw słyszymy wykonanie przez zespół wokalny czterech zwrotek tejże pieśni z akompaniamentem organów (ścieżka 11). Umieszczenie tego śpiewu na zakończenie wielkopiątkowej liturgii, kojarzy go z obrzędami funeralnymi. Żałobny charakter przejawia się nie tylko w warstwie literackiej, ale i muzycznej. Utwór jest pewnego rodzaju zbiorowym lamentem i jednocześnie pożegnaniem zmarłego Zbawiciela.

Zamknięciem płyty jest utwór zarejestrowany na ścieżce nr 12, noszący tytuł *Epilog*. Dominuje tutaj modlitewny i refleksyjny klimat, a programowa narracja zostaje zawieszona. Zastosowane środki muzyczne oraz operowanie materiałem dźwiękowym wspomnianej wcześniej pieśni mają za zadanie wyciszenie i wprowadzenie aury żałoby i pokuty. Dzieje się tak nie bez powodu. Historia Zbawienia opowiedziana na płycie przy pomocy muzyki, nie kończy się wraz z odprowadzeniem ciała zmarłego Jezusa i złożeniem w grobie. Pomimo faktu, że jest to koniec dramatycznej opowieści, przesiąkniętej niewypowiedzianym bólem i cierpieniem, to zwiastuje on nowe wydarzenia, a zmartwychwstanie jest ukoronowaniem historii zbawienia i odkupienia człowieka..

Nie bez znaczenia pozostaje także nazwa ostatniej improwizacji. *Epilog* jest terminem bardziej kojarzonym z literaturą, niż z muzyką. Zastosowanie takiego tytułu ma odnosić się do faktu przeplatania się w dziele artystycznym warstwy słownej, religijnej oraz muzycznej. Drugim aspektem zastosowania tytułu *epilog* jest przełożenie znaczenia tego terminu na sztuki muzyczne. Pozornie można stwierdzić, że po śmierci Jezusa nastąpiło przecież zmartwychwstanie i bardziej trafnym wydawać by się mogło antycypowanie tego faktu w muzycznym epilogu. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że po śmierci Zbawiciela nastąpiły smutek, pustka i żal, a samo ciało Chrystusa pozostawało w grobie do sobotniej nocy. To właśnie do tak zdefiniowanych uczuć wierzącego człowieka odnosi się ostatnia improwizacja, która jest próbą muzycznej ilustracji mistycznych wydarzeń od wieczora Wielkiego Piątku do czasu Zmartwychwstania.

#### **4. Sytuacja muzyki kościelnej w Polsce**

Główne ogniwo płyty *Odszedł Pasterz od nas – Improwizacje organowe na Wielki Post* stanowi solowa improwizowana muzyka organowa w różnych stylach i formach. Integralnym elementem są także trzy pasyjne pieśni kościelne wykonane przez prowadzony od kontuaru organów zespół wokalny (z akompaniamentem). Ideą muzyczną jest ukazanie piękna sztuki

improvizacji organowej oraz jej integralnego elementu – akompaniamentu do pieśni kościelnych. Bywa on zagadnieniem często marginalizowanym, jego wartość artystyczna jest niedoceniana, a nawet podważana i deprecjonowana. Jest to przekonanie błędne, wynikające z braku świadomości wykonawców co do istoty zagadnienia oraz jego potencjalnych walorów muzycznych i estetycznych, którymi powinno się charakteryzować. Nadrzędną rolą akompaniamentu liturgicznego jest jego praktyczne zastosowanie, a więc czytelne i klarowne prowadzenie śpiewu zgromadzenia. W żadnym wypadku nie może zostać pominięty wyrazowy i artystyczny aspekt jego wykonawstwa. Akompaniowanie do śpiewu zgromadzenia podlega takim samym zasadom sztuki, co wykonywanie solowego repertuaru instrumentalnego.

Obecnie w Polsce improvizacja organowa uchodzi ciągle za dziedzinę niszową. Można odnieść wrażenie, że sprawa ma się jeszcze gorzej w wypadku akompaniamentu liturgicznego, który ciągle nie zajmuje należytego miejsca w badaniach artystycznych oraz refleksji naukowej. Wszelkie inicjatywy dążące do promocji tej sztuki, choć wciąż nieliczne, to warte są wspomnienia. Wśród nich należy wymienić pojedyncze publikacje naukowe<sup>4</sup> oraz kursy praktyczne<sup>5</sup>. Jednym z celów mojej rozprawy doktorskiej jest próba analitycznego oraz artystycznego zbadania zagadnienia akompaniamentu liturgicznego, szczególnie jego dotychczas nieeksplorowanych obszarów.

Akompaniament liturgiczny jest obszarem sztuki, w którym w symbiozie współistnieje ze sobą artyzm oraz śpiew przeważnie niewydukanego muzycznie zgromadzenia. Zadaniem organisty, jako wykształconego muzyka, jest kreowanie akompaniamentu, który razem ze śpiewem wspólnoty tworzy integralną całość. Warto zwrócić uwagę, że jest to wyjątkowe zjawisko w kontekście pracy muzyka-instrumentalisty. W ramach liturgii, w warstwie muzycznej, występuje zazwyczaj niezwykle interesujące połączenie ze sobą dwóch, pozornie odległych światów. Wykształcony zawodowo organista staje się dyrygentem amatorskiego chóru, z którym (przeważnie) nie odbył żadnej próby i pierwszym publicznym wykonaniem „koncertowym” będzie wykonanie *ad hoc*. Taki obraz muzyczny jest przykładem doskonałej syntezy wykonawstwa artystycznego ze sztuką amatorską. Dyrygowanie nie odbywa się poprzez gest

---

<sup>4</sup> Między innymi: Michał Dąbrowski, „Akompaniament liturgiczny: codzienność i rutyna czy obszar interesujących poszukiwań i inspiracji?”, Julian Gembalski, „Improvizacja organowa w liturgii” [w:] *Psalate Synetos*, tom I, wyd. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2012, czy Tomasz Orłow, „Improvizacja organowa jako narzędzie kreatywnego współtworzenia muzyki w liturgii. Preludium i postludium – idea, wyraz artystyczny, forma”, Ireneusz Wyrwa, „Akompaniament liturgiczny – towarzyszenie śpiewowi czy jego prowadzenie” [w:] *Psalate Synetos*, tom II, wyd. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2019, oraz *Improvizacja jako osobista wypowiedź twórcza*, wyd. Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2019.

<sup>5</sup> Przykładem są I Międzynarodowe Dni Improvizacji Organowej w Warszawie, których byłem współorganizatorem w listopadzie 2019 roku.

ręki, lecz jedynym narzędziem, które ma do swojej dyspozycji organista jest instrument<sup>6</sup>. To właśnie klarowne i logiczne kształtowanie akompaniamentu daje możliwość prowadzenia śpiewu zgromadzenia wiernych. Kluczowymi elementami, które pozwalają na sugestywne prowadzenie zgromadzenia, są czas muzyczny oraz odpowiednio energiczny charakter harmonizacji. Stosowanie klarownych oddechów, cieniowanie fraz muzycznych oraz aktywność poszczególnych głosów w wykonywanym akompaniamencie są elementami traktowanymi na równi z gestem dyrygenckim.

