

IMPROWIZACJA ORGANOWA
PODRĘCZNIK

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

ROMAN PERUCKI

IMPROWIZACJA ORGANOWA

PODREČZNIK

wydanie drugie
w formie e-booka

GDAŃSK 2021

aMuz

Wydawnictwo
Akademii Muzycznej
im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku

Podręcznik akademicki zatwierdzony przez Radę Wydziału Instrumentalnego
Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (w 2015 r.)

RECENZJA NAUKOWA
dr hab. Marek Stefański

REDAKCJA
Monika Karwaszewska
Andrzej Zawilski

PRZYKŁADY NUTOWE – SKŁAD
Agata Krawczyk

PROJEKT OKŁADEK I PROJEKT GRAFICZNY
Sławomir Witkowski

DTP
Mateusz Zajder

WYDAWCA
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
ul. Łąkowa 1-2, 80-743 Gdańsk
tel. 58 300 92 58, fax 58 300 92 10
e-mail: wydawnictwo@amuz.gda.pl
www.amuz.gda.pl

ISBN 978-83-64615-04-7

Copyright © by Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku, 2015

Copyright © by Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku, 2021

Treść publikacji jest dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe. Tekst licencji
można znaleźć pod adresem: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> lub
uzyskać drogą korespondencyjną od: Creative Commons, PO Box 1866, Mountain
View, CA, 94042, USA.



Źonie Marii, z wdzięcznością

Spis treści

Od autora	9
I.	
Geneza improwizacji. Terminologia	11
II.	
Cele, zakres i organizacja procesu nauczania improwizacji organowej na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku	17
III.	
Semestr V (III rok studiów I stopnia)	
Wiedza teoretyczna i praktyczna. Ćwiczenia wstępne	21
1. Linia melodyczna.....	21
2. Harmonia.....	27
3. Metrum i rytm.....	31
4. Warsztat kompozytorski.....	31
5. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów.....	31
IV.	
Semestr V (III rok studiów I stopnia)	
1. Partita chorałowa	33
1.1. Partita I (temat, chorał).....	35
1.2. Partita II (wariacja pierwsza).....	49
1.3. Partita III – fugato (wariacja druga).....	50
1.4. Partita IV (wariacja trzecia).....	52
1.5. Partita V – <i>basse de trompette</i> lub <i>basse de cromorne</i> (wariacja czwarta).....	53
1.6. Partita VI – chromatyczna (wariacja piąta).....	54
1.7. Partita VII (wariacja szósta).....	55
1.8. Partita VIII (wariacja siódma)	57
1.9. Inne formy partity	57
2. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów.....	66
V.	
Semestr VI (III rok studiów I stopnia)	77
1. Improwizacja przygrywki lub fantazji chorałowej na temat polskiej pieśni religijnej	77
1.1. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów	80
2. Toccata w stylu włoskim (południowoeuropejskim)	80
2.1. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów	81
3. Suita francuska	82
3.1. Problematyka wykonawcza dawnej muzyki francuskiej.....	82
3.2. Części suity w stylu francuskim	85
3.2.1. <i>Plein jeu</i>	85
3.2.2. <i>Basse de trompette</i>	86
3.2.3. <i>Tierce en taille. Cromorne en taille</i>	89
3.2.4. <i>Duo</i>	89
3.2.5. Przykłady utworów z głosem solowym	90

3.2.6. Suplement dla zaawansowanych improvizatorów	90
4. Opracowania chorałowe polskiej pieśni religijnej z użyciem bogatszych środków	90
5. Suplement dla uzdolnionych improvizatorów	106

VI.

Semestr I (I rok studiów II stopnia)	109
1. Umiejętność tworzenia prostych form imitacyjnych	109
1.1. Kanony dwugłosowe	109
1.2. Inwencje dwugłosowe	114
1.3. Fuga trzy- i czterogłosowa	118
1.4. Suplement dla zaawansowanych improvizatorów	146
2. Swobodna fantazja w dowolnym stylu	168
3. Suplement dla zaawansowanych improvizatorów	173

VII.

Semestr II (I rok studiów II stopnia)	175
1. Improwizacja w formie ostinatowej: <i>chaconne</i> i <i>passacaglia</i>	175
2. Improwizacja w dowolnej formie w swobodnym stylu na temat polskiej pieśni religijnej	181
3. Suplement dla zaawansowanych improvizatorów	191

Załącznik	197
A. Podręczniki z zakresu harmonii	197
B. Literatura, pisma teoretyczne	198
C. Literatura z teorią i ćwiczeniami praktycznymi	199
D. Przykłady kompozycji do nauki improwizacji	200
E. Płyty	203
F. Lista obowiązujących pieśni kościelnych	205

Od autora

Niniejsza praca jest podręcznikiem adresowanym do studentów Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku oraz pozostałych uczelni muzycznych w Polsce, do uczniów szkół muzycznych drugiego stopnia i liceów muzycznych, a także czytelników, którzy posiadając umiejętność gry na instrumencie, chcą zdobyć lub pogłębić wiedzę teoretyczną i praktyczną z zakresu improwizacji i harmonii. Podjęcie nauki improwizacji wymaga nie tylko biegłego, ale i czynnego opanowania zasad muzyki, harmonii tonalnej (w tym podstawowych pojęć konstrukcji harmonicznycch oraz zagadnień systemu dur-moll), znajomości podstaw rytmiki i basu cyfrowanego, wiedzy odnośnie historii muzyki – stylistyki poszczególnych epok oraz gatunków i form muzycznych komponowanych w danej epoce.

Co to jest improwizacja?

Słowo to pochodzi z języka łacińskiego i znaczy tyle co: bez przygotowania. Odróżnia się improwizację od swobodnej fantazji. Pierwsza to twórczość oparta o ścisłą łączność z formą; ten rodzaj ześrodkowuje i skupia całą inteligencję muzyczną i użytkowuje całą zdobytą wiedzę oraz wrodzony talent muzyczny. Dawniej improwizacja była próbą sił dobrego muzyka, który musiał wprost zaimprovizować całą fugę na podany temat. Swobodna fantazja natomiast nie zna ścisłej formy. Czemuś pośredniem między improwizacją, a fantazją jest Warjacja na temat dany; jest to sztuka, którą biegle władać powinien każdy przeciętny muzyk¹.

W pierwszym rozdziale niniejszego podręcznika przedstawiono genezę improwizacji i podstawową terminologię, w drugim zaś jej celowość, zakres i organizację procesu nauczania (również poprzedzające improwizację harmonię praktyczną i *basso continuo*). W trzecim rozdziale przypomniano kwestie z zakresu zasad muzyki, harmonii praktycznej i basu cyfrowanego, które stanowią bezpośredni punkt wyjścia do nauki improwizacji. Rozdziały od IV do VII obejmują praktyczną analizę i improwizowanie wymaganych form w procesie kształcenia. Improwizacja jest szczególnym przejawem twórczości wymagającym kreatywności wykonawcy.

Traktowanie improwizacji jako kompozycji powstającej w momencie wykonania, a kompozycji jako zapisanej improwizacji wynikało ze specyfiki świata muzycznego przed Rewolucją Francuską. Kompozytor był prawie zawsze także instrumentalistą/śpiewakiem biorącym udział w wykonaniu utworów tak swoich, jak i innych twórców. Carl Philipp Emanuel Bach pisze, że *dobra przyszłość w kompozycji może być przepowiedziana z całą pewnością każdemu, kto potrafi improwizować*².

Ponieważ – zgodnie z ustawą *Prawo o szkolnictwie wyższym* – studentem może zostać każdy uczeń po zdaniu matury i egzaminów wstępnych, ze względu na różny poziom przygotowania kandydatów na studia zauważa się duże dysproporcje w wykształceniu organistów. Mimo iż w szkole średniej obowiązuje przedmiot improwizacja, nie każdy uczeń wcześniej miał zajęcia na odpowiednim poziomie.

Znajomość zagadnień z teorii muzyki i harmonii jest niezwykle potrzebna do prawidłowego wykonywania muzyki danej epoki. Już od czasów Georga Friedricha Händla improwizacja była potrzebna, choćby w zaprezentowaniu kadencji w koncertach organowych. Twórczość Dietricha Buxtehudego oraz Jana Sebastiana Bacha w dużej części była najpierw improwizowana (tworzona na żywo), podobnie jak u twórców w późniejszych czasach. Wystarczy wymienić kilka najważniejszych nazwisk: Wolfgang Amadeusz Mozart, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Anton Bruckner, Fryderyk Chopin, Mieczysław Surzyński, Ferenc Liszt, Max Reger, César Franck, Charles-Marie Widor, Eugène Gigout i cała plejada niewidomych francuskich organistów (André Marchal, Louis Vierne, Jean Langlais, Jean-Pierre Leguay, Gaston Litaize), obdarzonych niezwykłym darem improwizacji.

Podręcznik do nauki improwizacji ma służyć wszystkim studentom i zdolnym uczniom szkół średnich, a także miłośnikom muzyki organowej. Choć w programie studiów gdańskiej Akademii Muzycznej znajdują się przedmioty takie, jak harmonia praktyczna, *basso continuo*, liturgia, w niniejszej pracy poruszono wszystkie

¹ F. Nowowiejski, *Improwizacja na organach, Muzyka kościelna*, Poznań IV 1927, Rok II, Nr 4, s. 78. [ortografia za oryginałem]

² M. Świątkiewicz, H. Marzyńska, M. Trzęsiok (red.), *Basso Continuo – Compositio Extemporanea*, „Klucz”, pismo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2009, s. 30.

najważniejsze problemy wymienionych dziedzin, dodatkowo dodano przykłady i ćwiczenia, wskazano na literaturę przedmiotu.

Część I publikacji to podręcznik obejmujący zakres wiedzy teoretycznej, którą powinien poznać każdy, kto zamierza studiować improvizację organową, część II zawiera zestaw ćwiczeń.

Składam podziękowania wszystkim pedagogom i współpracownikom. Pani dziekan prof. dr hab. Elżbiecie Rosińskiej za ciągłe wsparcie i zachętę do pisania bardzo potrzebnego, w co wierzę, podręcznika. Dziękuję dr Hannie Dys i mgrowi Maciejowi Zakrzewskiemu za sprawdzenie rękopisu i merytoryczne uwagi. Prof. drowi hab. Bogusławowi Grabowskiemu i dr Hannie Dys za wspólne opracowanie zakresu minimum programowego z improvizacji. Drowi hab. Markowi Stefańskiemu za pochylenie się nad pracą i wskazówki. Paniom Dorocie Sławińskiej, Dominice Grzegory, Joannie Grochowskiej i mojej córce Annie Peruckiej dziękuję za pomoc w kompletowaniu materiałów i w przepisywaniu mojego rękopisu.

I. Geneza improwizacji. Terminologia

Początki improwizacji można wiązać z rozwojem muzyki na przestrzeni wieków, a nawet nazwać ją początkiem całej sztuki muzycznej. Improwizacja jest bowiem twórczością powstałą przez spontaniczne działanie, czy aktywność. Warto zauważyć, że improwizacja ma rolę uprzednią wobec wszelkich zasad i norm regulujących sposoby tworzenia i analizy dzieł muzycznych.

Improwizacja jest rodzajem kreacji muzycznej, która w spontanicznym jednorazowym procesie łączy w sobie elementy twórczości i odtwórczości. Fenomen ten istnieje bodaj od samych narodzin muzyki. Uzewewnętrznia się w wyzwaniu energii twórczej człowieka i przemianowaniu jej w dźwięk za pomocą różnych, początkowo bardzo prymitywnych instrumentów muzycznych. Potrzeba improwizowania ujawnia się z jednej strony w chęci spontanicznego tworzenia opartego na swobodnej wyobraźni i wrażliwości muzycznej, z drugiej strony w chęci wykorzystania nabytych umiejętności związanych z grą na instrumencie. Oba te elementy dopełniają się i w rezultacie ich połączenie prowadzi do swobodnego wypowiedzania się w różnych stylach i we własnym języku muzycznym.

Nie wszyscy muzycy posiadają zdolność do improwizacji w jednakowym stopniu: jedni improwizują z wrodzoną łatwością, inni, nawet wielcy odtwórcy muzyki z *zapisu*, nie są w stanie zagrać czegokolwiek bez nut. Składa się na to wiele przyczyn, między innymi lęk przed kompromitacją, niewiara we własną inwencję, a przede wszystkim brak zwyczaju muzykowania dla własnej przyjemności. Potrzeba improwizacji wynika bowiem z czystej przyjemności muzykowania i w tym tkwi cała tajemnica¹.

Z improwizacją nierozłącznie związane są następujące pojęcia: replika (wierne odtworzenie dzieła, kopia, naśladownictwo), wizja (artystyczna) i rekonstrukcja (dokończenie brakujących fragmentów utworu).

Ulotne zjawisko improwizacji w swej istocie nigdy nie poddaje się technice notacji czy opisanu. Niedoskonałość notacji muzycznej oraz indywidualna osobowość artysty decydują o tym, że każde wykonanie jest inne. Wiedzę dotyczącą muzyki sprzed czasów pierwszych nagrań możemy zdobyć poprzez studiowanie partytur i traktatów, opisów koncepcji wykonawczych i sposobu zapisu. Improwizacja jest oparta na tej wiedzy, ale również, na innym muzycznym doświadczeniu i intuicji artystycznej².

Improwizacja jako termin naukowy jest jednak usystematyzowana i wyróżniana w zależności od epoki dziejowej. Pierwsze wzmianki o świadomym zastosowaniu improwizacji pojawiają się w muzyce liturgicznej początków chrześcijaństwa. Widać to choćby na przykładzie wielkanocnego *Alleluja* w stałej części mszy (melizmatycznych zwrotach), mającego wyrażać radość.

Wykonanie ma być, według św. Augustyna, z *pełni serca, wyrażające to, czego nie da się wyrazić słowami* i wiąże się ze szczególnym wyrazem radosnego oddania czci Bogu³.

Natomiast w następnych okresach, średniowieczu i w renesansie, rozwój improwizacji wiedzie w trzech kierunkach: improwizacji zespołowej wokalne, instrumentalnej i ornamentacji. Pierwsza z nich wywodzi się z ludowych pieśni. Faktyczne pojęcie i rozwój sztuki improwizacji występuje jednak dopiero w muzyce polifonicznej (wielogłosowej), o której pierwsze wzmianki pojawiają się już w IX wieku, w *Musica enchiridis* anonimowego twórcy⁴. Pierwszym znanym autorem dzieła o improwizacji *Micrologus* jest Guido z Arezzo. Traktuje ono o sposobie prowadzenia głosów i wprowadza tzw. *copula*⁵. Do grona istotnych dzieł zaliczyć należy także XII-wieczne

1 J. Oleszkowicz, *I Ty możesz improwizować*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 1997, s. 7.

2 M. Świątkiewicz, H. Marzyńska, M. Trzęsiok (red.), op. cit., s. 12.

3 Ibidem.

4 *Musica enchiridis* – „traktat muzyczny z około 900 r. przypisywany dawniej Hucbaldowi. Obecnie uważa się, że może być dziełem Otgera, opata St. Amand w latach 924–52. Stanowi ważne źródło do badania początków polifonii; zawiera najwcześniejsze wzmianki o paralelnym organum, nadto daje podstawowe wiadomości o notacji dajalnej”, Hasło: *Musica enchiridis*, w: *Encyklopedia muzyki pod red. A. Chodkowskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 587.