Zagadnieniem bezpośrednio związanym z akompaniamentem liturgicznym jest improwizacja. Pierwszym elementem wspólnym jest już sama harmonizacja pieśni kościelnej. Na ten niezwykle istotny warsztatowo element gry mniej wprawni organiści często nie mają żadnego wpływu. Zapisane i mechanicznie odtwarzane harmonizacje stają się nieodłącznym towarzyszem pracy wielu muzyków kościelnych, gdy tymczasem samodzielne harmonizowanie jest podstawową umiejętnością, którą musi posiadać osoba zajmująca się improwizacją. Samodzielne opracowywanie akompaniamentów do pieśni kościelnych wymaga od grającego zaawansowanej znajomości harmonii, stylów muzycznych oraz zasad czyniących tę sztukę praktyczną i funkcjonalną. Kolejnym elementem, który spaja wspomniane dziedziny sztuki, jest umiejętność grania wstępów do pieśni. Zadaniem wstępu jest podanie tempa, tonacji, melodii oraz charakteru wykonywanego śpiewu, przez co przygotowuje się zgromadzenie do zbiorowego wykonania pieśni kościelnej. Wstęp jest integralną częścią pieśni. Prowadzenie śpiewu zgromadzenia bez użycia mikrofonu możliwe jest tylko wtedy, gdy wykonawcy wiedzą co mają śpiewać, w jakiej tonacji i tempie oraz w jakim charakterze. To dzięki odpowiedniemu wstępowi, wykonywana forma staje się klarowna pod względem konstrukcyjnym. Instrumentalne przygotowanie zgromadzenia do śpiewu pozwala organiście wykazać się umiejętnością improwizowania i opracowywania melodii pieśni kościelnych. Różnego typu opracowania, fantazje, preludia etc., komponowane na przestrzeni wieków, są doskonałymi przykładami na to, w jaki sposób można opierać utwór muzyczny na konkretnym temacie. Literatura tego typu powinna być dla improwizatora swoistym podręcznikiem, gdyż również na bazie analizy zapisanych kompozycji może on rozwijać swój warsztat oraz poszukiwać inspiracji. Wstęp do pieśni jest więc elementem, w którym organista powinien wykazać się swoją pomysłowością, kreatywnością oraz inteligencją muzyczną.

Liturgia, która jest głównym i naturalnym „środowiskiem” pracy organisty, nakłada pewnego rodzaju ograniczenia oraz narzuca dyscyplinę czasową na wykonywaną muzykę.

---

<sup>6</sup> Przyjmując założenie, że organista nie prowadzi śpiewu zgromadzenia swoim śpiewem wzmocnianym przez urządzenia nagłaśniające.

Wymaga to od organisty rozsądnego dysponowania środkami, a także świadomości i dużej samokontroli podczas podejmowanych działań muzycznych. W konfrontacji z potrzebami liturgii niemożliwa się staje pełna prezentacja własnej wizji muzycznej i ambicji artystycznych, które z założenia muszą odejść na dalszy plan i dostosować się do ram, jakie nakłada celebrowanie religijne. Z jednej strony można odnieść mylne wrażenie, że liturgia ogranicza pole działalności muzyka (pomijam indywidualne preferencje i wymagania niektórych duchownych, a oprę się o obowiązujące w tym względzie prawodawstwo), gdyż narzuca konkretne ograniczenia czasowe oraz sposób realizacji przyjętej wizji, co może wpływać na zmianę kształtu koncepcji w trakcie wykonywania muzyki. Z drugiej strony liturgia może działać inspirująco, uczyć pokory i powściągliwości wobec własnych pomysłów, a także wpływać na rozwinięcie u improwizatora umiejętności konkretyzacji myśli muzycznej przy jednoczesnej minimalizacji używanych środków, prowadząc do odsunięcia na bok tego, co wydaje się nie być niezbędnym.

Zaprezentowana wyżej wizja pracy muzyka kościelnego, choć całkowicie zgodna z obowiązującym nauczaniem Kościoła rzymskokatolickiego, to w praktyce jej realizacja często bardziej zależy nie od organisty, lecz od przewodniczącego liturgii, który nie zawsze wykazuje się zrozumieniem muzycznego piękna. Warto także zwrócić uwagę na fakt, że omawiane zagadnienia, choć niewątpliwie należą do artystycznych, to jednak ich główną rolą jest użyteczność. Tego typu zjawiska muzyczne bywają odbierane jako mniej wartościowe – dzieje się tak ze względu na ich poliwalentną funkcję. Twórczości artystycznej stawia się przede wszystkim wymagania, aby stało się strawą dla ducha człowieka. Dołożenie do niej czynnika użyteczności bywa odbierane za działanie niemalże urągające sztuce. Analogiczne podejście zaobserwować można w panującym w Polsce przekonaniu o roli akompaniamentu liturgicznego. Ze względu na jego praktyczne zastosowanie często pomijana zostaje warstwa artystyczna, która bywa uznawana (świadomie, bądź nieświadomie) za niepotrzebną. Akompaniament liturgiczny i improwizacja organowa wykorzystywane w ramach liturgii mają ogromną rolę kulturotwórczą. Choć obecne społeczeństwo poddawane jest procesowi laicyzacji, to należy zauważyć, że ciągle to kościoły są głównym (a często jedynym) miejscem, w którym występuje możliwość kontaktu z muzyką wykonywaną na żywo. Przed muzykiem kościelnym stoi więc niezwykle odpowiedzialne zadanie, gdyż ma on bezpośredni wpływ na kształtowanie i wyrabianie gustów muzycznych rzesz odbiorców. Organista ma więc rozwijać wśród społeczeństwa wrażliwość na sztukę muzyczną, poprzez dawanie dobrych wzorców. Powszechna pauperyzacja muzyki w liturgii oraz trywializacja jej roli prowadzi do rażącego obniżenia standardów. Szczególną uwagę należy zwrócić na to, jakimi muzycznymi wzorcami nasiąkają w kościołach dzieci i młodzież. Ciągłe obcowanie z muzyką na bardzo niskim poziomie,

przyzwyczajenie do akompaniamentu gitary, śpiewanie piosenek religijnych o wątpliwych walorach muzycznych i literackich, nagminne nieprzygotowywanie liturgii, stale panujący muzyczny chaos i zamieszanie, brak jakichkolwiek potrzeb estetycznych, mikrofonizacja wszelkich miejsc kultu religijnego (oraz jej konsekwencje) to tylko niektóre z czynników, które wpływają na brak potrzeb muzyczno-liturgicznej u młodych ludzi. Panujące wśród duchowieństwa przekonanie, że tylko w ten sposób można przyciągnąć młodzież do kościoła jest błędne i zgubne, a jego efekty są daleko idące. Liturgia, której towarzyszy nawet mistrzowska gra organisty, staje się często zdaniem wielu nieuroczystą i nieatrakcyjną formą muzycznego wyrazu. Organy jako instrument, który dodaje celebracjom odpowiedniego charakteru (blasku i powagi), odchodzą w zapomnienie, ustępując miejsca scholom, chórkom i zespołom wykonującym muzykę w duchu rozrywkowym. Zaobserwować można odwrócenie trendów muzycznych i oczekiwań wśród wiernych i duchowieństwa. To, co zgodnie z tradycją kościoła i co powinno zajmować poczesne miejsce (śpiew gregoriański, muzyka organowa, muzyka polifoniczna) staje się niepotrzebne, bądź ze względu na zwyczaje, odbierane jest jako wymuszony dodatek. W mojej opinii, jest to wystarczający powód do niepokoju o przyszłość polskiej muzyki kościelnej. Obecny polski rynek muzyczny nasycy się coraz większą liczbą wysoko wykwalifikowanych organistów. Coraz więcej jest także dostępnych instrumentów nie ustępujących poziomem krajom zachodnim. Działania te dobrze rokują na przyszłość, jednak trzeba zastanowić się, czy wynikają one z zapotrzebowania na pięko muzyki kościelnej w Polsce, czy są tylko wyrazem realizacji ambicji jednostek.

## 5. Koncepcja muzyczna

Omawiana płyta, co oczywiste, wiąże się z czysto artystycznymi aspektami wykonawstwa, ale nie powstała w oderwaniu od kontekstu religijnego i liturgicznego, w którym improwizacja jest jednym z najbardziej podstawowych i naturalnych elementów artystycznego wyrazu. Improwizacja sama w sobie jest pierwotną formą komponowania muzyki. Oryginalność rozprawy doktorskiej, oprócz wspomnianego wymiaru artystycznego, polega także na zwróceniu uwagi na konieczność rozwoju szkoły akompaniamentu liturgicznego do pieśni kościelnych i improwizacji organowej w polskim kręgu kulturowym. Działanie to możliwe jest poprzez przeszczepianie tradycji i wprowadzanie rozwiązań doskonale funkcjonujących w szkole niemieckiej czy francuskiej.

Płyta CD *Odszedł Pasterz od nas – Improwizacje organowe na Wielki Post* składa się z dwunastu utworów. Dziewięć z nich to improwizacje, z czego w siedmiu do stworzenia

materiału tematycznego posłużyły melodie pasyjnych pieśni kościelnych. Dwie pozostałe improwizacje bazują na tematach odnoszących się do konkretnych stylistyk i stworzone zostały przez autora rozprawy doktorskiej. Warstwa stylistyczna oparta jest na trzech segmentach. Utwory zarejestrowane na ścieżkach o numerach 1-4 (*Ogrodzie Oliwny, Preludium, Trio-Adagio, Fuga*) prezentują improwizacje w stylu niemieckiego baroku, utwory ze ścieżek 5-10 (*Krzyżu Chrystusa, Allegro, Andante, Fuga, Adagio, Finale*) nawiązują do szeroko rozumianego stylu romantycznego, a ostatnie dwa utwory (*Odszedł Pasterz od nas, Epilog*) to improwizacje odnoszące się do muzyki XX-wieku. Proporcje czasowe płyty, w kontekście wykorzystanych stylistyk, przedstawiają się następująco: niemiecki barok – około 16 minut, romantyzm – około 32 minut, XX wiek – około 11 minut.. Każdy z trzech segmentów rozpoczyna się od pieśni śpiewanej przez zespół wokalny (utwory nr 1, 5 i 11), które utrzymane są w takim samym charakterze, co następująca po nich forma solowa.

Utwory improwizowane zostały ujęte w trzy formy. Epoka niemieckiego baroku została przywołana w *Preludium, triu (adagio) i fudze*. Doba romantyzmu przedstawiona została za pomocą improwizowanej pięcioczęściowej *Sonaty (Allegro, Andante, Fuga, Adagio i Finale)*. Ostatnią improwizacją „nawiązującą do stylistyki dwudziestowiecznej, jest swobodny i medytacyjny *Epilog*.

### 5.1. Ogrodzie Oliwny

Płytę otwiera pieśń *Ogrodzie oliwny*, składająca się z czterech segmentów: solowego wstępu organowego, oraz z czterech zwrotek śpiewanych przy akompaniamencie organów (1., 2. 3. oraz 8.). Pieśń wykonana została w tonacji *g-moll* w koncepcji stylistycznej nawiązującej do niemieckiego baroku. Warstwa instrumentalna w całości oparta jest o fakturę cztero-głosową, z wykorzystaniem techniki ornamentowania *cantus firmus*. Wstęp składa się z dwóch segmentów: W pierwszej części (do 22 sekundy nagrania) głos basowy realizowany w pedale, opiera się na rejestrach szesnastostopowych; pozostałe trzy głosy grane na II manuale, który zarejestrowany został z użyciem głosów ośmio i czterostopowych. Zadaniem tej części jest wprowadzenie słuchacza w charakter pieśni oraz przygotowanie *cantus firmus* w sopranie. W drugiej części zmianie ulega układ fakturalny. Na manuale głównym realizowana jest partia solowego głosu sopranu (registracja oparta została o głos *Rauschquinte 2 2/3' + 2'*). W drugim segmencie wstępu kolorowaniu poddane zostały pierwsze cztery takty melodii pieśni. Po przeprowadzeniu zdobienia *cantus firmus*, zastosowane zostało zakończenie kadencyjne z zachowaniem figuracyjnego charakteru sopranu. Zadaniem tak skonstruowanego wstępu jest także czytelność przekazu oraz wyraźne zaznaczenie i oddzielenie momentu, w którym następuje

jego zakończenie. Z tego względu ostatni akord wstępu (*g-moll*) został wydłużony, co jest następstwem wcześniejszego zwolnienia. Po wspomnianym współbrzmieniu następuje cezura, która wskazuje moment wzięcia oddechu przez zespół wokalny, zastępujący na nagraniu śpiew większego zgromadzenia.

t.: XVII w (Miod.)

1. O - gro-dzie O-liw - ny, wi - dok w to - bie dzi - wny!\*  
Wi - dzę Pa - na me - go na twarz u - pad - ła - go.\*

Tę - skność smu - tek, starach go ścis - ka,  
Krwa - wy pot z Nie - go wy - cis - ka,\*

Ach Je - zu mdle - ją - cy; pra - wieś ko - na - ją - cy!

Przykład 1. *Ogrodzie oliwny*<sup>7</sup>

Harmonizacja pierwszej zwrotki pieśni oparta została w głównej mierze o technikę *nota contra notam*, która jest niezwykle przydatna w prowadzeniu śpiewu bez względu na obraną stylistykę. Aktywizacja linii basu, w szczególności w pierwszych zwrotkach śpiewu, wskazuje czytelną pulsację i pomaga zgromadzeniu zachować dyscyplinę śpiewu. Zakończenie każdej ze zwrotek charakteryzuje się delikatnym osadzeniem pulsacji, tak aby wyraźnie zaznaczyć zamknięcie myśli muzycznej. Drugą zwrotkę charakteryzuje zwiększenie ruchliwości głosów środkowych oraz basu, przez co uzyskuje się efekt polifonizacji faktury, między innymi poprzez zastosowanie wielu opóźnień, wychyleń, dźwięków przejściowych. W harmonizacji wprowadzono także elementy retoryczne. Jednym z nich jest zastosowanie wtrącenia dominanty nonowej do moll subdominanty (akord *G-dur*) na słowach *o męce z Tobą rozmawia*. Ruch głosów w alcie  $f^1-as^1-g^1-f^1$ , w którym występuje dysonujące współbrzmienie pomiędzy dźwiękiem  $as^1$  a  $G$  w basie, ma za zadanie podkreślenie dramatycznego charakteru słów i przywołanie męki Chrystusa. Kolejnym przykładem jest zastosowanie wtrąconej dominanty nonowej na tercji bez prymy do dominanty rozwiązującej się na dominantę na prymie na

<sup>7</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 132.