5 *Kopula, copula* – rodzaj melizmatycznej kadencji w organum i kondukcie XIII w. odznaczającej się przeważnie swobodną rytmiką i szybkim tempem, Hasło: *Kopula*, w: Ibidem, s. 464.

manuskrypty z kościołów w Limoges i Santiago de Compostela. W XV wieku widoczny jest nowy styl, który pojawił się w Anglii oraz Burgundii, tzw. angielskie *gymel*⁶ lub technika tzw. *fauxbourdon*⁷, czyli improwizacyjne prowadzenie głosu(ów) kontrapunktycznych na bazie *cantus firmus* (melodii podstawowej utworu).

W XV wieku jeszcze wyraźniej zarysowuje się podział pomiędzy kompozycją oraz improwizacją w dziele Johanesa Tinctorisa *Liber de arte contrapuncti* (1477 r.)⁸. Po raz pierwszy pojawia się tzw. *discantus* czyli dodatkowy głos dodany do melodii dwugłosowej opartej na chorale gregoriańskim, tzw. *cantus firmus* oraz wynikające z tego faktu nowe brzmienia, między innymi współbrzmienia dysonansowe, pochodzący sekundowe w głosie najniższym, a nie jak dotąd tylko pochodzący kwartowe, kwintowe i oktawowo. Nicola Vicentino w *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555 r.) zaproponował imitacyjną technikę improwizacji, opartą na różnych schematach⁹. Należy zauważyć, że improwizacja opierała się na poszczególnych dodawanych głosach, a nie jak uprzednio, na *cantus firmus*. W dziele *Institutioni harmoniche* Gioseffo Zarlino wprowadził zasady improwizacji nad kanonami dwugłosowymi zarówno z, jak i bez *cantus firmus* (również z kanonami trzygłosowymi)¹⁰. Z okresu renesansu zachowało się tylko jedno świadectwo dotyczące instrumentalnej improwizacji, *Trattado de glosas* Diego Ortiza, podające liczne przykłady zdobienia nut¹¹. Innym z nurtów improwizacji obok ornamentacji, której rozwój następuje później w baroku, są pochodzący dźwięków pomiędzy zapisanymi nutami melodii, tzw. *dyminucje*. Były to schematy dźwiękowe wprowadzane pomiędzy poszczególnymi interwałami, różnymi ze względu na poziom trudności wykonywania. W okresie renesansu powstało wiele form instrumentalnych bazujących na czynniku improwizacyjnym, takich jak: intonacje, toccaty, fantazje (figuracyjne lub *ricercarowe*) i wariacje.

Przykład nr 1

Schematy dźwiękowe zdobnictwa pomiędzy różnymi interwałami (typ *ascendes* i *descendes*¹²)

a) Wstępująca kwinta



b) Wstępująca tercja



c) Wstępująca sekunda



d) Zstępująca sekunda



e) Zstępująca sekunda



6 *Gymel* – w swej pierwotnej postaci polegał na pochodzie równoległych tercji dodawanych do *cantus firmus* od dołu lub od góry, Hasło: *Gymel*, w: Ibidem, s. 334.

7 *Fauxbourdon*, fałszywy bourdon – rodzaj techniki trzygłosowej. Fauxbourdon miał charakter improwizacyjny. Notowano tylko tenor i sopran, a głos środkowy tworzono na podstawie adnotacji „faux-bourdon”, która wskazywała, w jakim stosunku powinien on pozostawać do innych głosów, Hasło: *Fauxbourdon*, w: Ibidem, s. 252.

8 Hasło: *Johannes Tinctoris*, w: Ibidem, s. 901. *Liber de arte contrapuncti* – dzieło poświęcone teorii konsonansu i dysonansu oraz gatunkom kontrapunktu.

9 Hasło: *Nicola Vicentino*, w: Ibidem, s. 933.

10 Hasło: *Gioseffo Zarlino*, w: Ibidem, s. 976.

11 Hasło: *Diego Ortiz*, w: Ibidem, s. 657.

12 *Ascendes* – wznoszący, *descendes* – opadający.

f) Wstępująca tercja



g) Zstępująca kwarta



h) Kadencja



i) Kadencja



j) Kadencja¹³



Jednym z najważniejszych przykładów improvizacji w zakresie ornamentacji jest *La Fontegara* Silvestra Ganassiego¹⁴. Improvizacja mogła być realizowana na instrumentach umożliwiających wykonywanie polifonii, szczególnie na lutni i organach. Inne traktaty zajmują się zagadnieniami improvizacji w okresie renesansu i baroku; należą do nich: *Fundamentum organisandi* Conrada Paumanna z 1452 roku¹⁵ o tworzeniu kontrapunktów, *Fundamentum* Hansa Buchnera z 1520 roku¹⁶ i *Arte de taner fantasia* Tomasa de Santa Maria z 1565 roku¹⁷ o technice imitacyjnej.

XVII wiek to pojawienie się i rozwój kolejnych nowych form i zasad improvizacji, a ich kolebką są Włochy. Okres ten sprzyjał rozwinięciu się wielkich form improvizacyjnych, obejmujących nawet całe dzieła. W epoce baroku partia akompaniamentu nie mogła dokładnie odzwierciedlać partii solistycznej, powinna się od niej różnić i dlatego należy stosować ornamentację w miejscach niekolidujących i nieprzysłaniających partii solisty. Ta sama zasada dotyczyła powtórzeń, które miały wbrew definicji tego słowa być zmienione według indywidualnych inwencji artysty. Doskonałym przykładem są arie *da capo* analizowane przez Pier Francesco Tosiego w dziele z 1723 roku *Opinioni de' cantori antichi e moderni*¹⁸. Instrumentalista, podobnie jak śpiewak, dopiero za drugim i kolejnym razem ukazuje swoje zdolności improvizatorskie. Pierwsze wykonanie jest wiernym odtworzeniem kompozycji. Stopień zdobienia w przypadku arii zależał od jej tempa – im wolniejsze, tym więcej zdobień. W baroku wyróżnić należy *basso continuo* – technikę tworzenia akordów na bazie basowej linii melodycznej, inaczej zwaną basem generalnym, która charakteryzuje się dużymi możliwościami improvizacji. Cyfry wyznaczały harmonię, ale miejsce poszczególnych dźwięków w akordzie ustalał realizujący partię *basso continuo*. Najważniejszą pracą na temat *basso continuo* jest *Cento concerti ecclesiastici* (100 koncertów kościelnych) z 1602 r. Lodovico Grossi da Viadana, uznawanego za prekursora tej techniki¹⁹. Pierwszymi kompozycjami, w których lutnia realizowała *basso continuo* były dzieła Giulio Cacciniego, Roberta Dowlanda oraz Johanna Matthesona (*Grosse Generalbass*

¹³ S. Ganassi, *La Fontegara*, Venezia 1535. [Deutsche Übersetzung von Emilia. Dahnk-Baroffio und Hildemarie Peter], Berlin-Lichterfeld 1956, s. 104.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Manuscript Facsimile: Baerenreiter Verlag, Kassel 1955.

¹⁶ S. Ganassi, *La Fontegara*, op. cit., s. 104.

¹⁷ Hasło: *Tomas de Santa Maria*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 786.

¹⁸ Hasło: *Pier Francesco Tosi*, w: *Ibidem*, s. 906.

¹⁹ Hasło: *Lodovico Grossi da Viadana*, w: *Ibidem*, s. 932.

Schule). Rozwój improwizacji w baroku przynosi również innowacje w muzyce wokalne: pojawienie się tzw. *passaggi*. Jest to wzbogacenie linii melodycznej o rytmy punktowane, nawiązujące do dawnych czasów, w strukturach: trocheicznej (nuta krótka, nuta długa) i odwrotnej do niej jambicznej. Miały one za zadanie naśladowanie ludzkich uczuć, na przykład westchnienia, krzyku, bólu. Istotny jest fakt zacierania się granic pomiędzy kompozycją a improwizacją, bowiem w tym okresie zwyczajowo wykonywano utwory w swobodnie traktowanych tempach, pomimo prostego, dokładnego zapisu rytmu. Taki przykład ornamentacji znajduje się w dziele z 1601 roku *Le nuove musiche* G. Cacciniego²⁰. Dzieła autorów włoskich w okresie późnego baroku wyraźnie różnią się od spuścizny twórców francuskich i angielskich częstszą praktyką stosowania ornamentacji, w odróżnieniu od dyminucji używanej w popularnej wówczas formie spokojnego adagio. Wybitni kompozytorzy tamtych czasów: Jan Pieterszoon Sweelinck, Dietrich Buxtehude czy Johann Sebastian Bach improwizowali wirtuozowskie formy na zadany temat. Schyłek baroku cechuje wyodrębnienie się nowej formy, tzw. swobodnej fantazji.

Odmienna francuska tradycja stała się stosunkowo bliska włoskiej dzięki podróży Cacciniego do Francji. Monodia akompaniowana posłużyła wielu kompozytorom francuskim jako podstawa w tworzeniu dzieł opartych na oszczędnie prowadzonych dźwiękach melodii, uzupełnianych dopiero przez wykonawcę jego własną swobodną interpretacją. W dziele *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* Bénigne de Bacilly'ego z 1668 roku znajdują się typowo francuskie reguły tworzenia ornamentacji: m.in. w kadencji, za pomocą akcentowania, inégalité, oddechu czy użycia ozdobników²¹. W początkach XVII wieku stosuje się ornamentację niewyprzedzająco, tj. w pionie, zgodnie z pulsem – *L'art de toucher le clavecin* z 1717 roku François Couperina²².

W późnym baroku w twórczości kompozytorów można spotkać następujące formy: kontrapunktyczne – fughetta, fuga; wariacyjne – canzona, chaconna, partita, passacaglia, ricercar i wariacja chorałowa; formy wywodzące się z improwizacji – toccata, fantazja, preludium, części wolne suites francuskiej (*tierce en taille, récit de nasard, flûtes*), przygrywka chorałowa oraz chorał koloryzowany; formy koncertujące – *concerto grosso*, koncert solowy, uwertura. W muzyce instrumentalnej XVII-wiecznej Anglii jedną z praktyk kompozytorskich było tworzenie dzieł na wzór *partimento*²³, formy powstałej wcześniej w Neapolu.

W klasycyzmie obowiązywała coraz dokładniejsza notacja dzieł muzycznych. Improwizacja zawęża się do sztuki zdobienia oraz tworzenia improwizowanych kadencji w koncertach solowych. Do czołowych przedstawicieli należą: Carl Philipp Emanuel Bach²⁴, Giuseppe Tartini²⁵, Johann Joachim Quantz²⁶ czy Leopold Mozart²⁷, którzy są autorami traktatów na temat zdobienia. Najważniejsze zasady ornamentacji obejmują zgodność z charakterem dzieła i tekstem.

Na istotne wyróżnienie spośród form dzieł muzycznych zasługują preludia, których tradycja improwizatorska sięgająca renesansu jest obecna także w XIX wieku, na przykład w formie towarzyszącej sonacie, a opisana w *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* Carla Czernego²⁸. Znajdują się tam zalecenia obejmujące tworzenie improwizowanych preludii: na pochodach akordowych, na pasażach lub opartych na linii basu czy na melodii chorału. W XIX wieku wykształciły się następujące formy improwizacji: od improwizacji na jeden temat, poprzez improwizacje wielotematyczne, wariacje, fugę, rozbudowaną przygrywkę chorałową, symfonię organową, aż do całkowicie dowolnej improwizacji.

W 1925 roku powstał zbiór metodyczny do nauki improwizacji na organach *Traité d'improvisation à l'orgue* Marcela Dupré, a potem jeszcze kilkanaście innych szkół do nauki improwizacji²⁹. XX wiek przyniósł także wykształcenie się dwóch istotnych technik improwizacyjnych: aleatoryzmu i happeningu. Aleatoryzm określał przypadkowość następujących po sobie układów dźwiękowych jako podstawową wytyczną techniki kompozytorskiej. Pierwszym, który wprowadził do swoich utworów elementy aleatorystyczne był Charles Ives. Druga technika, rozpowszechniona wśród interdyscyplinarnych sztuk, tzw. happening, w muzyce propagowała eksperymentalne przemieszczanie się i łączenie elementów dźwiękowych ze sztukami wizualno-widowiskowymi, ze zdarzeniami teatralnymi, a także poruszanie się w obrębie różnych stylów muzycznych. Jednakże w XX wieku

20 Hasło: *Giulio Caccini*, w: *Ibidem*, s. 134.

21 R. Perucki, *Zagadnienia dotyczące wykonawstwa francuskiej muzyki organowej okresu „złotego wieku”*, w: *Organy i muzyka organowa XIII*, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 126.

22 S. Sanford, *Styl i technika wokalna w XVII i XVIII w.*, tłum. C. Zych, cz. 4: „Canor. Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej”, 3-4 (1993) nr 4, Toruń, s. 48.

23 *Partimento* – ocyfrowana lub nieocyfrowana linia generalbasu do realizacji przez adeptów sztuki wykonawczej, bez rozpisanej partii dla prawej ręki.

24 C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753.

25 G. Tartini, *Trattato delle appoggiateure*, ca 1750.

26 J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

27 J.G.L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.

28 Hasło: *Carl Czerny*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 178; Faksimilia oryginału, Wien 1829.

29 Zestaw podręczników znajduje się w spisie literatury, w części C (literatura poświęcona teorii i ćwiczeniom praktycznym).

pojawienie się jazzu zaczęło odgrywać niepodważalnie najistotniejszą rolę w improwizacji i w jej ówczesnym i przyszłym rozwoju, mocno zapisując się na kartach całej współczesnej historii muzyki.

Sztuka w swym założeniu poddana musi być ciągłemu i nieustającemu rozwojowi – bez ograniczeń, zaleceń, paragrafów czy norm. Musi być wolna od trendów i nacisków, niezależna i ponadczasowa, pochodząca od improwizatora - twórcy i z nim utożsamiana. [...] Sztuka improwizacji jest pewnego rodzaju świadomą fantazją wykonawcy i twórcy, który za pomocą głębokiej, podpartej wiedzą i techniką wyobraźni pragnie nawiązać bezpośredni, emocjonalny dialog ze słuchaczem. Często posługuje się on przy tym zamierzoną prowokacją, wynikającą jednak z jego autentyczności. Właśnie dialog ze słuchaczem odgrywa jedną z wiodących ról w improwizacji. Organista improwizator musi zatem kreować, czyli być nieustannie twórczym w spontanicznym i niepowtarzalnym dziele³⁰.

W rozumieniu Karlheinz Stockhausena oraz innych współczesnych twórców i improwizatorów improwizacja swobodna zakłada brak jakichkolwiek ograniczeń, nie tylko stylistycznych ram czasowych, lecz również sugerowania parametrów muzycznych. Całkowita spontaniczność, podążanie za mniej lub bardziej świadomymi impulsami, poleganie na wrażliwości muzyków biorących udział w takim wydarzeniu mogą prowadzić do efektu artystycznie interesującego, muzyki niepowtarzalnej³¹. Współcześni *organiści starają się wykorzystać w improwizacjach możliwie wszystkie środki i techniki stosowane w minionych epokach, z użyciem tradycyjnych instrumentów włącznie*³². Feliks Nowowiejski stwierdził, iż student czy uczeń

przedewszystkiem musi opanować teoretycznie i praktycznie harmonję, kontrapunkt i formy, potem musi rozwinąć inwencję twórczą. Taka nauka jest niezmiernie ważna dla kompozytorów i dla odtwórców. Ćwiczenia w improwizacji im wszystkim ułatwią interpretację arcydzieł muzycznych i będą opanowaniem muzyki – najwyższem³³.