słowach *Ach, Jezu strwożony*. Wykorzystanie takiego zwrotu harmonicznego podkreśla trwogę Chrystusa przed czekającą go śmiercią. Trzecia zwrotka zaczynająca się od słów *Uczniowie posnęli, Ciebie zapomnieli* w warstwie muzycznej nawiązuje bezpośrednio do śpiewanego tekstu. Pierwsze dwie strofy zwrotki opisują historię zaśnięcia uczniów podczas czuwania w Ogrójcu. Fakt ten został zobrazowany poprzez wykorzystanie ostinatowej linii basu wyrażającej się w repetowanych na przemian ćwierćnutach *G* i *g* oraz wykonaniu partii manuału artykulacją zbliżoną do *legato*. W omawianym fragmencie na słowach *Judasz zbrojne roty* zastosowany został kolejny element retoryczny – skojarzenie z jednostką zbrojną piechoty. Fakt ten został zaakcentowany przez zastosowanie opartego na ostinatywnym dźwięku *G* w basie akordu *A-dur* przechodzącego w *D-dur*. Od słów *I wnet do Ogrójca wpada* słyszymy zagęszczenie ruchu w głosie basowym aż do szesnastek., co odnosi się to warstwy literackiej. Uczniowie oraz Jezus zostają zaskoczeni nagłym wtargnięciem wojska do Ogrodu Oliwnego – symbolizuje to ożywienie ruchu we wszystkich głosach. W pierwszych trzech zwrotkach akompaniament utrzymany został w fakturze czterogłosowej z wykorzystaniem dwóch klawiatur, z melodią umieszczoną w sopranie. W ostatniej zwrotce umiejscowienie *cantus firmus* uległo odwróceniu i melodia wykonana została w basie na pedale, a manuał pełnił rolę akompaniującą. Zmianie uległa także kolorystyka rejestracji: dodano *Trompeta 8'*, a dzięki połączeniu *I/P* zmianie uległa barwa oraz wolumen całego akompaniamentu. Działanie to znajduje odzwierciedlenie w tekście ostatniej zwrotki. Podmiot liryczny wyrażający się w pierwszej osobie liczby pojedynczej obarcza siebie za cierpienia, jakich doznał Jezus. To ludzkie grzechy są powodem przybicia Zbawiciela do krzyża. Zwiększenie wolumenu, zmiana charakteru kolorystyki brzmienia instrumentu, wykonanie akompaniamentu bardziej zdecydowaną artykulacją oraz zmiana umiejscowienia *cantus firmus* to środki, którymi możliwe było zilustrowanie tekstu ostatniej zwrotki. Odnosząc się do całości wykonania, należy zwrócić jeszcze uwagę na jeden aspekt. Jest nim konsekwentnie realizowany sposób frazowania w akompaniamencie oraz w śpiewie. W taktach w metrum 4/4 frazy budowane były dwutaktowo z wyraźną cezurą w połowie (po taktie) na dobranie oddechu. W taktach z metrum trójdzielny łączono ze sobą dwa takty bez konieczności dobierania oddechu pomiędzy nimi. Taki sposób frazowania wydawał się najbardziej logiczny w kontekście obranego tempa oraz zgodny z prozodią tekstu.

## 5.2. Preludium

Na ścieżce nr 2 zarejestrowane zostało improwizowane *Preludium* utrzymane w tonacji *e-moll*. Improwizacja ta jest pierwszą i integralną częścią tryptyku w stylistyce niemieckiego baroku. Do stworzenia tematu posłużyła pieśń *Ludu, mój ludu* w tzw. wersji warszawskiej.



Zapis melodii tej wersji pieśni jest dostępny jedynie w śpiewniku *Śpiewajmy Panu. Śpiewnik Archidiecezji Warszawskiej* z 1971 roku (przykład nr 3). Korzenie tej melodii wybiegają poza Mazowsze. Zbliżone wersje melodyczne znajdują się w śpiewniku *Kancyonał czyli Śpiewnik dla młodzieży* wydanym w Pelplinie w 1872 roku (przykład nr 5) oraz śpiewniku *Śpiewajmy Panu* wydanym w Poznaniu w 1886 roku (przykład nr 4). Użyty wariant warszawski wydaje się więc być pewnego rodzaju syntezą wspomnianych melodii.

Pierwsze cztery takty pieśni stanowią podstawę materiału tematycznego *Preludium* (przykład nr 2). W odniesieniu do oryginalnej melodii zmianie uległa tylko pierwsza wartość (skrócenie wartości i wprowadzenie pauzy) – zwiększa to energetyczność czoła tematu. *Preludium* podzielić można na trzy segmenty. Pierwszy i trzeci swym charakterem i barwą nawiązują do rejestracji *organo pleno* (faktura czterogłosowa). Środkowy fragment pełni funkcję interludium z użyciem kontrastującej dynamicznie rejestracji i trzygłosowej faktury. Poszczególne segmenty mają następującą charakterystykę:

- *Preludium* rozpoczyna się od prezentacji tematu opartego na nutach pedałowych (*Orgelpunkt*). Pierwszy segment obfituje w modulacje, temat pojawia się każdorazowo w sopranie.
- W interludium temat został poddany pracy motywicznej poprzez wykorzystywanie jego pierwszych dwóch taktów jako motywu przewodniego. Przekształcenia uwidaczniają się w sopranie oraz w tenorze (np. charakterystyczny skok kwarty z pierwszego taktu tematu).
- Trzeci segment charakteryzuje się słyszalnym zwiększeniem i kontrastowością ruchliwości głosów, nieco wyrazistszą artykulacją oraz poszerzeniem wykorzystanego wachlarza środków harmoniczych. Na nucie pedałowej *E* rozgrywa się *coda*. Charakterystyczne jest również zakończenie - oparte na czterodźwięku zmniejszonym *fis, a, c, dis*, który rozwiązuje się na akord toniczny z tercją pikardyjską.



Przykład 2. Temat *Preludium*.

## Melodia II

## Wersja warszawska

Lu - du, mój lu - du, có - żem ci u - czy - nił?  
 Wczy - mem za - smu - cił al - bo w czym za - wi - nił?  
 Jam cię wy - zwo - lił z mo - cy fa - ra - o - na,  
 A tyś przy - rzą - dził krzyż na me ra - mio - na!

Przykład 3. *Ludu, mój ludu*<sup>8</sup>

E=D.

1. Lu - du mój lu - du, cóżem ci u - czynił? Wcze -  
 mem zasmucił, al - bo w czym za - wi - nił? Jam cię  
 wy - zwo - lił z moey Fa - ra - o - na, A tyś przy -  
 rzą - dził Krzyż na me ra - mio - na.

Przykład 4. *Ludu, mój ludu* (Żal Jezusa Chrystusa do Ludu swego. Na Wielki Piątek. Melodya I)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Śpiewajmy Panu. Śpiewnik Archidiecezji Warszawskiej*, red. ks. Mieczysław Jankowski, Warszawa 1971, s. 271.

<sup>9</sup> Józef Surzyński, *Śpiewajmy Panu*, Drukiem i nakładem Jarosława Leitberga, Poznań, 1886. Tożsama wersja melodyczno-rytmiczna znajduje się [w]: Surzyński Józef, Surzyński Mieczysław, *Psallite Domino: towarzyszenie organowe do śpiewnika kościelnego dla użytku parafii rzymsko-katolickiej; Części drugiej "Śpiewajmy Panu": z całkowitym tekstem pieśni*; Nakładem Drukarni i Księgarni św. Wojciecha, 1908.



1. Ach, mój Je - zu, jak Ty klę - czysz,  
Tam Cię a - nioł w smut-ku cie - szył,  
w O - groj - cu za - krwa-wio - ny!  
skąd był świat po - cie - szo - ny.

Ref.: Przyjdź, mój Je - zu, przyjdź, mój Je - zu,  
przyjdź, mój Je - zu, po-ciesz mnie,  
bo Cię ko - cham ser - decz - nie.

Przykład 7. *Ach, mój Jezu*<sup>11</sup>

#### 5.4. Fuga

*Fuga* (utwór zarejestrowany na ścieżce nr 4) kończy tryptyk oraz zamyka blok nawiązujący stylistycznie do epoki niemieckiego baroku. Jest to czterogłosowa fuga oparta na swobodnym temacie (przykład nr 8), który jest patopoią<sup>12</sup> – figurą retoryczną wykorzystującą pochod chromatyczny. Zadaniem tej figury było zazwyczaj wyrażenie bólu i cierpienia<sup>13</sup>. Użyty temat składa się z czterech taktów, utrzymany jest w tonacji *e-moll* w metrum parzystym *alla breve*, a melodia wznosi się od pierwszego taktu do drugiej miary w taktach czwartym. Dla zachowania równowagi napięcia muzycznego ruch sekundy został przełamany skokiem septymy zmniejszonej w taktach czwartym. Rzeczywiste rozładowanie napięcia przynosi dopiero trzecia i czwarta miara w ostatnim taktach tematu - myśl muzyczna zyskuje quasi dominantowy charakter. Tak skonstruowany temat ma intuicyjnie nasuwający się plan harmoniczny, który można przedstawić następująco: *e-moll, H-dur, e-moll, E-dur, a-moll, Fis-dur, H-dur, H-dur*. Bardziej szczegółowy plan fugi:

- Ekspozycja: *dux* prezentowany jest w tonacji *e-moll* w sopranie, *comes* odpowiada w alcie w *h-moll*, następnie temat pojawia się w tenorze w tonacji *dux*, a ekspozycję kończy pokaz tematu w basie w tonacji *comes*. Głosy odpowiadają w sposób realny.

<sup>11</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 116.

<sup>12</sup> Oryginalna pisownia: *pathopoeia*.

<sup>13</sup> Zob.: Tomasz Jasiński, „Chromatyka w muzyce polskiej epoki baroku. Między muzyczną retoryką a inwencją kompozytorską” [w:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes. Vol. 9, 1, Lublin 2011*, s.71.

- Kolejno łącznik prowadzi do pokazu tematu w basie (*a-moll*). Po następnym łączniku temat pojawia się w *d-moll* w tenorze, później w tonacji *a-moll*. Po rozbudowanym łączniku następuje kolejne przeprowadzenie tematu w tonacji *e-moll* w sopranie.
- *Stretto* w tonacji *e-moll* operujące trzema pierwszymi nutami tematu. Co dwa takty pojawia się nowe wejście tematu wykorzystując zależności kwartowo-kwintowe. Głosy wchodzi w kolejności od najwyższego do najniższego. Ostatnie przeprowadzenie tematu w *strecie* jest kompletną prezentacją materiału tematycznego.
- Kolejne przeprowadzenie tematu wykorzystuje augmentację w głosie basowy w tonacji *a-moll*.
- *Coda* osnuta jest na nucie pedałowej *E*, która staje się podstawą do ostatniego przeprowadzenia tematu w tenorze w tonacji *a-moll*. Zaaplikowanie tematu w tonacji *moll* subdominanty opartego na nucie pedałowej prowadzi do zagęszczenia harmonicznego struktury utworu, co znajduje swoją kulminację w dominancie nonowej (*fis-a-c-dis*) poprzedzającej ostatni akord utworu – *E-dur*.



Przykład 8. Temat *Fugi*

## 5.5. Krzyżu Chrystusa

Pieśń *Krzyżu Chrystusa* zarejestrowana na ścieżce nr 5, składa się z następujących segmentów: solowy wstęp organowy oraz trzy kolejne zwrotki śpiewane przez zespół wokalny przy akompaniamencie organów. Wykonano następującą wersję melodyczną:

1. Krzy - żu Chry-stu-sa bądź-że po-chwa - lo - ny,\*  
Na wie-czne cza-sy bądź-że po-zdro-wio - ny;\*

Gdzie Bóg, Król świa-ta ca-le-go\* Do-ko-nał ży-cia swo-je-go.

Przykład 9. *Krzyżu Chrystusa*<sup>14</sup>

<sup>14</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 124.

Pieśń wykonano o sekundę niżej w stosunku do powyższego zapisu. Stylistyka nawiązuje do epoki romantyzmu i jest to początek drugiego segmentu płyty (ścieżki 5-10). Faktura wstępu jest niejednorodna i wykorzystuje od 4 do 6 głosów. Początek oparty został na nutach pedałowych, na bazie których snują się motywy wykorzystujące materiał melodyczny z pierwszego taktu pieśni. Dalej na pierwszy plan wysuwa się głos sopranowy ze swobodną kantylenową linią melodyczną harmonizowaną w głównej mierze akordami pojawiającymi się na pierwszej miarę taktu. Narracja w tym segmencie zostaje zawieszona na akordzie *B-dur* septymowym, po którym następuje rozbudowana kadencja na nucie pedałowej *A*. Akompaniament pierwszej zwrotki oparty jest na pochodach ćwierćnutowych w partii pedału, w celu zaznaczenia właściwej pulsacji. Mimo wartkiego tempa, tempo harmoniczne akompaniamentu jest spokojne. Zmiany harmoniczne występują przeważnie co dwie lub trzy ćwierćnuty. Druga zwrotka cechuje się nieco większą ruchliwością głosów (szczególnie w kadencjach) oraz bardziej rozwiniętą harmoniką. Warto zwrócić tutaj uwagę na podkreślenie słów *ta sama Krew Cię skropiła* poprzez zastosowanie sekwencji akordów *F-dur*, *e-moll*, *A-dur*. Zakończenie frazy durowym akordem dominantowym, który w odniesieniu do akordu *e-moll* mającego w tym kontekście charakter molowej dominanty wtrąconej do akordu *A-dur*, powoduje wrażenie harmonicznego ciemności – efekt ten koresponduje bezpośrednio z tekstem. Akompaniament organowy trzeciej zwrotki cechuje dążenie do poszerzenia horyzontalnego myślenia o frazie muzycznej, co zostało osiągnięte przez zwiększenie zasobu wykorzystanych środków harmoniczych. Przykładem może być takt pierwszy oraz czwarty, które potraktowane zostały jako element prowadzący do tonacji moll subdominandy w takcie drugim. Za pierwszym razem efekt ten został uzyskany przez użycie akordu *A-dur* septymowego na kwincie alterowanej w dół oraz akordu *D-dur* septymowego na prymie. Podobnie dzieje się w takcie czwartym z tą różnicą, że pierwszy akord uległ zmianie na moll subdominantę z sekstą wtrąconą do moll subdominandy. Dalsza część harmonizacji operuje także rozwiniętą harmoniką opartą w głównej mierze o składniki dodane, alteracje oraz opóźnienia.