³⁰ T. Glanc, *Sztuka improwizacji organowej na przykładzie wybranych kompozycji J.S. Bacha, L. Vierne'a i M. Regera ze szczególnym uwzględnieniem elementów jazzu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Romana Peruckiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2011, s. 29 [maszynopis].

³¹ E. Cichoń, *Intuicyjnie (nie)improwizując. O muzyce intuitywnej według Stockhausena*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 8/2014, s. 26-30.

³² T. Glanc, op. cit., s. 55.

³³ F. Nowowiejski, op. cit., s. 79.

II. Cele, zakres i organizacja procesu nauczania improwizacji organowej na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku

Proces kształcenia z improwizacji poprzedzony jest koniecznością zaliczenia następujących przedmiotów: harmonii praktycznej i *basso continuo*.

Celami nauczania harmonii praktycznej są:

- a) ogólne przypomnienie zasad harmonii, wyposażenie studenta w wiedzę teoretyczną i umiejętności praktyczne;
- b) praktyczna realizacja połączeń dominantowo-tonicznych, pochodów i następstw harmoniczných;
- c) kształtowanie gustu w zakresie harmonizacji;
- d) prawidłowa harmonizacja melodii pieśni polskich oraz chorałów protestanckich;
- e) określenie zależności funkcyjnych w systemie harmoniki tonalnej;
- f) opanowanie umiejętności wertykalnego słyszenia.

Praca ze studentem lub grupą studentów ma na celu wykształcenie umiejętności posługiwania się materiałem dźwiękowym w tworzeniu, analizowaniu i wykonywaniu utworów homofonicznych. Podczas zajęć student zdobywa umiejętność akompaniowania, prawidłowej harmonizacji pieśni kościelnych i niemieckich pieśni chorałowych, co przyczynia się do jego rozwoju ogólnomuzycznego. Problemem w wykształceniu organistów na poziomie szkoły średniej jest nauczanie harmonii tylko w sposób pisemny. Dlatego tak ważne jest nauczanie harmonii praktycznej.

II rok studiów I stopnia w gdańskiej Akademii Muzycznej obejmuje przedmiot praktycznej realizacji *basso continuo*. Jego celem jest prawidłowa realizacja następstw harmoniczných w utworach z epoki baroku oraz umożliwienie praktycznego wykonywania muzyki w zespołach muzyki dawnej.

Siedemnasto- i osiemnastowieczna edukacja w oparciu o *basso continuo* była niezwykle owocna. Nawet mniej utalentowani muzycy dysponowali środkami, wyuczonymi schematami, czy wzorcami muzycznych zachowań, które sprawiały, że improwizacja – w akompaniamencie, solo, w kadencjach, czy w ornamentacji, nie stanowiła problemu¹.

Muzyk myślący basem i implikowanymi przez niego harmoniami, nie miał zbytnich trudności w improwizowaniu ozdobników, czy wręcz zmienianiu melodii, a posiadając do dyspozycji całą gamę schematów harmoniczných-fakturalnych, potrafił także bez większych problemów²

improwizować, wypełniając muzyką wymagany czas na przykład podczas liturgii.

Choć autorzy traktatów poświęcają całe rozdziały czterogłosowej realizacji i poprawnemu prowadzeniu głosów, niemal wszyscy, poczynając od Geорга Muffata i Francesco Gaspariniego, postulują realizacje wielogłosowe, akordowe, w których prowadzenie głosów wewnętrznych przestaje mieć znaczenie. Zmienia się także rola i miejsce samej improwizacji, która w XVIII wieku przejawia się przede wszystkim w akompaniującej partii *continuo*, a także w praktyce bogatego zdobienia głównych partii zapisanych utworów. Improwizacja bardziej niezależna staje się domeną grających na instrumentach klawiszowych (gra liturgiczna, *partimento*, swobodna fantazja, fuga)³.

¹ M. Świątkiewicz, H. Marzyńska, M. Trzęsiok (red.), op. cit., s. 39.

² Ibidem, s. 18.

³ Ibidem, s. 15.

Grupa haseł dotyczących *continuo* w *New Grove Dictionary* wprowadza rozróżnienia na:

- *basso continuo* – termin najbardziej pojemny, związany z historyczną praktyką improwizowanego akompaniamentu, a także improwizacji w ogóle i kompozycji w oparciu o linię melodyczną basu; może oznaczać także grupę instrumentów realizujących akompaniament;
- bas cyfrowany – (*bezzifferter Bass*, *basse chiffree*, *basso numerato*, *figured bass*) odnosi się do sposobu zapisywania partii *basso continuo*; jest pojęciem późniejszym niż sama praktyka, stosowanym przede wszystkim przez dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych teoretyków muzyki; używanie go bywa problematyczne zważywszy, że partia *continuo* jest często nieocyfrowana;
- generałbas – wiele traktatów dotyczących generałbasu zajmuje się praktyczną nauką harmonii, a nie praktyką wykonawczą, akompaniamentem, improwizacją⁴.

Powszechnie akceptowane było dodawanie ornamentów, takich jak tryle, mordenty czy appoggiatury. Kiedy linia basowa imitowała głosy solowe, wykonawca powinien powtarzać także ornamenty dodane przez swego poprzednika (dotyczy to rzecz jasna również lewej ręki klawesynisty/organisty)⁵.

Basso continuo było techniką improwizowaną. Potwierdza to w swoich pismach wielu autorów XVII i XVIII wieku. Obok Lodovico Viadany i Michalea Preatoriusa [...] mówią o tym: Andreas Werckmeister, Francesco Gasparini, Johann David Heinichen, Johann Mattheson, [...] Carl Philipp Emanuel Bach i inni. Dobrze wykształceni muzycy – pisze Andreas Werckmeister – wolą od trzymania się tabulatury wykonywać własną improwizację, jeśli tę sztukę posiadają. Kto jednak pragnie zagrać coś wartościowego *ex tempore*, na podstawie generałbasu improwizować przygrywki z prawdziwego zdarzenia, musi znać wszystkie tajniki wiedzy muzycznej, potrafić zrobić prawidłową odpowiedź w fudze, znać kadencje, mieć opanowane wszystkie tonacje [...]⁶.

W *Der vollkommene Capellmeister* (1739) Johann Mattheson pisze natomiast:

Preludia i fugi należą w muzyce do rzeczy podręcznych (niem. *Handsachen*), jak kapelusz i buty do ubrania. Wszystko tedy, co wykonujemy na instrumencie klawiszowym, dzieli się na dwie grupy: *Handsachen* (drobne utwory) i realizację generałbasu, kto tedy chce je dobrze grać, musi posiadać umiejętność tworzenie *ex tempore*⁷.

W swej pracy *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (II, *Einleitung*, par. 270) Carl Philipp Emanuel Bach kilkakrotnie podkreśla improwizacyjność partii *basso continuo*, którą:

klawesynista realizuje sam jeden i powinien zaimpro wizować bas pozwalający na płynne prowadzenie głosów środkowych⁸;

[...] w części II-29-2, stwierdzając:

Nie wiem, czy akompaniatorowi nie należy się większe uznanie niż soliście. Ten ostatni może bowiem poświęcić wiele czasu na przygotowanie swego utworu [...]. Akompaniator natomiast, mając niekiedy tylko tyle czasu, by przedłożony mu utwór pobieżnie przejrzeć, musi *ex tempore* wszystkie piękności utworu podeprzeć i uwypuklić, na których wystudiowanie solista włożył tyle trudu i czasu⁹.

Z powyższych wypowiedzi wynika, że realizacja *basso continuo* była improwizacją.

Elementem programu nauczania przedmiotu *basso continuo* w gdańskiej Akademii Muzycznej jest realizacja utworów z epoki baroku, od mniej skomplikowanych chorałów do wielkich form, takich jak oratorium, kantata, pasja, msza. Celem stawianym studentom jest praktyczna realizacja zadań z podanym basem cyfrowanym (z użyciem wyłącznie trójdźwięków) według podręcznika *Harmonia* autorstwa Kazimierza Sikorskiego oraz Franciszka Wesołowskiego *Basso continuo, teoria i praktyka*, wykonywanych w tempie wolnym i umiarkowa-

⁴ Ibidem, s. 12.

⁵ Ibidem, s. 21.

⁶ F. Wesołowski, *Basso continuo. Teoria i praktyka*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002, s. 7.

⁷ Ibidem, s. 8.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

nym, w układzie czterogłosowym z umieszczonym głosem basowym w lewej ręce lub w temacie granym w głosie najniższym na klawiaturze nożnej. Zadaniem studentów jest analiza utworów opracowanych przez K. Sikorskiego i F. Wesołowskiego lub dzieł kompozytorów epoki baroku – partii *basso continuo*, a także dokładne ocyfrowanie basu na bazie głosów partytury; samodzielna realizacja *basso continuo* w utworach epoki baroku, w układzie czterogłosowym, w oparciu o dostępny materiał nutowy:

- w formie prostszej z uwzględnieniem tylko cyfrowo podanych akordów,
- w formie bardziej kunsztownej ze zwróceniem uwagi na prowadzenie linii sopranu, z figuracją w różnych głosach z zastosowaniem ozdobników.

Ton Koopmann stwierdził:

klawesyn powinien być *primus inter pares*, punktem centralnym orkiestry; jeżeli ten motor nie działa, orkiestra nie może grać dobrze. [...] Granie *continuo* może być prawdziwą przyjemnością i zabawą, pod warunkiem, że nie staje się ono jedynie nudną sekwencją akordów. Tak właśnie traktuję *continuo* i tak go uczę¹⁰.

Godna polecenia jest pierwsza w Polsce kompleksowa praca dotycząca niniejszego przedmiotu, *Basso continuo – teoria i praktyka* F. Wesołowskiego, a do praktycznych ćwiczeń *Partimenti dei Maestri* Camillo de Nardisa¹¹. Celem nauczania improwizacji jest praktyczna umiejętność improwizowania na dany temat w różnych stylach i formach, tworzenia przygrywek (*Vorspiel*) i zakończeń (*Nachspiel*) do danej pieśni religijnej, rozwijanie sprawności technicznej i wrażliwości muzycznej. Aby student mógł realizować wymagania podstawowe (bez suplementu), powinien posiadać szeroką wiedzę z zakresu harmonii, form muzycznych oraz umiejętnie posługiwać się różnorodnymi skalami, prawidłowo budować i łączyć akordy. Przed rozpoczęciem nauki improwizacji należy zdać z wynikiem co najmniej pozytywnym przedmioty, takie jak: harmonia praktyczna, *basso continuo* oraz gra liturgiczna.

Zakres nauczania improwizacji

Improwizacja jest sztuką, w której tworzenie i wykonywanie muzyki pokrywa się w czasie. Jest to więc podwójne zorganizowane działanie. Wymaga ono nie tylko pewnych zdolności czy intuicji, ale ciągłej pracy nad opanowaniem strony warsztatowej oraz pogłębieniem ogólnej teoretycznej wiedzy muzycznej. Sztukę improwizacji można podzielić na improwizację według formy i stylu oraz improwizację swobodną – formę impresji. Jest rzeczą zrozumiałą, iż nie wszyscy studenci posiadają jednakowe uzdolnienia w kierunku improwizacji i pedagog musi wziąć to pod uwagę. Stąd w następnych rozdziałach oprócz obowiązkowego materiału do indywidualnej analizy na zajęciach improwizacji pojawia się suplement dla zaawansowanych improwizatorów, poszerzający i rozwijający ich warsztat oraz zdolności twórcze.

Głównymi zadaniami do realizacji w ciągu dwóch lat nauki przedmiotu są ćwiczenia w improwizacji homofonicznej i polifonicznej. Służą one wypracowaniu niezbędnych, określonych nawyków technicznych, kształcą umiejętność szybkiego, świadomego myślenia muzycznego i tworzenia drobnych konstrukcji, zwłaszcza harmonicznym. Nie powinno się stwarzać niepotrzebnego podziału na tonacje łatwiejsze i trudniejsze. Pedagog powinien zwrócić szczególną uwagę na transpozycję. W ćwiczeniach rozwijających linearną pamięć muzyczną, przeznaczonych dla zdolniejszych studentów należy bardzo starannie dobierać melodie, które będą grane w kanonie. Ważną rzeczą jest analiza utworów organowych z różnych epok. Analizowane utwory stanowią wzorce konstrukcji formalnych dla improwizacji i ewentualnych zadań kompozytorskich, jak również inspirować studenta do tworzenia pewnych elementów konstrukcji muzycznej, na przykład: schematu figuracji, kształtowania rytmiki bądź pewnych myśli muzycznych w całości. Należy również posiadać wiedzę z zakresu budownictwa organowego oraz wiedzę o sposobie rejestracji improwizowanej formy.

Nauka gatunków i form muzycznych rozłożona jest na poszczególne semestry. Minimum programowe przedstawiono w rozdziałach III i IV.

¹⁰ T. Binkley, *O współczesnym wykonywaniu średniowiecznego repertuaru monofonicznego*, tłum. C. Zych, cz. 2: „Canor. Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej” 7 (1997) nr 19, Toruń, s. 55-64.

¹¹ C. de Nardis, *Partimenti dei Maestri*, G. Ricordi & C. Milano 1933, Reprint 1954.

Przedmiot improwizacja realizowany jest przez dwa lata studiów, czyli cztery semestry. Każdy z semestrów kończy się egzaminem z oceną, a IV semestr kończy się oceną końcową, będącą podsumowaniem umiejętności zdobytych w czasie studiów z zakresu improwizacji organowej.

Podstawową formą organizacyjną nauczania improwizacji organowej jest lekcja indywidualna lub zbiorowa w małych grupach. Różny stopień uzdolnień i umiejętności studenta rzutuje na przebieg każdej lekcji, który powinien być dokładnie przez nauczyciela przemyślany i zaplanowany. Metody pracy lekcyjnej powinny wynikać z ogólnie obowiązujących zasad dydaktyki, a także z twórczego i artystyczno-praktycznego charakteru przedmiotu.

Dla zaawansowanych improwizatorów w niniejszym podręczniku znajdują się suplementy w rozdziałach III–VI. Zakres wymagań do zaliczenia egzaminu z improwizacji:

I semestr nauczania:

- zapoznanie się z wiedzą podstawową (w części przypomnienie) oraz ćwiczeniami praktycznymi (rozdział III),
- wykonanie partity chorałowej na temat jednej z trzech polskich pieśni religijnych (minimum siedem wariacji z użyciem kilku gatunków kontrapunktycznych, z różną ilością głosów oraz przeprowadzeniem *cantus firmus* w różnych głosach – rozdział IV),

II semestr nauczania (rozdział V):

- zaimpro wizowanie formy przygrywki lub fantazji chorałowej (na temat jednej z trzech polskich pieśni religijnych),
- opracowanie chorałowe (na temat jak wyżej) z użyciem bogatszych środków, na przykład *cantus firmus* koloryzowany lub szerzej rozbudowana fantazja chorałowa z *cantus firmus* w partii basowej granej na klawiaturze nożnej,
 - trzy toccaty w stylu włoskim (południowoeuropejskim) i części suity w stylu francuskim (*plein jeu, tierce en taille, duo*),

III semestr nauczania:

- umiejętność tworzenia prostych form imitacyjnych: kanon dwugłosowy, inwencja dwugłosowa, ekspozycja fugi trzy- i czterogłosowej (na jeden z trzech podanych tematów, rzutów tematów),
- swobodna fantazja w dowolnym stylu z użyciem rozmaitych środków (harmonicznych, rytmicznych, kolorystycznych, rejestracyjnych) – do wyboru jedna z trzech propozycji kandydata,

IV semestr nauczania:

- improwizacja w dowolnej formie w dowolnym stylu na temat jednej z trzech pieśni (do wyboru),
- improwizacja w formie ostinatowej (*chaconne* lub *passacaglia*).