## 5.6. Allegro (Sonata)

Na ścieżce nr 6 zarejestrowane zostało *Allegro*, będące pierwszą częścią *Sonaty – improwizacji w stylu romantycznym*, utrzymanej w stylistyce romantycznej nawiązującej do szkoły francuskiego symfonizmu organowego z drugiej połowy wieku XIX. *Allegro* opiera się na melodii pieśni *Oto Jezus umiera* (przykład nr 10). W celu zwiększenia wartości narracji muzycznej temat omawianej części (przykład nr 11) operuje metrum parzystym 4/4/. Oryginalna linia melodyczna została zrytmizowana poprzez wielokrotne punktowania.

Zróznicowanie interwałowe materiału tematycznego odbyło się poprzez alterację składników (takt trzeci na trzy) oraz przez dodanie nut nietematycznych (takt drugi).

t. i m.: (Fl.)

1. O - to Je - zus u - mie - ra,  
śmierć Mu o - czy za - wie - ra,  
u - wa - żaj grzesz - ni - ku,  
za - płacz nie - wdzięcz - ni - ku.  
Ref.: O grze - chy ludz - kie, wy - ście to spra -  
wi - ły, Pa - na swo - je - go  
złoś - li - wie za - bi - ły.

Przykład 10. *Oto Jezus umiera*<sup>15</sup>

Pod względem formalnym improwizacja przedstawia się następująco:

- Introdukcja: tonacja *g-moll*, półnutowa pulsacja oraz heroiczny charakter, zastosowanie ruchliwego, triolowego akompaniamentu. W introdukcji nie pojawia się jeszcze zaprezentowany poniżej materiał tematyczny.
- Pokaz tematu: prezentacja dwukrotna (poprzednik i następnik), przy drugim powtórzeniu zakończenie w tonacji dur dominanty. Rozbudowany łącznik prowadzi do tonacji moll dominanty – w sopranie rysuje się wyraziste bezpośrednie nawiązywanie do materiału tematycznego.
- Kolejny segment rozpoczyna się wraz ze zmianą dynamiczną (przejście na II manual). Melodia (z motywami z tematu) grana w tenorze (*Trompete 8'*).
- Kolejny łącznik (II manual) prowadzi do pojawienia się głosu solowego w sopranie (I manual) z wykorzystaniem pastelowej, łagodnej registracji, która tylko nieznacznie odróżnia się od akompaniamentu.
- Charakterystyczne pojawienie się głosu *Trompete 8'*, który dzięki połączeniom wzbogaca każdą sekcję instrumentu. W tym miejscu pojawia się temat w kompletnej postaci.

<sup>15</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 136.

- *Coda* opiera się w głównej mierze na współbrzmieniach akordów *g-moll* i *D-dur*, a więc *moll* toniki i dominanty utworu. Utwór kończy się akordem *g-moll* w manuale, a na jego tle pojawiają się ciężkie w półnuty *d*, *B*, *As*, *G* grane *portato* w partii pedału.



Przykład 11. Temat w części *Allegro*.

## 5.7. Andante

Utwór *Andante* (ścieżka nr 7) to kolejny segmente *Sonaty*. Cechuje się spokojnym przebiegiem, lecz odnaleźć w nim też można elementy kojarzące się z trwogą i strachem (co odnosi się do warstwy programowej utworu). Temat improwizacji (przykład nr 12) oparty jest na melodii pieśni *Panie, Ty widzisz, krzyża się nie lękam* (przykład nr 13), która uległa licznym modyfikacjom w celu lepszego dostosowania do zamierzonej stylistyki utworu. Zastosowano alteracje, wychylenia oraz opóźnienia – narzędzia te są charakterystyczne dla całego utworu i tworzą spójną całość z zaprezentowanym tematem. Improwizacja utrzymana jest w metrum 4/4 z użyciem wyrazistej półnutowej pulsacji. Plan formalny utworu przedstawia się następująco:

- Delikatnie zarejestrowany manualowy wstęp,
- Temat w głosie tenorowym (granym na pedale) w oparciu o smyczkujący głos ośmiostopowy *Violon Cello 8'*. Kolejno następuje modulujący łącznik oparty na motywach tematycznych. Linia melodyczna ciągle prowadzona jest w głosie tenorowym, co jest charakterystycznym zabiegiem w tej improwizacji. Następnie melodia przechodzi do tonacji *moll* dominanty.
- Podział sopranu (*divisi*), dzięki czemu jednocześnie dialogują ze sobą trzy głosy solowe – dwa sopran i tenor. Po pokazie tematu w tenorze następuje łącznik prowadzący do kulminacji (temat ponownie w tenorze, w tonacji *a-moll*).
- Powściągnięcie tempa, zmniejszanie wolumenu oraz redukcja liczby głosów i operowanie nimi w sposób bardziej oszczędny (przejście na II manual).
- *Coda*: wyraźne odróżnienie od poprzedzającej części możliwe jest dzięki zmianie planów brzmieniowych (registracja pedału) oraz nuta pedałowia *D*.



Przykład 12. Temat *Andante*



t. i m.: (Fl.)

1. Pa - nie, Ty wi - dzisz, krzy - ża się nie lę - kam.  
 Pa - nie, Ty wi - dzisz, krzy - ża się nie wsty - dzie.  
 Krzyż Twój ca - hu - ję, pod krzy - zem u - klę - kam,  
 bo na tym krzy - żu Bo - ga me - go wi - dzie.

Przykład 3. *Panie, Ty widzisz*<sup>16</sup>

## 5.8. Fuga

Na ścieżce nr 8 zarejestrowana została czterogłosowa *Fuga* w tonacji *g-moll* (w nawiązaniu do poprzednich dwóch utworów). Tematem (przykład nr 16) stały się pierwsze cztery takty polskiego katolickiego wariantu pieśni *Najdroższy Jezu* (przykład nr 14). Wersja melodyczno-rytmiczna dostępna w *Śpiewniku Siedleckiego* nieco odbiega od pierwowzoru. Autorem pieśni (przykład nr 15) zatytułowanej *Herzliebster Jezu* jest Johann Crüger – kompozytor wielu chorałów śpiewanych do dzisiaj w Kościele ewangelickim.

1. Naj - droż - szy Je - zu, w czym - że Two - ja  
 wi - na, w czym tak o - krut - nej  
 śmier - ci Twojej przy - czy - na? O ja - ką  
 zbrod - nie Cie - bie o - skar - ża - li,  
 że Cię ska - za - li?

Przykład 4. *Najdroższy Jezu*<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 138.

<sup>17</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 129.

1. Herz - liebs - ter Je - su, was hast du ver -  
 bro - chen, dass man ein solch scharf Ur - teil  
 hat ge - spro - chen? Was ist die Schuld, in  
 was für Mis - se - ta - ten bist du ge - ra - ten?