Wszystkie wyżej wymienione formy ujęte są również w programach nauczania uczelni europejskich. Na przykład w Niemczech na egzaminie wstępnym na kierunek studiów „impro wizacja” należy wykonać następujący program: partitę w stylu J.S. Bacha, utwór z przeprowadzeniem *cantus firmus* kolejno przez wszystkie głosy, swobodną fantazję i improwizację w dowolnym stylu.

III.

Semestr V (III rok studiów I stopnia)

Wiedza teoretyczna i praktyczna. Ćwiczenia wstępne

Do nauki improvizacji niezbędne jest posiadanie wiedzy teoretycznej, umiejętność analizy dzieł i stylów minionych epok oraz praktyczne wykonywanie ćwiczeń. Niezbędna jest również znajomość budowy linii melodycznej, harmonii, metrum i rytmu, warsztatu kompozytorskiego.

1. Linia melodyczna

Motyw to struktura powstająca w wyniku współdziałania elementów muzycznych (głównie meliki, rytmiki, harmoniki), najmniejszy element formy. Motywy mogą się składać z dwóch do kilkunastu dźwięków. Każdy motyw ma część lub części nieakcentowane (*arsis*) i akcentowane (*thesis*). Każda z nich może składać się z jednego lub więcej dźwięków. W zależności od rozmieszczenia części nieakcentowanych i akcentowanych rozróżnia się następujące rodzaje motywów:

- 1) z częścią nieakcentowaną i akcentowaną,
- 2) z częścią akcentowaną i nieakcentowaną,
- 3) z częścią nieakcentowaną, akcentowaną, nieakcentowaną,
- 4) z częścią akcentowaną, nieakcentowaną i akcentowaną.

Z uwagi na kierunek linii melodycznej rozróżnia się następujące rodzaje motywów:

- 1) oparte na powtarzaniu jednego dźwięku,
- 2) wznoszące,
- 3) opadające,
- 4) łukowe,
- 5) faliste.

Ze względu na strukturę harmoniczną rozróżnia się motywy oparte na:

- 1) tym samym wyznaczniku funkcyjnym,
- 2) różnych wyznacznikach funkcyjnych.

W muzyce nowszej motywy tracą swe pierwotne znaczenie, przekształcając się w struktury o charakterze sonorystycznym¹.

Melodia to następstwo dźwięków uporządkowanych według określonych zasad tonalnych, metryczno-rytmicznych i formalnych. [...] Muzyka XVI w. zapowiada dalsze przeobrażenia melodyki. Pod wpływem krzepnącego nowoczesnego poczucia harmonicznego pojawiła się po raz pierwszy w niektórych frottolach i pieśniach francuskich periodyczna pulsacja rytmiczna, charakterystyczna dla podziału taktowego. [...] Jednak rozwój form polifonicznych nie sprzyjał rozpowszechnieniu tej zdobyczy, dalej posługiwano się melodią ze zmienną pulsacją rytmiczną. [...] Również podkreślanie walorów wyrazowych tekstu utrudniało stabilizację struktur motywiczych. [...] W okresie baroku, wskutek coraz silniejszego współdziałania melodyki z harmonią funkcyjną, rytmika taktowa stała się głównym regulatorem przebiegów melodycznych i ich rozczłonkowania. [...] Rytm harmoniczny sprzyjał powstawaniu zwrotów melodycznych dogodnych do rozwijania. Z tej przyczyny ważnym środkiem konstrukcyjnym było snucie motywicze. [...] Wyraźniejsze symptomy zmian zaznaczyły się w II poł. XIX w. i na początku XX w. Rozbudowa odniesień funkcyjnych prowadziła do rezygnacji z układów symetrycznych (R. Wagner, M. Reger, R. Strauss), a bogata rytmika melodii ludowych stała się wzorem dla niesymetrycznych układów taktowych (5/4, 7/4) i struktur polimetrycznych (M. Musorgski, N. Rimski-Korsakow, P. Czajkowski)².

¹ Hasło: *Motyw*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 574-575.

² Hasło: *Melodia*, w: *Ibidem*, s. 534-544.

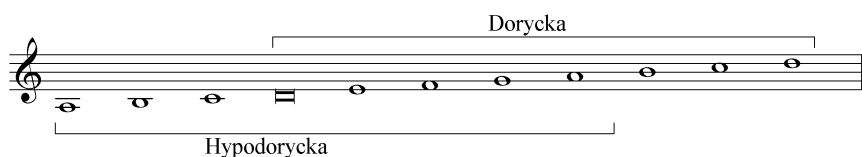
Fraza to struktura powstająca w wyniku współdziałania elementów muzycznych, głównie meliki, rytmiki i harmoniki, składająca się z dwu lub więcej motywów. Istnieją frazy motywicznie jednorodne, w których drugi motyw powstaje z pierwszego na zasadzie powtórzenia prostego lub sekwencyjnego oraz frazy motywicznie różnorodne, polegające na kumulacji różnych motywów³.

Muzyka korzysta również z innych **skal** niż dur-moll. Korzysta ze skal związanych z muzyką dawną lub przenikających z folkloru do muzyki artystycznej. Obok gamy durowej, molowej, skali całotonowej występują skale modalne.

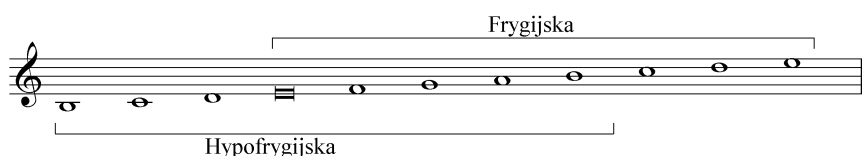
Przykład nr 2

Skale modalne:

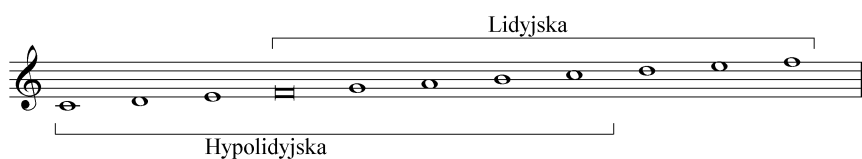
a) skala dorycka / skala hypodorycka



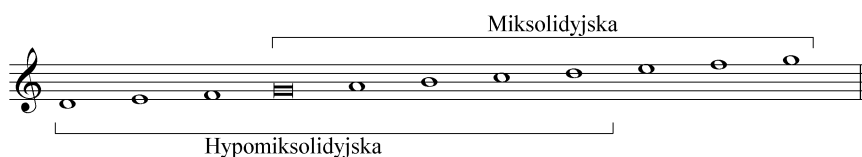
b) skala frygijska / skala hypofrygijska



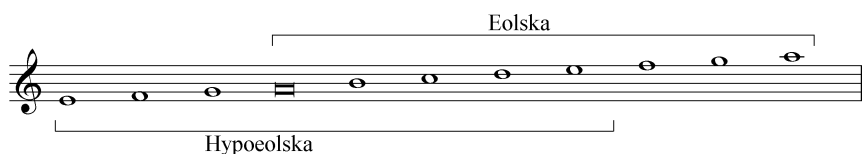
c) skala lidyjska / skala hypolidyjska



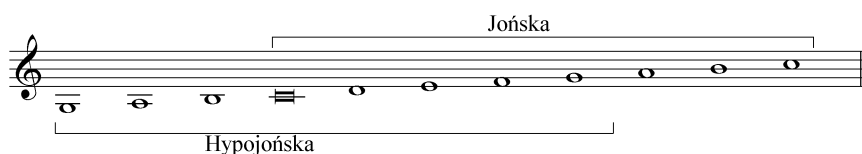
d) skala miksolidyjska / skala hypomiksolidyjska



e) skala eolska / skala hypoeolska



f) skala jońska / Skala hypojońska



³ Hasło: *Fraza*, w: *Ibidem*, s. 286.

Oprócz wyżej wymienionych podstawowych skal, istnieje cały szereg innych, związanych z różnymi kręgami kulturowymi, bądź tworzonych przez poszczególnych kompozytorów na przestrzeni wieków. Z zastosowania odpowiednich skal wynika określona struktura melodyczna i harmoniczna utworu, czyli budowa interwałów i akordów, na przykład: skala całotonowa tworzy akordy zwiększone, skala cygańska – akordy zmniejszone, skala góralska – trytony, skala pentatoniczna – diatoniczne akordy sekundowo-kwartowe, skala arabsko-perska – chromatyczne akordy sekundowo-kwartowe, trytony, sekundy małe.

Zastosowanie techniki modalnej w improwizacji wymaga skonstruowania lub wyboru skali, przeanalizowania jej pod kątem melodycznym i harmonicznym oraz wykonania serii ćwiczeń w celu swobodnego posługiwania się w grze materiałem dźwiękowym wybranej skali. Wyćwiczony w ten sposób materiał dźwiękowy można wykorzystać w improvizowanym utworze⁴.

Przykład nr 3

Inne skale:

a) pentatoniczna bezpółtonowa (anhemitoniczna)



b) pentatoniczna półtonowa (hemitoniczna)



c) całotonowa (sześciodźwiękowa)



d) arabsko-perska – następstwa całego tonu i półtonu



e) cygańska – dwie sekundy zwiększone



lub



f) góralska – kwarta zwiększona i septyma mała



⁴ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 249.

W muzyce oprócz skal istnieją **serie**⁵.

Różnica między skalą a serią polega: w pierwszym przypadku – na dowolnym manipulowaniu dźwiękami skali; w drugim na przestrzeganiu raz ustalonej kolejności dźwięków w powtarzanej serii⁶.

Z kolei

melodię atonalną charakteryzują następujące cechy: duże skoki pomiędzy dźwiękami w różnych rejestrach, brak budowy okresowej, silne kontrasty rytmiczne i dynamiczne, dysonansowość, często – brak metrum (melodia „beztaktowa”)⁷.

Technika atonalna. Technika ta utożsamiana jest z dodekafonią i serializmem. Przyjmuje za punkt wyjścia dwunastodźwiękową skalę chromatyczną i zakłada całkowitą niezależność dźwięków skali względem siebie. Oznacza to brak jakiegokolwiek punktu centralnego skali, hierarchii ważności i wzajemnych odniesień (oprócz interwałowych). Wprowadzono w niej stałą kolejność pojawiania się dźwięków, czyli serię, aby nie dopuścić do przewagi jednych dźwięków nad innymi, do ich powtarzania. W jednym przebiegu serii każdy dźwięk pojawia się tylko raz⁸.

Ogólne zasady harmonizowania melodii tonalnej:

- a) pierwszy i ostatni akord zazwyczaj = ^(o)T (w zależności od użytej kadencji),
- b) w kadencjach (semikadencjach) używamy typowych zwrotów D-^(o)T,
- c) jeżeli sąsiadujące dźwięki należą do tego samego akordu – powtarzamy akord,
- d) przy powtórzeniu dźwięku – zmieniamy funkcje akordu,
- e) nie przenosimy tej samej funkcji ze słabej na mocną część taktu.

Przykład nr 4

Budowa linii melodycznej opartej na gamie, skali

Trzy przykłady jednogłosu:

a)



b)



c)



Przykład nr 5

Dwugłos (gama e-moll w dół i w górę, w lewej ręce)



⁵ Seria – stały układ dźwięków, stanowiących podstawę struktury utworu.

⁶ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 51.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 249.

Przykład nr 6

Trzygłos (gama D-dur w górę i w dół, w alcie)



Przykład nr 7

Linia melodyczna w tonacji C-dur

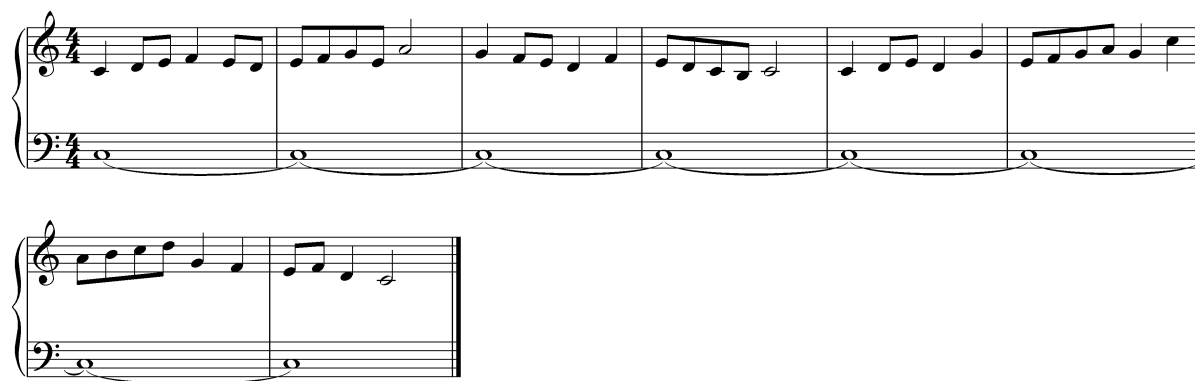


UWAGA!

Każda dobrze skonstruowana linia melodyczna posiada swój najwyższy punkt kulminacji, po którym następuje zmiana kierunku. Każda prawidłowa linia melodyczna jest konstruowana z małych motywów, a nie z całych zdań. W improvizacji należy być kreatywnym. Dbając o prawidłową narrację trzeba zmieniać rytm, ale także stosować pauzy, dźwięki akcentowane i bez akcentu – na wzór mowy ludzkiej. Brak pomysłu melodycznego nie może być zastąpiony niekontrolowanym potokiem dźwięków.

Przykład nr 8

Linia melodyczna ukształtowana wokalnie na stałej nucie pedałowej



Przykład nr 9

Stosowanie koloryzacji melodii chorału

ruch opadający: w sekundach tercjach kwintach⁹



⁹ P. Wagner, *Orgelimprovisation mit Pfiff, Lehrgang des Liturgischen Orgelspieles*, Strube Verlag GmbH, Edition 9033, München 1999, s. 20.

b) Musical notation for exercise b) showing rhythmic patterns on a single staff.

c) Musical notation for exercise c) showing rhythmic patterns on a single staff.

d) Musical notation for exercise d) showing rhythmic patterns on a single staff.

e) Musical notation for exercise e) showing rhythmic patterns on a single staff.

Przykład nr 10

Przykład do koloryzowania chorału: rozdrobnienie wartości na powtarzających się nutach

metrum dwudzielne metrum trójdzielne

c.f.

a) Musical notation for exercise a) showing rhythmic patterns on a single staff.

b) Musical notation for exercise b) showing rhythmic patterns on a single staff.

c) Musical notation for exercise c) showing rhythmic patterns on a single staff.

d) Musical notation for exercise d) showing rhythmic patterns on a single staff.

e) Musical notation for exercise e) showing rhythmic patterns on a single staff.

f) Musical notation for exercise f) showing rhythmic patterns on a single staff.

Przykład nr 11

Imitacja w dwugłosie: kontynuuj w obrębie oktawy (a), wypełnij ruchem w drobniejszych wartościach (b)¹⁰

a) Musical notation for exercise a) showing a two-part setting in octave.

b) Musical notation for exercise b) showing a two-part setting with rhythmic movement.

itd.

Ćwiczenia nr 1–13 (zob. „ćwiczenia”, str. 3–6)

¹⁰ L. Rogg, *Cours d'improvisation pour les organistes: harmonie pratique, contrepoint ornamental, choral = Improvisation course for organists*, Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale de Musique, 1988, s. 24.

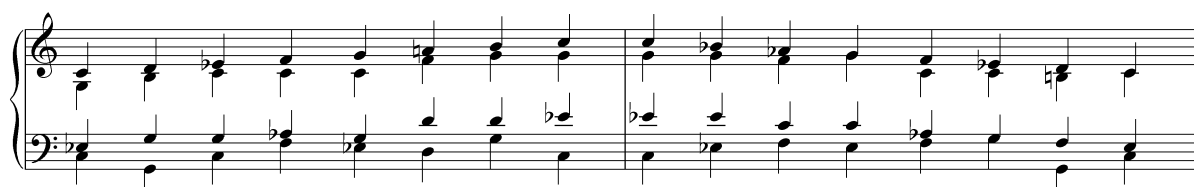
2. Harmonia

W nauce improvizacji niezbędna jest wiedza z zakresu harmonii. Należy skorzystać z podręczników do nauki harmonii: A. Poszowskiego, K. Sikorskiego i J. Targosza.

Znakomitym podręcznikiem do ćwiczeń harmonicznycch jest podręcznik Franciszka Wesołowskiego *Materiały do ćwiczeń harmonicznycch* (PWM Kraków, 1969).

Przykład nr 12

Harmonizacja gamy melodycznej c-moll¹¹



Przykład nr 13

Harmonizacja dwugłosowa gamy:¹²

a) w sopranie



b) w głosie niższym



Przykład nr 14

Poprzednik i następnik o budowie symetrycznej w harmonizacji w systemie dur-moll



W *Versuch über...* C.Ph.E. Bach daje adeptom sztuki organowej następujące wskazówki:

§41 Zauważyłem, że przy transponowaniu lepiej jest brać tonacje nie po kolei, ponieważ przy bliskich tonacjach uczniowie chętnie, bez większego zastanowienia, to co nieprzetransponowane, dzięki swej dobrej pamięci mogą z niewielkimi jedynie zmianami odegrać i przepisać. Bardzo przez to tracą – w przeciwnym razie uzyskiwaliby stopniowo umiejętność szybkiego odczytywania cyfr i pozostawiania we właściwym przewrocie. Przewroty pojawiają się coraz to inne i w każdej chwili ma się okazję do posłużenia się jakimś dozwolonym środkiem pomocniczym po to, by pozostać we właściwym miejscu na klawiaturze. Jednym słowem – zostaje się wtedy mistrzem panującym nad interwałami [...].

¹¹ K.E. Gustafsson, P. Soinne, *Cantus Firmus. Johdatuskoraali – improvisaatioon*, Edition Fazer, Helsinki, 1978, s. 44.

¹² R. Gaar, *Orgelimprovisation. Lehrplan und Arbeitshilfen, mit einer Einführung von Hans Haselböck*, Revidierte und erweiterte Fassung, Carus Verlag Stuttgart 2003, s. 35.

§43 Znajomość wszystkich tonacji jest potrzebna, a wręcz nieodzowna wszystkim uczącym się muzyki [...]. Dla utrzymania dobrego poziomu wykonania wszystkie głosy ripieno powinny być przed zagranieniem utworu dokładnie przejrane! Poza tym mogą także znaleźć się tam błędy, lub miejsca niewyraźne i dwuznaczne, czy nieoczekiwane zmiany taktu, tempa, metrum czy tonacji, które wymagałyby przygotowania nawet od najbardziej doświadczonych wykonawcy.

§44[...] znaki chromatyczne bywają zapisane różnie – czasem tylko jeden z nich jest właściwy według opisanych wyżej reguł. Rzadko np. znajdujemy d-moll z b przy kluczu, lub c-moll z as. Niektórzy kompozytorzy bowiem omijają je jeszcze dzisiaj – może z przyzwyczajenia, może z miłości do tradycji, a może z innych powodów [...]¹³.

Przykład nr 15

Schemat harmoniczny, stały pochód w basie¹⁴

Przykład nr 16

a) modulacja o jeden ton wyżej, z tonacji F-dur do G-dur

b) modulacja o jeden ton wyżej, z tonacji f-moll do g-moll

Przykład nr 17

Pochód akordów z opóźnieniem 4-3 na kolejnych stopniach gamy C-dur

13 C.Ph.E. Bach, op. cit., „Canor. Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej” 1(8) 1994, tłum. M. Walter, Toruń, s. 63.

14 L. Rogg, op. cit., 1988, s. 16.

Przykład nr 18

Typowe zwroty melodyczno-harmoniczne dla dwugłosu w baroku¹⁵

a)

b)

c)

d)

e)

¹⁵ R. Armbust, *Technische studien*, Peters, s. 25.



f)



g)



Przykład nr 19

Sekwencje pochodów motywicznych oparte na pochodzie interwału kwarty w basie

a)



b)



Przykłady do realizacji sekwencyjnych pochodów akordów o różnej konstrukcji w różnych tonacjach znajdują się w *Innovations in Full Chord Technique* Waltera Stuarta.

Ćwiczenia nr 14–32 (zob. „ćwiczenia” str. 6–11)**3. Metrum i rytm**

Do nauki improwizacji student musi posiadać wiedzę i umiejętności w zakresie:

- a) rodzajów metrum: proste, złożone (w tym umiejętność ich stosowania);
- b) kształtowania akompaniamentu oraz improwizacji w oparciu o stałe schematy rytmiczne;
- c) uzupełnienia schematów rytmicznych ćwierćnutami, ósemkami i szesnastkami w wykonaniu prawą lub lewą ręką;
- d) uzupełnienia akordowego oraz pasażami melodycznymi;
- e) grania synkop, zmian akcentów w takcie, skracania i wydłużania wartości, zmian wartości rytmicznych schematów – krótsze (dyminucja) lub dłuższe (augmentacja);
- f) realizacji polirytmii, polimetrii, ametrii¹⁶.

4. Warsztat kompozytorski

Student klasy improwizacji musi posiadać wiedzę w zakresie stylów i form kompozytorskich:

- a) styl klasyczny: cechy charakterystyczne, typowe zwroty harmoniczne;
- b) styl barokowy: cechy charakterystyczne, typowe zwroty harmoniczne
gatunki i formy barokowe: preludium, formy imitacyjne, inwencja, formy wariacyjne, passacaglia, ciaccona, *concerto grosso*;
- c) styl romantyczny i neoromantyczny: cechy charakterystyczne, typowe zwroty harmoniczne
gatunki romantyczne: nokturn, impromptu, adagio, allegro, poemat (ballada, rapsodia, fantazja);
- d) styl impresjonistyczny: cechy charakterystyczne
gatunki impresjonistyczne: preludium, impresja;
- e) techniki muzyki XX wieku: politonalność, modalność, atonalność, sonoryzm;
- f) polskie i światowe tańce:
polskie tańce narodowe – krakowiak, polonez, kujawiak, mazur, oberek;
tańce europejskie: marsz, walc, polka, czardasz, tarantella, bolero, pasodoble;
tańce latyno-amerykańskie: samba, cha-cha-cha, mambo, rumba, tango, calypso, bossa nova;
tańce jazzujące: foxtrot, slowfox, slowrock, rock and roll, boogie-woogie, shake;
- g) style jazzowe: ragtime, dixieland (1900–1930, Armstrong, Morton), blues jazzowy, swing (1930–1950, Ellington, Goodman), bebop (1945–1960, Parker, Gillespie), cool (1955–1965, Davis, Brubeck), modern jazz (awangarda po 1965-, Coleman, Coltrane);
- h) formy jazzowe: ragtime, blues;
- i) warsztat improvizatora:
definicje: homofonia, polifonia, imitacja, kontrapunkt, figuracje, progresja, modulacja;
- j) narzędzia: techniki kompozytorskie służące improwizacji¹⁷.

5. Suplement dla zaawansowanych improvizatorów

Impresjonizm w XIX w. zerwał pośrednio z systemem dur-moll, obierając sobie za punkt wyjścia skalę całotonową i pentatoniczną jako materiał dźwiękowy. Zaistniały również inne style, tak zwane posttonalne. Założeniem ich było, podobnie jak w przypadku impresjonizmu, stworzenie nowych systemów dźwiękowych, innych niż „wyeksploatowany” system dur-moll. W ten sposób powstały techniki: politonalna (bitonalność, politonalność), atonalna (dodekafonia, serializm), punktualistyczna (punktualizm), sonorystyczna (sonoryzm). Nową jakością wynikającą z techniki bitonalnej jest treść harmoniczna; inne elementy, takie jak: rytm, melodia, formy nie różnią się od dotychczasowych rozwiązań. Posługując się fakturą fortepianową, można w dość prosty sposób rozwiązać problem gry bitonalnej, grając na przykład prawą ręką na białych klawiszach, lewą na czarnych, bądź też grając jedną ręką na przykład w tonacji F-dur, drugą – w D-dur. Trudniej jest posługiwać się techniką politonalną. Można pokusić się na zmieszanie trzech tonacji, jednakże w improwizacji

¹⁶ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 103–110.

¹⁷ Ibidem, s. 134–192.

może się to okazać niełatwe. Fazą wstępną powinna być, jak zwykle w takich przypadkach, seria „etiud”, w których ręka lewa będzie posługiwać się inną tonacją niż prawa (wraz z przynależnymi do tych tonacji relacjami funkcyjnymi)¹⁸.

Ćwiczenie nr 33 (zob. „ćwiczenia” str. 12)

Niezwykle cenna jest opinia Andrzeja Koszewskiego, w której twierdzi on, że wszystkie przykłady i ćwiczenia spełnią

tylko wtedy swój właściwy cel, jeżeli nie będą biernie reprodukowane, lecz posłużą za punkt wyjścia do samodzielnego improwizowania, stworzenia możliwie dużej ilości wariantów (wnoszących na przykład nowy materiał motywiczny, odmienny przebieg linii melodycznej, modyfikacje rytmu, harmonii lub faktury, rozszerzenie ram formy). Cel swój spełnią one jeszcze lepiej, jeśli pobudzając i organizując pomysłowość improwizatorską korzystającego ze zbioru, doprowadzą go z czasem do własnych koncepcji na gruncie nowych techniki stylów¹⁹.

¹⁸ Ibidem, s. 246.

¹⁹ A. Koszewski, *Materiały do nauki improwizacji fortepianowej*, PWSM, Poznań, 1968, s. 5.

IV. Semestr V (III rok studiów I stopnia)

1. Partita chorałowa

Partita to termin stosowany w XVII i XVIII w., oznaczający w pierwotnym i właściwym znaczeniu serię wariacji, następnie używany również w odniesieniu do suity. W licznych włoskich publikacjach, jak w *Toccate e partite d'intovolatura* Girolamo Frescobaldiego (1614), *Ricerare, canzone, partite diverse* Giovaniego Marii Trabbaciego (1615), jak również w twórczości niektórych kompozytorów niemieckich (Johann Pachelbel, Georg Böhm, J.S. Bach), termin 'partita' występował wielokrotnie w pierwotnym znaczeniu. Dotychczas nie ustalono, w jaki sposób uzyskał drugie znaczenie, w którym określał – najczęściej w niemieckim brzmieniu 'Parthie' – suitę. Określenie to spotykamy między innymi w publikacjach Johanna Jacoba Frobergera (1693), Johanna Kuhnaua (1692), Johanna Kriegera (1697, tu również w wersji 'partita'), Georga Muffata (1726), jak również u J.S. Bacha (6 *Partit* na skrzypce solo BWV 1001–1006, ok. 1720; 6 *Partit na klawesyn* BWV 825–831, 1731)¹.

Kompozytorzy, organiści tworzyli partity oparte na melodiach chorałowych. Termin partita używano w XVII i XVIII wieku. W XIX wieku znane są formy wariacji nawiązujące do chorału (spotykamy je na przykład u Feliksa Mendelssohna–Bartholdy'ego – w *VI Sonacie*). Podobne przykłady istnieją również w polskiej literaturze romantycznej (słynne improwizacje na temat suplikacji *Święty Boże* i wariacje na temat *Kto się w opiekę* Mieczysława Surzyńskiego).

Wymagane minimum do zaliczenia egzaminu:

- wykonanie partity chorałowej na temat jednej z trzech polskich pieśni kościelnych (minimum 7 wariacji z użyciem różnych gatunków kontrapunktycznych, ze zmienną liczbą głosów oraz przeprowadzeniem *cantus firmus* w różnych głosach)

Najlepszymi wzorcami do improwizowania partit są partity J.S. Bacha:

- *Christ, der du bist der helle Tag* BWV 766
- *O Gott, du frommer Gott* BWV 767
- *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768
- *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV 769
- *Ach, was soll ich Sünder machen?* BWV 770
- *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 771

Przykładowy układ partity do realizacji przez studentów:

1. chorał
2. chorał ricercarowy, polegający na prowadzeniu w sposób fugowany tematu (motywu, wersetu) poprzez wszystkie głosy, a ostatni pokaz tematu można na przykład wykonać w augmentacji
3. chorał w drobnych wartościach nutowych (szesnastki i ósemki, ewentualnie trzydziestodwójki)
4. chorał w formie tria (spotykane są różne formy: na przykład dwugłosu w manuałach, a melodia chorału w głosie basowym z użyciem rejestru czterostopowego)
5. chorał koloryzowany
6. chorał z półtonami – z pochodami chromatycznymi
7. chorał w formie fugi – z melodii pieśni czy chorału należy utworzyć motyw czołowy tematu fugi, a melodię chorału umieść w partii basowej granej na klawiaturze nożnej w postaci dzielonej – z pauzami pomiędzy poszczególnymi wersetami, co pewien czas można zrealizować pokaz kolejnego wersetu chorału w augmentacji. Ostatni dźwięk w partii basowej granej na klawiaturze nożnej powinien być najdłuższy: jest wyznacznikiem tonacji, w której gramy partitę; najlepiej zastosować układ dominantowo-toniczny w formie rozbudowanej kody.

¹ Hasło: *Partita*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 670.

Pierwszą własną partitę najlepiej zrealizować w formie pisemnej – umożliwi to dokonywanie korekt w trakcie realizacji. Trzeba pamiętać, iż najważniejsza jest harmonizacja chorału (pieśni). Będzie ona wyznacznikiem funkcji harmonicznym dla całej partity.

Uwaga!

Kolejność występowania wariacji w partitach u różnych twórców jest odmienna. Zależy to od inwencji danego autora.