Przykład 5. *Herzliebster Jesu*<sup>18</sup>

Konstrukcja utworu przedstawia się następująco:

- Ekspozycja fugi - głosy wchodzą w kolejności: tenor-alt-sopran-bas. *Dux* w tonacji moll toniki, a *comes* w tonacji moll dominanty (*g-moll/d-moll*) – zależność ta powtarza się w kolejnych pokazach tematu w ekspozycji. W każdym pokazie temat odpowiada w sposób realny. Pomiedzy drugim i trzecim oraz trzecim i czwartym pokazem tematu zastosowany został łącznik wewnętrzny.
- Łącznik zewnętrzny przygotowujący przeprowadzenie tematu w sopranie w tonacji *d-moll* (nieznaczne zwiększenie wolumenu manuału głównego). Później dwukrotnie w basie pojawia się motyw powstały na bazie pierwszych dwóch taktów tematu. Następnie temat najpierw pojawia się w sopranie, później w basie w *d-moll*, następnie w tenorze (*c-moll*), po czym w basie (*g-moll*).
- *Stretta* w *g-moll* - głosy wchodzą w kolejności sopran-alt-tenor-bas w zależnościach kwartowo-kwintowych.
- Po łączniku zewnętrznym temat zostaje przeprowadzony w basie w tonacji *g-moll* z wykorzystaniem augmentacji. Kolejno w łączniku znacznemu rozwojowi ulega narracja utworu, co prowadzi do ostatniego przeprowadzenia tematu (od 4:07) w sopranie w tonacji *d-moll*. *Coda* oparta jest na nucie pedałowej *D*.

Przykład 16. Temat *Fugi*

<sup>18</sup> *Evangelisches Gesangbuch*, Lipsk/Berlin 2011, nr pieśni 81.



t.: XVII w. (Miod.) m.: (Miod.)

1. Do - bra - noc,                      gło - wo   świę - ta

Je - zu - sa   mo - je - go,              któ - raś by - ła

zra - nio - na   do móz - gu   sa - me - go.

Ref.: Do - bra - noc,   Kwie - cie   ró - ża - ny,   do - bra - noc,   Je -

zu   ko - cha - ny,   do - bra - noc!

Przykład 18. *Dobranoc, głowo święta*<sup>20</sup>

## 5.10. Finale

Na ścieżce nr 10 zarejestrowane zostało *Finale* – ostatnie ogniwo pięcioczęściowej *Sonaty* i zarazem zamknięcie romantycznego segmentu płyty. Utwór ten ma charakter toccaty, nawiązuje tym samym do francuskiego symfonizmu organowego z przełomu XIX i XX wieku. Improwizacja bazuje na swobodnym materiale tematycznym (przykład nr 19). Typowym zabiegiem dla symfonicznych toccat o proveniencji francuskiej jest umiejscowienie tematu w pedale. Fakt ten determinuje specyficzną konstrukcję linii melodycznej, która musi tworzyć harmonijną całość z charakterystyczną dla tego typu utworów, bogato obsadzoną registracją oraz z technicznymi aspektami gry na klawiaturze pedałowej. Partia manuału przybrała w głównej mierze akompaniujący charakter, który cechuje wartkość i mnogość energicznych pochodów, co nie przeszkadza osadzaniu motywów melodycznych o charakterze tematycznym. Szczegółowy plan muzyczny *Finale* przedstawia się następująco:

- Manuałowy wstęp oparty na toccatowym modelu rytmicznym – szesnastkowe akordy grupowane po dwa naprzemiennie w lewej i prawej ręce.
- Wprowadzenie głosu basowego – prezentacja tematu.
- Zmiana modelu toccatowego na pasaże w lewej ręce przy jednoczesnym zwiększeniu wolumenu. Dialogowanie sopranu z basem.

<sup>20</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 118.

- Potrójny wzrost dynamiki: supery II manuału II do I manuału, *Trompete 8'*, *Posaune 16'*.
- Kadencja oparta o tryl na nutach *D* i *Es* w pedale. Na bazie trylu rozgrywa się wzrost napięcia muzycznego wyrażony we wznoszących, figuracyjnych pochodach akordowych prowadzących do *cody* utworu (od 3:33). Zakończenie improwizacji oparte jest na prezentacji motywów tematycznych w sopranie, które przeplatają się z gęstymi akordami w partii akompaniamentu. Utwór zakończony zostaje współbrzmieniem *g-moll* w manuale, na tle którego w pedale zostały wykonane szybkie pochody oparte o ruch sekundowy (4:03). Wirtuozowska partia pedału zostaje zakończona dwudźwiękiem *G-d*.



Przykład 19. Temat *Finale*

### 5.11. Odszedł Pasterz od nas

Pieśń *Odszedł Pasterz od nas* w wykonaniu zespołu wokalnego przy akompaniamentcie organów została zarejestrowana na ścieżce nr 11. To już ostatnia część płyty – nawiązująca do szeroko rozumianej stylistyki XX-wieku. Pieśń składa się z następujących segmentów: solowy wstęp organowy oraz cztery następujące po sobie zwrotki pieśni przeplatane refrenem. Autorem tekstu melodii jest ks. Wojciech Lewkowicz (przykład 20).

1. Od - szedł Pas - terz od nas, zdro - je wo - dy  
Zbaw - ca, źród - ło łas - ki, mi - łoś - ci praw -  
zy - wej, Ref.: Od - szedł Pas - terz nasz,  
dzi - wej.  
co u - ko - chał lud. O Je - zu,  
dzię - ki Ci, za Twej mę - ki trud.

Przykład 20. *Odszedł Pasterz od nas*<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Śpiewnik kościelny...*, s. 163.

Powyższy śpiew w Kościele katolickim w Polsce wiąże się z liturgią Triduum Paschalnego: jest wykonywany w Wielki Piątek podczas procesji przeniesienia Najświętszego Sakramentu do Grobu Pańskiego. Akompaniament do pieśni ma spokojnym charakter, a registracja pastelowy odcień. Organy prowadzą śpiew zespołu wokalnego pomimo mniejszego wolumenu i niejako „wymuszają” czterotaktowe frazowanie. Improwizacja rozpoczyna się wstępem operującym swobodną jednogłosową linią melodyczną w pedale, która subtelnie nawiązuje do melodii pieśni. Następnie słyszymy prezentację kompletnej melodii (z nielicznymi zmianami) w sopranie. Partia pedału ma charakter ostinatowy – w całym tym segmencie wstępu słyszymy repetowany dźwięk *D*. Kontrapunktujący głos/głosy środkowe dają pozorny efekt polifonizacji oraz sprawiają wrażenie utrzymania utworu w fakturze triowej.

Pierwsza zwrotka pieśni charakteryzuje się bardzo spokojną narracją w partii organów. Zmiany harmoniczne przeważnie przypadają co dwie ćwierćnuty. Druga zwrotka oparta jest o ruch półnutowy w basie, przy jednoczesnym zachowaniu spokojnego tempa harmonicznego w partii manuału. Zwrotka trzecia wykorzystuje wyraźny ćwierćnutowy ruch głosów. Ostatnia strofa w pierwszej części wzbogacona zostaje o kontrapunktujący ruch ósemkowy w głosach środkowych, oparty o synkopy. W refrenie kończącym utwór następuje uspokojenie narracji poprzez zastosowanie wolniejszego tempa harmonicznego. Z jednej strony przygotowuje to zakończenie śpiewu, a z drugiej wprowadza słuchacza w charakter ostatniej improwizacji zarejestrowanej na płycie – *Epilogu*. Warto zwrócić uwagę na elementy retoryki w akompaniamentcie: w drugiej zwrotce na słowach *słońce się zaćmiło* słyszymy ciemną barwę harmoniczną (akord *As-dur* z dźwiękiem *d*) podkreślającą wydarzenia zawarte w warstwie literackiej. W trzeciej zwrotce podkreślono słowa *zamki śmierci skruszył* poprzez wykonanie trzech przesuniętych w dół akordów, które pozornie są niepowiązane z tonacją (*d-moll*) śpiewu.