Poniżej autor przedstawia konstrukcję formy trzech najważniejszych, jego zdaniem, partit J.S. Bacha:

a) Partita *Christ der du bist der helle Tag* BWV 766 posiada następującą budowę:

Partita I – chorał akordowy utrzymany w gatunku kontrapunkcyjnym nota contra notam,

Partita II – bicinium (lewa ręka utrzymana w szesnastkach),

Partita III – o zmiennej liczbie głosów z wykorzystaniem krótkiego melodyczno–rytmicznego kontrapunktu, który przetwarzany jest w innych głosach, melodia chorału częściowo ukryta w pochodach motywicznych, bogactwo harmonii (w tym pochodny sekundowe),

Partita IV – podobnie jak w opracowaniach chorałowych, struktura trzygłosowa składająca się z koloryzowanej melodii z ukrytą melodią chorału oraz dwugłosowym akompaniamentem w lewej ręce,

Partita V – melodia chorału w tenorze, dwa kontrapunktujące głosy w sopranie i w basie, w kodzie poszerzenie o dodatkowy głos,

Partita VI – zmiana metrum, utrzymana w charakterze włoskiego *gigue* (rytm triolowy), melodia chorału ukryta w sopranie, poszczególne wersety oddzielone są krótkimi taktowymi interludiami,

Partita VII – ostatnia partita z partią basową graną na klawiaturze nożnej i trzema głosami dialogującymi – z licznymi opóźnieniami i punktowanym rytmem; melodia chorału jest grana rzadko w partii basowej granej na klawiaturze nożnej, raczej na manuale w głosie najniższym.

b) Partita *O Gott, du frommer Gott* BWV 767 posiada następującą budowę:

Partita I – chorał akordowy utrzymany w gatunku kontrapunkcyjnym nota contra notam,

Partita II – bicinium – z chorałem koloryzowanym w sopranie i „przerywanymi” kadencjami, głosem basowym utrzymanym w szesnastkach; na koniec w kodzie pojawia się czterogłos,

Partita III – opracowanie chorałowe oparte na technice fugowania i snucia motywicznego,

Partita IV to partita tzw. „arabeska” – czyli z opracowaniem figuracyjnym; melodia chorału jest ukryta w nieprzerywanym ruchu w szesnastkach w sopranie, głos niższy stanowi podstawę i posiada harmonię wynikającą z harmonizacji chorału (Partita I),

Partita V to opracowanie chorałowe z głosami kontrapunktującymi w różnych kierunkach i z ukrytym głosem chorału,

Partita VI – melodia chorałowa prowadzona jest w sekstach w równych, dłuższych wartościach; głos basowy prowadzony jest na wzór *basse de trompette* (*basse de cromorne*) z suity francuskiej z dużą ilością synkop, skoków o „duży” interwał,

Partita VII – chorał w rytmie trójdzielnym (zmiana metrum!) z przeprowadzeniem głosu chorałowego od głosu najwyższego do najniższego – typ *ricercarowy*; zmienna liczba głosów 3 do 4,

Partita VIII – tzw. „chromatyczna” z dużą liczbą pochodów półtonowych raz w górę, raz w dół. Na końcu znajduje się rozbudowana koda,

Partita IX – skomponowana jest w manierze echa (na wzór koncertu barokowego, patrz koncerty organowe Vivaldi/Bach) – w formie pytania i odpowiedzi; partita utrzymana jest w szybkim, szesnastkowym rytmie z ukrytą melodią w drobnych figuracjach w 2 głosach.

c) Partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 posiada następującą budowę: chorał – opracowanie chorałowe z dużą liczbą dźwięków przejściowych i opóźniających, w kontrapunkcie 2 na 1:

Wariacja I – bicinium, podobnie jak w partitce BWV 767 chorał koloryzowany w sopranie (dzielony), bas w szesnastkach z semikadencjami i rozbudowanym zakończeniem utrzymanym w szesnastkach,

Wariacja II – opracowanie w stylu Georga Böhma. Melodia chorału w prawie niezmienionej postaci i rytmie w głosie najwyższym, głosy kontrapunktujące utrzymane w rytmie szesnastkowym,

Wariacja III – bicinium, głos chorału ukryty w sopranie w figuracjach szesnastkowych, oparty na stałym ósemkowym rytmie z kadencjami i semikadencjami (na wzór realizacji *basso continuo*),

Wariacja IV – *cantus firmus*, melodia w głosie najwyższym utrzymana w stałym ćwierćnutowym ruchu z pierwszym głosem kontrapunktującym. Drugi kontrapunkt w dolnych głosach towarzyszących, ukształtowany jest w szesnastkach z motywem wznosząco–opadającym,

Wariacja V – głos chorału prowadzony podobnie jak w wariacji IV – w równych wartościach w dwugłosie (kontrapunkt 2 na 1), a dolny głos ukształtowany na wzór *basse de trompette*,

Wariacja VI – zmiana metrum 12/8 i rytmu na trójdzielny; *cantus firmus* występuje w głosie najwyższym; głos kontrapunktujący, fugowany na sposób *ricercarowy* – motyw przeprowadzony jest kolejno przez wszystkie głosy,

Wariacja VII – trio chorałowe z tematem granym w głosie najniższym na klawiaturze nożnej i z dialogującymi w szybkich figurach dwoma głosami wyższymi,

Wariacja VIII – to typ trzygłosowej inwencji opartej na czwartym basowym głosie, granej na klawiaturze nożnej, który wyznacza harmonię – podobnie jak w technice *basso continuo*,

Wariacja IX – trio chorałowe z *cantus firmus* wykonywanym na klawiaturze nożnej, a pozostałe 2 głosy na osobnych klawiaturach,

Wariacja X – fantazja chorałowa w metrum 3/4 o charakterze sarabandy; melodia umieszczona jest w głosie najwyższym, towarzyszy jej trzygłosowy akompaniament (podobnie jak przy realizacji *basso continuo* z głosem solowym); poszczególne wersety przedzielone są łącznikami,

Wariacja XI – *in organo pleno*; pięciogłosowa, bardzo bogata w techniki kontrapunktyczne wersja opracowania chorałowego, stanowiąca puentę całego cyklu wariacji (partit).

Przypomnienie:

zanim przystąpimy do realizacji partity należy wykonać kilka ćwiczeń praktycznych, zrealizować ćwiczenia z rozdziału III niniejszego podręcznika i skomponować co najmniej jedną partitę w formie pisemnej.

Można również wykorzystać do analizy piękne partity Johanna Pachelbela i Georga Böhma z tego okresu, jak również późniejsze partity Christiana Heinricha Rincka.

1.1. Partita I (temat, chorał)

Temat – harmonizacja w stylu J.S. Bacha czyli równoczesne prowadzenie głosów skrajnych, sopranu i basu, uzupełnionych o składniki akordowe i ich prawidłowe rozwiązywanie – podręczniki do nauki harmonii (Kazimierz Sikorski i Antoni Poszowski). Stosowana harmonia zależy od tego, czy melodia jest modalna, czy późniejsza, pochodząca lub ukształtowana na wzorach XVII– i XVIII– wiecznych, oparta na ukształtowanym już systemie dur–moll z typowymi zwrotami kadencyjnymi (dominantowo–tonicznymi). Przy czym w opracowaniu chorału w stylu Heinricha Schütza, Samuela Scheidta, Michaela Praetoriusa do harmonizacji używa się przede wszystkim akordów opartych na I–V–I stopniu. W zakończeniu dość często występuje jeszcze kadencja frygijska. W modalnej harmonizacji chorału często spotykane są skoki pomiędzy akordami – pochody o tercję i kwintę. W twórczości J.S. Bacha nastąpił niezwykle rozwój środków harmoniczných (akordy poboczne). Bach używa dźwięków przejściowych, opóźniających w kadencjach i semikadencjach chorałów, stosuje dominanty septymowe. Wszystkie głosy są prowadzone linearnie (również w alcie i w tenorze).

Uwaga: nie należy dodawać dźwięków wyprzedzających. Chodzi o to, żeby akordy dysonansowe powstawały we właściwych miejscach i były rozwiązywane na konsonanse. W harmonizacji nie dodajemy akcentów na nuty przejściowe, bo powstaną wyprzedzające akordy. Temat partity można zaczerpnąć ze *Śpiewnika pieśni kościelnych* Witolda Zalewskiego, gdzie zrealizowane są „prawidłowe” harmonizacje polskich pieśni religijnych lub *Śpiewnika kościelnego katolickiego* ks. Jana Siedleckiego (załącznik p. D). Jako temat partity najlepsze są pieśni lub kołеды o budowie okresowej, o nieskomplikowanej, miarowej rytmice, na przykład: *Kto się w opiekę, Anioł pasterzom mówił, Zwycięzca śmierci, Matko niebieskiego Pana*.

Aby osiągnąć zamierzony cel (harmonizowanie w danym stylu), na przykład przedbachowskim (Johann Crüger, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Franz Tunder, Dietrich Buxtehude) lub w stylu Bacha, Mendelssohna–Bartholdy’ego, Maxa Regera należałoby wykonać następujące ćwiczenia:

- 1) realizacja harmonizacji w formie pisemnej (po zapoznaniu się z twórczością danego kompozytora),

2) gra w bardzo powolnym tempie tak, aby „usłyszeć” każdy składnik harmonii; celem jest gra w bezbłędnej i pięknej harmonizacji. Chorał lub harmonizacja pieśni powinny posiadać jednorodny charakter związany z harmonią i prowadzeniem głosów w stylu danego kompozytora,

3) gra (z prawidłową harmonizacją) w tempie śpiewu danej pieśni czy chorału z odpowiednim wokalnym „oddechem”; ważne jest artystyczne wykonanie, uwzględniające takie zagadnienia jak: rejestracja, dynamika, tempo i artykulacja.

Od rodzaju harmonizacji chorału zależy styl tworzonej partity. Harmonizację należy wykonać na manuale i na manuale (manuałach) z klawiaturą nożną. Dobrze jest wykonać harmonizację w układzie rozległym – łatwiej można uniknąć powstania równoległych kwint i oktaw. W ten sposób uczymy się również usamodzielnienia w prowadzeniu głosów (zwłaszcza w lewej ręce).

§18 Dzisiejsze gusta domagają się całkiem innego stosowania harmonii niż przedtem – przed J.S. Bachem – stąd nasze wykonanie melodii i ozdobników wymaga często innych, niż zwykle, współbrzmień. Harmonia jest raz słaba, raz mocna; tak, że obowiązki akompaniatora mają dzisiaj szerszy zakres aniżeli kiedyś, a znane reguły generałbasu już tu nie wystarczają, gdyż często wymagane są właśnie odchylenia od tych reguł.

§25 Jest mnóstwo przykładów, w których, aby pozostać w wygodnej pozycji, lepiej jest pozwolić zejść dwóm głosom do unisonu, niż utrzymywać sztywno cztery głosy i jeszcze mieć niepotrzebne skoki i niewłaściwe następstwo interwałów.

§27 W utworach skomponowanych niewłaściwie i nieprawidłowo, gdzie często z powodu złego basu wszystkie głosy środkowe brzmią nieczysto, przykrywa się błędy, na ile to możliwe, poprzez ciekawą fakturę akompaniamentu. Obchodzimy się z harmonią oszczędnie, odczytujemy po jednej cyfrze, szukamy ucieczki w pauzach, dźwiękach przejściowych i tym podobnych, improwizujemy bas, [...] i jeżeli da się to zrobić, otrzymujemy dzięki temu właściwe i naturalnie płynące głosy środkowe, tak samo, jak gdybyśmy zmienili złe ocyfrowanie².

Przykład nr 20

Bicinium, Orlando di Lasso³

The image shows a musical score for a two-part setting (Bicinium) by Orlando di Lasso. It consists of four systems of two staves each, written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score is presented in a clear, legible format suitable for study or performance.

² C.Ph.E. Bach, op. cit., tłum. M. Walter–Mazur, „Canor. Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej” 1994 Nr 1, Toruń, s. 60–61.

³ R. Gaar, op. cit., s. 27.

Przykład nr 21

Dwugłos ukształtowany tak, aby rozpoznawalna była ukryta linia melodyczna⁴

a)

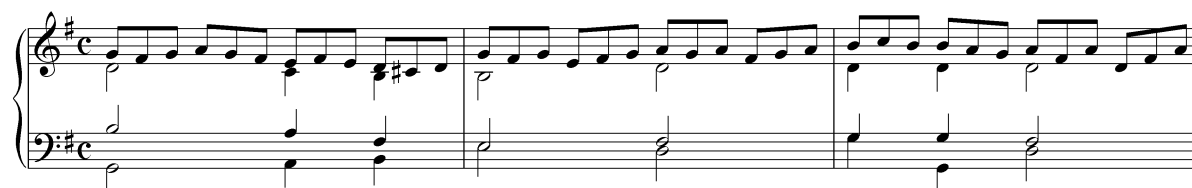


b)



Przykład nr 22

Czterogłos w ruchu triolowym – melodia w tenorze⁵. To trudna forma do improvizacji ze względu na wymaganą dużą samodzielność lewej ręki. Można to osiągnąć poprzez częściowe wyciszenie głosu wyższego, na przykład poprzez dodanie pauzy dla prawej ręki, skupiając uwagę na prowadzeniu linii melodycznej lewą ręką. Aby uniknąć równoległych oktaw, głosy manuałowe powinny być oparte na pochodach tercjowych i sekstowych, a w basie należy używać prymy poszczególnych akordów. Partia lewej ręki powinna schodzić poniżej dźwięku *H*. Istnieje bowiem zagrożenie, iż lewa ręka zacznie przejmować (powielać) partię basu.



Przykład nr 23

Przykład z jednym głosem ruchliwym z „ukrytą” melodią chorałową oraz dwoma głosami akompaniującymi⁶



4 K.E. Gustafsson, P. Soinne, op. cit., s. 12.

5 H. Gebhard, *Praxis der Orgelimprovisation, ein Lehrgang*, Neu Durchgesehne Ausgabe, C.F. Peters Nr 8547, Litloff Peters 31397, Frankfurt, s. 29.

6 K.E. Gustafsson, P. Soinne, op. cit., s. 10.

Przykład nr 24

Z ruchliwym głosem w basie i dwugłosem w prawej ręce z melodią chorałową w głosie najwyższym⁷. W trio barokowym trzeba pamiętać o związkach dominantowo-tonicznych. Trzeba myśleć nie pojedynczym akordem, a sekwencją pochodów akordowych. Tworząc dany akord, trzeba myśleć jednocześnie o następnym akordzie wynikającym z prowadzenia głosów. W ten sposób zadamy o prawidłowe ukształtowanie głosów i następstwo akordów. Używając ruchu przeciwnego, unikniemy równoległości w prowadzeniu głosów.



Wzorcowe opracowanie polskich pieśni religijnych znajduje się w zbiorach Mieczysława Surzyńskiego⁸ oraz w *Śpiewniku kościelnym katolickim* ks. J. Siedleckiego, Kraków 1903 (t. I) i 1905 (t. II) w opracowaniu Walentego Deca, Michała Świerzyńskiego, Tomasza Flaszy, Wincentego Rychlinga, Stanisława Ochmańskiego i Stanisława Napielskiego, a śpiewów gregoriańskich w zbiorze Feliksa Rączkowskiego⁹.

Zbiór akompaniamentów organowych do śpiewów gregoriańskich obejmuje pełne *ordinarium missae* w takim porządku, w jakim się ono pojawia w oficjalnych lub na nich wzorowanych wydawnictwach kościelnych chorału edycji watykańskiej (*Graduale, Liber usualis, Kyriale*). Znajdują się w tym zbiorze Msze od I–XVIII, *Credo* I–VI, trzy Msze autora Henri du Mont (1610–1684). Ponadto dołączono odpowiedzi do Mszy św. oraz pełną *Mszę Requiem, Libera me, Salve Regina* i obydwie antyfony na pokropienie ludu przed sumą (*Asperges, Vidi aquam*)¹⁰.

Założeniem zbioru F. Rączkowskiego są akompaniamenty do mszy gregoriańskich według zasad szkoły solesmeńskiej. Akompaniamenty zostały tak opracowane, że mogą być wykonane na manuale lub na manuale z głosem najniższym granym na klawiaturze nożnej. Do nauki harmonii gregoriańskiej najlepszym podręcznikiem jest *Harmonia gregoriańska czyli nauka akompaniamentu do melodii gregoriańskich* ks. Wojciecha Ignacego Lewkowicza (Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1953).

Wzorcowe harmonizacje niemieckich pieśni (chorałów) w stylu przed- i Bachowskim znajdują się w podręczniku *Vierstimmige Choräle* J.S. Bacha (Editio Musica, Budapeszt 1982).

Przykład nr 25

Trzygłosowe opracowanie chorałowe na temat *Wer nur den lieben Gott lässt walten*¹¹



⁷ Ibidem.

⁸ M. Surzyński, *Rok w pieśni kościelnej*, Gebethner i Wolf, Warszawa filia w Lublinie, I–V zeszyt.

⁹ F. Rączkowski, *Msze gregoriańskie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957.

¹⁰ Ibidem, wstęp.

¹¹ L. Rogg, op. cit., s. 80.

Przykład nr 26

Chorał trzygłosowy *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, melodia z 1539 roku¹²

Przykład nr 27

Christus wozdem

a)

b)

c)

Przykład nr 28

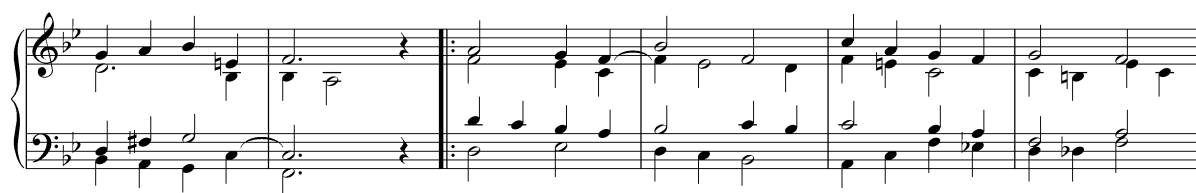
Harmonizacja w czterogłosie – *Kiedy ranne wstają zorze*

¹² Choralharfe, Chöre und geistliche Volkslieder der Evangelischen Kirche, Schweers & HASSE, II Wyd. op. 75, oprac. Fritz Lubrich, Bremen 1907, s. 7.



Przykład nr 29

Harmonizacja w czterogłosie – *Pod Twą obronę*



Przykład nr 30

Harmonizacja w czterogłosie – *Kto się w opiekę*



Przykład nr 31

Harmonizacja z zachowaniem ruchu ciągłego – *Matko najświętsza*

Musical score for Example 31, 'Matko najświętsza'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has 6 measures. The second system has 6 measures, with a repeat sign at the beginning. The third system has 6 measures, with first and second endings marked '1.' and '2.' at the end.

Przykład nr 32

Harmonizacja czterogłosowa pieśni *O której berła*

Musical score for Example 32, 'O której berła'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of four-part vocal harmony. The first system has 4 measures. The second system has 4 measures.

Przykład nr 33

Harmonizacja czterogłosowa pieśni *Wszystko Tobie oddać pragnę* z dwutaktowym wstępem

Musical score for Example 33, 'Wszystko Tobie oddać pragnę'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of one system of four-part vocal harmony. The first system has 6 measures, starting with a two-measure introduction.

First system of a musical score in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of the musical score for Example 32, continuing the melodic and harmonic development in G major.

Przykład nr 34

Harmonizacja czterogłosowa pieśni *Nie rzucim ziemi*

First system of a four-part vocal harmony in G major, 2/4 time. The four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are arranged in parallel motion, harmonizing the melody of the hymn 'Nie rzucim ziemi'.

Second system of the four-part vocal harmony for Example 34.

Third system of the four-part vocal harmony for Example 34, concluding the piece.

Przykład nr 35

Przykład harmonizacji w stylu J.S. Bacha

First system of a Bach-style harmonic exercise in G major, 2/4 time. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment.

Second system of the Bach-style harmonic exercise for Example 35.

Przykład nr 36

Chorały w różnych stylach:

a) w stylu J. Crügera¹³

b) w stylu H. Schütza, J.H. Scheina, M. Praetoriusa¹⁴

Schütz

Schein

Praetorius

¹³ Ch. Michel-Ostertun, op. cit., s. 14.

¹⁴ Ibidem, s. 21.

c) w stylu J.S. Bacha¹⁵

The musical score for exercise c) is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has six measures, the second has six measures, and the third has six measures. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

d) w harmonizacji w stylu F. Mendelssohna-Bartholdy'ego¹⁶

The musical score for exercise d) is in 2/4 time and D major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has six measures, the second has six measures, and the third has six measures. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

¹⁵ Ibidem, s. 28.

¹⁶ Ibidem, s. 48.

e) w harmonizacji w stylu M. Rege¹⁷

System 1: Treble clef (top) and bass clef (middle) with a single bass clef (bottom). The treble clef contains complex chords and moving lines, while the bass clef contains a simpler bass line.

System 2: Treble clef (top) and bass clef (middle) with a single bass clef (bottom). The treble clef contains complex chords and moving lines, while the bass clef contains a simpler bass line.

System 3: Treble clef (top) and bass clef (middle) with a single bass clef (bottom). The treble clef contains complex chords and moving lines, while the bass clef contains a simpler bass line.

System 4: Treble clef (top) and bass clef (middle) with a single bass clef (bottom). The treble clef contains complex chords and moving lines, while the bass clef contains a simpler bass line.

¹⁷ Ibidem, s. 58-59.

Poniższe przykłady pokazują rozwój środków harmonicznych w harmonizacji chorału (partyty I) od Hansa Leo Hasslera przez Lukasa Osiandera i J. Pachelbela do J.S. Bacha.

Przykład nr 37

Chorał *Herr Christ, der einig Gotts Sohn*, H.L. Hassler, 1608¹⁸

The musical score for Example 37 is presented in three systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The first system shows the initial chords: G minor triad in the bass and G minor triad in the treble. The second system shows a progression to a D minor triad in the bass and a D minor triad in the treble. The third system shows a progression to a G minor triad in the bass and a G minor triad in the treble, ending with a double bar line.

Przykład nr 38

Chorał *Ein feste Burg ist unser Gott*, L. Osiander, 1586¹⁹

The musical score for Example 38 is presented in three systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (G major) and the time signature is 3/4. The first system shows the initial chords: G major triad in the bass and G major triad in the treble. The second system shows a progression to a D major triad in the bass and a D major triad in the treble. The third system shows a progression to a G major triad in the bass and a G major triad in the treble, ending with a double bar line.

18 H. Keller, *Die Kunst des Orgelspiels* (mit 250 Notenbeispielen), Edition Peters, Leipzig 1941, s. 21.

19 Ibidem, s. 22.

Przykład nr 39

Chorał opracowany przez J. Pachelbela *Alle Menschen müssen sterben* (melodia J. Hintze, 1690)²⁰

The image displays three systems of musical notation for a chorale. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system contains 8 measures, the second system contains 5 measures, and the third system contains 2 measures. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Przykład nr 40

Przykład chorału z bogatymi improwizowanymi łącznikami pomiędzy poszczególnymi wersetami chorału – typowy przykład dla realizacji przygrywki chorałowej przez J.S. Bacha.

Chorał *Gelobet seist du, Jesu Christ* BWV 722²¹

The image displays two systems of musical notation for a chorale. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is C major and the time signature is common time (C). The first system contains 4 measures, and the second system contains 2 measures. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The first system features a prominent melodic line in the right hand with a complex rhythmic pattern.

²⁰ Ibidem, s. 24.

²¹ R. Gaar, op. cit., s. 79.

Przykład nr 41

Harmonizacja czterogłosowa chorału *Christus, der ist mein Leben*, J. Pachelbel (fragment początkowy)²²

Przykład nr 42

Chorał z melodią w sopranie²³

Przykład nr 43

Chorał jak wyżej; przykład z melodią chorałową w tenorze²⁴

²² Ibidem.

²³ G. Hancock, *Improvising. How to Master the Art*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1994, s. 58.

²⁴ Ibidem, s. 60.

Przykład nr 44

Chorał jak wyżej z tematem w alcie (zmiana głosów z tenorem)²⁵

Przykład nr 45

Melodia chorału *Jesu, meine Freude*

Ćwiczenia nr 34–43 (zob. „ćwiczenia” str. 12–17)

1.2. Partita II (wariacja pierwsza)

Głos kontrapunktujący powinien wykorzystywać niższy rejestr klawiatury, będąc linią melodyczną skonstruowaną na przykład z motywu czołowego tematu. Można wziąć na przykład charakterystyczną figurę: skok lub pochod interwałowy tematu, pieśni (chorału) i następnie tworzyć sekwencje lub pochody sekwencji. Należy zastosować dużą zmienność motywiczną w niższym głosie kontrapunktującym, basowym. Trzeba uważać jednakże, aby utrzymać ciągłość pulsu. Jako materiał mogą być użyte rytmiczne figury w szesnastkach lub figury tzw. „złożone” na przykład z ósemki i dwóch szesnastek, mogą być wykorzystane ewentualnie triole. W ten sposób powstaje gra akcentów wynikająca z ukształtowania rytmicznego użytych figur. Bardzo ważne dla formy są łączniki wewnętrzne, które zawsze kończą się kadencją w lewej ręce (skokiem o oktawę w dół lub w górę), a następnie pojawia się motyw tematyczny (z chorału lub pieśni) w wyższym głosie. Trzeba zwrócić szczególną uwagę, aby w realizacji nie było „ukrytych” równoległych oktaw i kwint. Ruch po interwałach zwiększonych jest zabroniony. Jeśli na przykład w konsekwencji użytej tonacji (skali) może wystąpić interwał sekundy zwiększonej, wówczas lepiej zmienić tryb z durowego na molowy lub odwrotnie (likwidując przy tym ruch o interwał zwiększony). Wariacja (partita) druga to zazwyczaj dwugłos (bicinium).

²⁵ Ibidem, s. 59.

Przykład nr 46

Chorał *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768, *var. I*, (początek) – J.S. Bach²⁶. W basie znajduje się pochod wznosząco-opadający linii utrzymanej w szesnastkach z semi- i kadencjami, a prawa ręka improwizuje na temat melodii pieśni czy chorału – jak w chorale koloryzowanym

The musical score for Example 46 consists of three systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The bass line (left hand) features a rhythmic pattern of sixteenth notes, alternating between ascending and descending directions, with occasional rests and slurs. The right hand (treble clef) provides an improvisation based on the melody of the chorale, using various ornaments and rhythmic variations.

Przykład nr 47

Rozdrobnienie szesnastkowe w sopranie – z ukrytą melodią chorałową. Chorał *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768, *var. III*, J.S. Bach

The musical score for Example 47 consists of two systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The soprano line (treble clef) is characterized by a dense texture of sixteenth notes, which fragments the original chorale melody. The bass line (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment, often using chords and moving bass lines.

Ćwiczenia nr 44–48 (zob. ćwiczenia str. 17–19)

1.3. Partita III – fugato (wariacja druga)

Wariacja tzw. *fugato* (wariacja fugowana) zazwyczaj realizowana jest w trzygłosie lub w czterogłosie. Termin *fuga* pochodzi od *fugare*, co znaczy uciekać, gonić, naśladować. Termin ten implikuje więcej ruchu, a mniej statyczności. Rytm motywów kontrapunktujących nie musi być zapożyczony z tematu, może być nową oryginalną melodią (motywem), przeprowadzoną przez wszystkie głosy wariacji. Rejestrując partitę, należy użyć głosów ośmio- i czterostopowych. Rejestracja tej partity zależy od charakteru pieśni lub chorału. Najlepiej stworzyć motyw fugowany – dodając pauzę przed motywem – lub poprzez przetrzymanie łukiem (legowanie) danej nuty z nutą z następnej grupy (motywu czy taktu), co powodować będzie większą czytelność pracy motywicznej. Należy ciągle zmieniać kierunek ruchu motywów – raz do góry, innym razem w dół. Ważne jest aby zwrócić uwagę na to, by harmonia ciągle była z „właściwej” epoki (tak jak został zharmonizowany chorał czy pieśń w particie 1).

²⁶ K.E. Gustafsson, P. Soinnie, op. cit., s. 22.

Przykład nr 48

Christus, der ist mein Leben – wariacja fugowana (początek), J. Pachelbel



Przykład nr 49

Partita fugowana trzygłosowa (przeprowadzenie motywu czołowego tematu przez trzy głosy)²⁷



Przykład nr 50

Chorał *O Jesu Christe, wahres Licht*²⁸



Przykład nr 51

Chorał *Allein Gott in der Höh sei Ehr* w wersji fughetty²⁹ (początek)



Przykład nr 52

Partita fugowana J. Pachelbela *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (początek) utrzymana w rytmie trójkowym³⁰



²⁷ P. Wagner, op. cit., s. 29.

²⁸ Ibidem, s. 15.

²⁹ Ibidem, s. 28.

³⁰ R. Gaar, op. cit., s. 80.

Przykład nr 53

Partita fugowana według melodii chorałowej *Wer nur den lieben Gott lässt walten*³¹ (początek)



Ćwiczenia nr 49–50 (zob. „ćwiczenia” str. 19)

1.4. Partita IV (wariacja trzecia)

Wariacja „arabeskowa” – po rozłożonych akordach. Należy tworzyć motywy – elementy w różnych ukształtowaniach tj. „rozłożone” akordy do góry, innym razem w dół lub łamane pasaże. Wariacja jest utrzymana w dwugłosie. Porównaj i przeanalizuj Partitę IV *O Gott du frommer Gott* J.S. Bacha. Ciągłe zmieniaj kierunek ruchu głosów, utrzymując przy tym stały szesnastkowy rytm w prawej ręce bez zachwiania pulsu, a w lewej ręce rytm w ósemkach. W lewej ręce dodaj pauzy, raczej nie używaj w lewej ręce długich nut – daje to wrażenie niezręczności, niezdecydowania. Ponadto w lewej ręce nie należy powtarzać ciągle tych samych nut, a do tego jeszcze w stałym rejestrze!

Przykład nr 54

Partita IV z partity J.S. Bacha – *O Gott du frommer Gott* BWV 767



³¹ L. Rogg, op. cit., s. 38.