## 5.12. Epilog

Ostatnim utworem płyty jest *Epilog* (ścieżka nr 12). *Epilog* w materiale tematycznym nawiązuje do poprzedzającej go pieśni (*Odszedł Pasterz od nas*). Utwór ten posługuje się współczesnym językiem muzycznym, lecz zakorzeniony jest w muzyce o wiele wcześniejszej. Elementami świadczącymi o tym fakcie są wykorzystane harmoniczne połączenia, w których odnaleźć można odwołania do średniowiecza i renesansu oraz surowość brzmienia utworu. Nadrzędną cechą tej improwizacji jest jej medytacyjny, kontemplacyjny i nieco hipnotyczny charakter. Utwór ma ponadto stałą linię napięcia muzycznego, która rozładowana zostaje dopiero w końcowej części utworu. Niebagatelne znaczenie w *Epilogu* odgrywa cisza budująca narrację. Plan utworu przedstawia się następująco:

- Jednogłosowa prezentacja motywów powiązanych z pierwszymi taktami pieśni, następnie rozwinięcie do faktury trzygłosowej w oparciu o technikę *fauxbourdon*.
- Pojawienie się kompletnego tematu pieśni w głosie sopranowym.
- Fragment z fakturą dwugłosową – dialog sopranu i basu.
- *Coda* ze statycznym współbrzmieniem opartym o interwał kwinty w pedale (*D-A*) oraz o kwarty ( $a^2-d^3$ ) w sopranie.

## 6. Konkluzja

Improwizacja organowa jest sztuką żywą, co zaś tyczy wykonawcy, to z każdym dniem powinien następować rozwój jego warsztatu muzycznego oraz świadomości artystycznej. Od momentu nagrania płyty do momentu powstania powyższego tekstu upłynęło kilka miesięcy. Choć pozornie jest to krótki czas, to wpłynął na zmianę postrzegania różnych parametrów sztuki improwizacji organowej. Należy podkreślić, że wiele elementów dziś wykonanych byłoby prawdopodobnie inaczej, być może w sposób bardziej wartościowy. Płyta *Odszedł Pasterz od nas – Improwizacje organowe na Wielki Post* jest jednak dokumentacją mojego ówczesnego stanu warsztatu muzycznego, a samo nagranie było cennym doświadczeniem, gdyż obfituje w wiele refleksji i przemyśleń. Procesy twórcze zachodzące podczas tworzenia *ex tempore*, pomimo wykorzystywania konkretnych form i stylistyk, bywają niejednoznaczne i niemożliwe do wyjaśnienia, czy szczegółowego opisu. Dzieje się tak ze względu na fakt ulotności tej sztuki. Decyzje, które zapadają w procesie przygotowania improwizacji, bywają niemożliwe do zrealizowania podczas wykonywania utworu. Koncepcja ulega często zmianom pod wpływem chwili, inspiracji instrumentem, akustyką, etc. Po wykonaniu improwizacji trudnym do określenia bywa zdefiniowanie czynnika, który wpłynął na zmianę bądź rozwinięcie wizji utworu. Proces nauki improwizacji odnosi się także do wytworzenia umiejętności odpowiedniego reagowania na bodźce zewnętrzne, które mogą wpływać na jej kształt. Improwizator powinien potrafić odrzucić w procesie twórczym idee, które obniżyłyby walory utworu. Zaprezentowane dzieło artystyczne ściśle powiązane jest z dziedzinami improwizacji organowej i akompaniamentu liturgicznego, które mnie najbardziej fascynują. Są to zagadnienia, które wciąż nie zajmują należytego miejsca w polskim życiu muzycznym (szczególnie w muzyce kościelnej) i to wokół nich pragnę skupić moją działalność artystyczną.

## WYKAZ ŹRÓDEŁ I LITERATURY WYKORZYSTANEJ

### I. Materiały źródłowe

*Evangelisches Gesangbuch*, Lipsk/Berlin 2011

Kiewicz Teodor, *Kancyonał czyli Śpiewnik dla młodzieży*, Pelplin 1872

Mioduszewski Michał ks., *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1838

Siedlecki Jan ks., *Śpiewnik kościelny*, red. ks. Karol Mrowiec, Kraków 2006,

Siedlecki Jan ks., *Śpiewnik kościelny*, red. ks. Wojciech Kałamarz, Kraków 2015

Surzyński Józef, Surzyński Mieczysław, *Psallite Domino: towarzyszenie organowe do śpiewnika kościelnego dla użytku parafii rzymsko-katolickiej; Części drugiej "Śpiewajmy Panu": z całkowitym tekstem pieśni*; Nakładem Drukarni i Księgarni św. Wojciecha 1908.

Surzyński Józef, *Śpiewajmy Panu*, Drukiem i nakładem Jarosława Leitberga, Poznań 1886.

*Śpiewajmy Panu. Śpiewnik Archidiecezji Warszawskiej*, red. ks. Mieczysław Jankowski, Warszawa, 1971

### II. Literatura przedmiotu

Dąbrowski Michał, *Akompaniament liturgiczny: codzienność i rutyna czy obszar interesujących poszukiwań i inspiracji* [w:] *Psallite Synetos*, tom I, wyd. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2012

Dupré Marcel, *Cours complet d'improvisation à l'orgue*, Paryż 1926

Gaar Reiner, *Orgelimprovisation, Lehrplan und Arbeitshilfen*, Stuttgart 1996/2003

Gembalski Julian, *Improwizacja organowa w liturgii* [w:] *Psallite Synetos*, tom I, wyd. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2012

Jasiński Tomasz, *Chromatyka w muzyce polskiej epoki baroku. Między muzyczną retoryką a inwencją kompozytorską* [w:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes*. Vol. 9, 1, Lublin, 2011, s.71.

Junker Siegmar, *Orgelimprovisation I*, Paderborn 2011

Orlow Tomasz, *Improwizacja organowa jako narzędzie kreatywnego współtworzenia muzyki w liturgii. Preludium i postludium – idea, wyraz artystyczny, forma* [w:] *Psallite Synetos*, tom II, wyd. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2019



- Praca zbiorowa, *Improwizacja jako osobista wypowiedź twórcza*, red.: Gabriela Szendzielorz-Jungiewicz, Witold Zaborny, Katowice 2019
- Tournemire Charles, *Precis d'execution, de registration, ed d'improvisation a l'orgue*, Paryż 1936
- Wagner Peter, *Orgelimprovisation mit Pfiff, Lehrgang des Liturgischen Orgelspiels*, Band 1, München 1999
- Wagner Peter, *Orgelimprovisation mit Pfiff, Lehrgang des Liturgischen Orgelspiels*, Band 2, München 2002/2014
- Wyrwa Ireneusz, *Akompaniament liturgiczny – towarzyszenie śpiewowi czy jego prowadzenie* [w:] *Psalate Synetos*, tom II, wyd. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2019

### **III. Literatura pomocnicza**

- Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII*, Rzym 1600
- Crivellaro Paolo, *Die Norddeutsche Orgelschule, Aufführungspraxis nach historischen Zitaten. Repertoire. Instrumente*, Stuttgart 2014
- Ferfaglia Susi, *Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku*, Kraków 2011
- Harper John, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, Kraków 2002
- Hinz Edward ks., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2008
- Konferencja Plenarna Episkopatu Polski, *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, Lublin 2017
- Wulgaris Piotr ks., *Vademecum nadzwyczajnej formy rytu rzymskiego*, Gdańsk 2015