1.5. Partita V – *basse de trompette* lub *basse de cromorne* (wariacja czwarta)

Wariacja z basem figurowanym to *basse de trompette*. Nazwa została zapożyczona z suity francuskiej. Lewa ręka improwizuje do tematu prowadzonego w dwugłosie w prawej ręce, wykorzystując te same figury rytmiczne i zwroty melodyczno–harmoniczne. Motyw głosu basowego może być poprzedzony pauzą, aby przenieść akcent na słabą część taktu, motywu czy frazy, wprowadzając ożywienie do improwizowanej partity. W partii lewej ręki należy unikać długich pochodów gamowych. *Basse de trompette* to specyficznie ukształtowany ruch dla lewej ręki w niskim położeniu (w zakresie dolnej części klawiatury – maksymalnie do *f'*). Pamiętać należy o realizacji partity w oparciu o harmonię wynikającą z pierwszej partity oraz, że nie można w trójdźwiękach triady harmoniczej używać zdwojonej tercji. Trzeba ponadto stale uważać, żeby nie było ukrytych równoległych oktaw i kwint czystych. Partia lewej ręki jest w opozycji do układu tercjowosekstowego w prawej ręce. Dla partii lewej ręki powinna być zastosowana duża zmienność motywiczno-rytmiczna z ciągłym przenoszeniem akcentów na słabą część taktu. W partitce należy utrzymać szybkie tempo, inaczej wariacja traci na swoim wyrazie. Chorał zazwyczaj prowadzony jest w ćwierćnutach w prawej ręce, a partia lewej ręki utrzymana jest w wartościach rytmicznych dwa razy mniejszych. Łączniki pomiędzy kolejnymi pokazami wersetu pieśni (chorału) są krótkie! Partita V to zwarta forma.

Przykład nr 55

Typowa realizacja *basse de trompette* w augmentacji (fragment)³²

Przykład nr 56

Partita VI z partity *O Gott du frommer Gott*, J.S. Bach (początek)

³² L. Marchand, *Basse de trompette ou de cromorne*.

Przykład nr 57

Poniżej przykład tzw. *duo de guirlande* – to naprzemienne dialogowanie w dwugłosie z ukrytą melodią w interwale tercji i seksty jako podstawowymi odległościami pomiędzy dialogowanymi motywami. Zaznaczone dźwięki to ukryta melodia chorału. Jest to pewna odmiana *basse de trompette*, występująca również między innymi w partitach J.S. Bacha.

Duo de guirlande oparte na chorale *Du höchstes Licht, du ewger Schein*³³ (początek i koniec)

Ćwiczenia nr 51–53 (zob. „ćwiczenia” str. 19)

1.6. Partita VI – chromatyczna (wariacja piąta)

Wariacja chromatyczna – bardzo ważne, aby w tej partitce wykorzystywać dużo półtonów, dodatkowo należy zastosować zmienność rytmu kontrapunktów (rozdrobienia rytmiczne). Jeśli chorał utrzymany jest w augmentacji – rytm dwukrotnie wolniejszy – to kontrapunkt zazwyczaj jest ukształtowany w następujący sposób: do góry ćwierćnuta i dwie ósemki, a w dół odwrotnie. Jeśli temat wykonywany jest w ćwierćnutach, to lepiej w kontrapunkcie użyć pochodów półtonowych w ósemkach, można również dodać nuty przejściowe w szesnastkach. Można wprowadzić rozdrobienia rytmiczne w głosie prowadzącym /głosach prowadzących/ melodię chorału. Należy grać z podkreśleniem każdego półtonu i wynikającego z niego współbrzmienia akordu, aby osiągnąć nostalgiczny charakter zadumy.

Przykład nr 58

Partita chromatyczna na temat *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (fragment początkowy), J. Pachelbel³⁴

³³ P. Wagner, op. cit., s. 48.

³⁴ R. Gaar, op. cit., s. 80.

Przykład nr 59

Partita chromatyczna na temat chorału *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (fragment początkowy)³⁵



1.7. Partita VII (wariacja szósta)

Wariacja *koncert barokowy*³⁶ lub partita w pełnym brzmieniu organów (pleno). Ten rodzaj partity należy utrzymać w stylu koncertowym. Aby uzyskać efekt echa niezbędne są zmiany manualów. Poszczególne motywy lub zdania należy zaczerpnąć z chorału (pieśni), puentując kodą. Do grania koncertu lub w stylu koncertującym można wykorzystać również zmienną liczbę głosów, na przykład na jednym manuale trzy- lub czterogłosy, a na drugim manuale tylko wykonać w dwu- lub trzygłosie. W ten sposób powstaje efekt echa.

Należy unikać ostrych współbrzmień na początku każdego motywu. Jest to styl *concerto grosso* – charakterystyczny dla czołowych twórców baroku: J.S. Bacha, G.F. Händla, A. Vivaldiego czy A. Corellego.

Aby otrzymać odpowiedni „gravitaet” (dociążenie) w partii w dynamice *forte* można dodać partię głosu najniższego (klawiatura nożna). W partii basowej granej na klawiaturze nożnej nie należy trzymać stałej nuty pedałowej.

Przykład nr 60

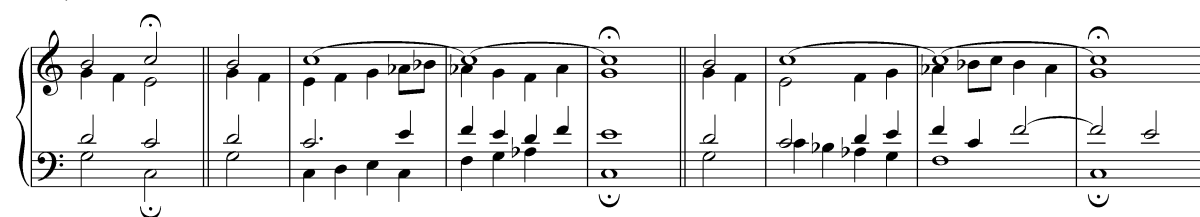
Ukryta melodia chorału *Was Gott tut, das ist wohlgetan* w figuracji w sopranie³⁷



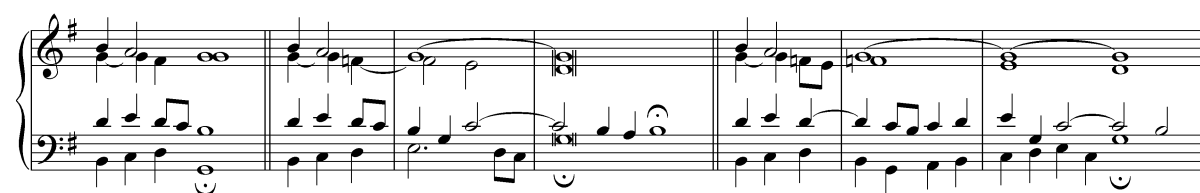
Przykład nr 61

Trzy przykłady: kadencje (a, b, c)³⁸

a)



b)



35 L. Rogg, op. cit., s. 38.

36 Koncert barokowy – jest formą złożoną z kilku (często z trzech) skonstrastowanych ze sobą pod względem charakteru i tempa części.

37 R. Gaar, op. cit., s. 80.

38 L. Rogg, op. cit., s. 35.

c)

Musical score for exercise c), consisting of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with a fermata.

Przykład nr 62

Ripieno (tutti) prowadzone w akordach, a dla kontrastu – fragment koncertujący (solo) utrzymany w dwugłosie lub partita grana na dwóch manualach: *forte* i *piano*, na przykład partita IX z partity *O Gott, du frommer Gott* J.S. Bacha

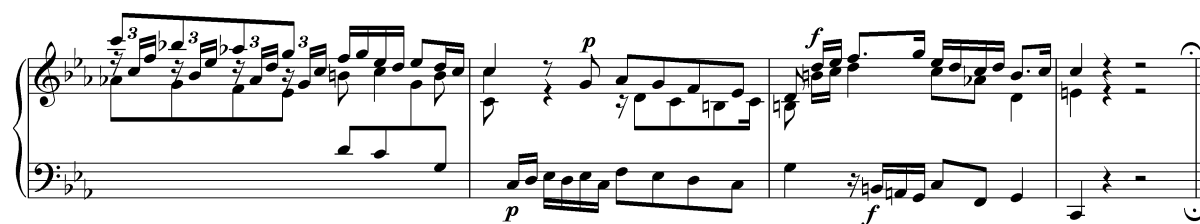
First system of the musical score for exercise 62. It shows two staves with a treble clef and a bass clef. The music is in a 3/4 time signature and features a key signature of two flats. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of the musical score for exercise 62, continuing the two-staff format with treble and bass clefs. It includes dynamic markings of *p* and *f*.

Third system of the musical score for exercise 62. The tempo marking *Presto* is introduced above the treble staff. Dynamics markings of *p* and *f* are present.

Fourth system of the musical score for exercise 62, showing the continuation of the two-staff piece with treble and bass clefs.

Fifth system of the musical score for exercise 62, the final system shown on this page, featuring two staves with treble and bass clefs.



Przykład nr 63

Partita – styl koncertujący

a) w pleno (ripieno, tutti)



b) dwugłos (concertino)³⁹



1.8. Partita VIII (wariacja siódma)

Ponadto istnieje partita triowa – trio chorałowe.

Ćwiczenie nr 54 (zob. „ćwiczenia” str. 20)

1.9. Inne formy partity

Istnieją również inne formy, jak na przykład partita ozdobna (partita nr 8). Partita ta występuje w dwóch postaciach – z melodią chorału w sopranie (przykład a) i z figuracją rytmiczną w basie (przykład b). Rzadko występuje figuracja w głosie środkowym (przykład c).

³⁹ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 229.

Przykład nr 64

Początek partity ozdobnej

a) z figuracją w sopranie

b) z figuracją w basie

c) z figuracją w głosie środkowym⁴⁰

Przykład nr 65

Przykład realizacji partity w dawnych stylach: J. Pachelbel, J.S. Bach, D. Buxtehude, L. Marchand. Partita na temat: *Anioł pasterzom mówił*, Tomasz Kalisz⁴¹

Choral

I Partita à la Pachelbel

⁴⁰ R. Gaar, op. cit., s. 79.

⁴¹ T. Kalisz, *Improvizacje na tematy pieśni kościelnych na organy solo*, Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006, s. 3–8. Druk za zgodą kompozytora.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of a musical score. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) continues the rhythmic pattern.

Third system of a musical score. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) continues the rhythmic pattern.

Fourth system of a musical score. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) continues the rhythmic pattern, ending with a double bar line.

II Partita à la Bach

Fifth system of a musical score. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) has a melodic line with a 'Trompette' label below it. The word 'simile' is written above the left hand.

Sixth system of a musical score. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) continues the melodic line.

Seventh system of a musical score. The right hand (treble clef) has a whole rest. The left hand (bass clef) continues the melodic line.

First system of musical notation for organ improvisation. It consists of two staves: a treble clef staff with block chords and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation for organ improvisation. It consists of two staves: a treble clef staff with block chords and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

III Partita à la Buxtehude

First system of musical notation for III Partita à la Buxtehude. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle bass clef staff with a rhythmic pattern, and a bottom bass clef staff with a rhythmic pattern.

Second system of musical notation for III Partita à la Buxtehude. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle bass clef staff with a rhythmic pattern, and a bottom bass clef staff with a rhythmic pattern.

Third system of musical notation for III Partita à la Buxtehude. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle bass clef staff with a rhythmic pattern, and a bottom bass clef staff with a rhythmic pattern.

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic elements.

IV Partita à la Marchand
Grave maestoso

Third system of musical notation, beginning the section 'IV Partita à la Marchand' with the tempo marking 'Grave maestoso'.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Grave maestoso' section.

Allegro

Fifth system of musical notation, beginning the section 'Allegro'.

Sixth system of musical notation, continuing the 'Allegro' section.

Grave maestoso

Przykład nr 66

Partita w stylu J.S. Bacha na temat: *Jezu, Jezu do mnie przyjdź*, T. Kalisz⁴²

Chorał

⁴² Ibidem, s. 30–35.

Partita I

Musical score for Partita I, measures 1-16. The score is in G major and common time. It features a complex interplay between the right and left hands, with the right hand often playing chords and the left hand playing flowing sixteenth-note patterns. A trill is marked in the right hand at measure 14.

Partita II

Musical score for Partita II, measures 1-16. The score is in G major and common time. It features a complex interplay between the right and left hands, with the right hand often playing chords and the left hand playing flowing sixteenth-note patterns.

Partita III

First system of musical notation for Partita III. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation for Partita III, continuing the complex rhythmic patterns from the first system.

Partita IV

First system of musical notation for Partita IV. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. A dynamic marking of *f* is present.

(Flet 4')

Second system of musical notation for Partita IV, continuing the 12/8 time signature and melodic accompaniment.

Partita V

First system of musical notation for Partita V. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings of *f* and *p* are present.

Second system of musical notation for Partita V, continuing the complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation for Partita V, concluding the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Partita VI

Second system of musical notation, labeled "Partita VI". It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking and contains a melodic line with eighth notes. The bass staff also begins with a forte (*ff*) dynamic marking and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, ending with a fermata over a whole note.

2. Suplement dla zaawansowanych improvizatorów

Zanalizuj poniższe przykłady i zrealizuj ćwiczenia. Zrealizuj partitę w stylu J.S. Bacha ze współczesną harmonią. Zaczynj od harmonizacji pieśni, realizacji *duo*, przenieś *cantus firmus* do altu i tenoru, zmieñ metrum z parzystego na nieparzyste, różnicując odpowiednio melodię pieśni. Przejdź z trybu durowego na molowy lub odwrotnie.

Przykład nr 67

Przygrywka chorałowa *Mit Ernst, o Menschenkinder* op. 65 nr 9 (początek), Siegfried Karg – Elert⁴³

Musical score for Example 67, a chorale prelude in G major, 4/4 time. The score is written for piano with treble and bass clefs. It features dynamic markings *mf*, *pp*, and *ppp*.

Przykład nr 68

Partita na organy na temat *Jesus ist kommen* w stylu francuskich kompozytorów XIX wieku: Scherzo – *Hommage à Joseph Bonnet* (1884–1944)

Vivacissimo

Musical score for Example 68, a Scherzo for organ in B-flat major, 3/4 time. The score is written for piano with treble and bass clefs. It features dynamic markings *mf* and *simile*. The score includes first and second endings.

43 R. Gaar, op. cit., s. 46.

Przykład nr 69

Partita na organy na temat *Jesus ist kommen* w stylu francuskich kompozytorów XIX wieku:
Menuet gothique – *Hommage à Léon Boëllmann* (1862–1897)

Allegretto

Przykład nr 70

Partita na organy na temat *Jesus ist kommen* w stylu francuskich kompozytorów XIX wieku:
Marche – *Hommage à Louis James Alfred Lefébure-Wély* (1817–1869) – początek

Allegro
leggero

First system of a musical score for organ. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a harmonic accompaniment in the bass staff with quarter and eighth notes.

Second system of the musical score. It continues the piece with similar notation. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the first measure. A trill (tr) is indicated above a note in the third measure. The time signature remains 4/4.

Third system of the musical score. It includes a repeat sign with first and second endings. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) in the second ending. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second ending. The time signature changes to 2/4.

Fourth system of the musical score. It continues the piece with similar notation. The key signature remains three flats. The time signature is 2/4.

Przykład nr 71

Partita na organy na temat *Jesus ist kommen* w stylu francuskich kompozytorów XIX wieku:

Toccata – *Hommage à Louis Vierne* (1870–1937)

First system of the musical score for Example 71. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a harmonic accompaniment in the bass staff with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present in the first measure.

Second system of the musical score for Example 71. It continues the piece with similar notation. The key signature remains two flats. The time signature is 3/4.

Third system of the musical score for Example 71. It includes a repeat sign with first and second endings. The key signature changes to three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp) in the second ending. The time signature remains 3/4.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part consists of a continuous eighth-note accompaniment of chords. The bass clef part has a simple melodic line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar accompaniment and bass line.

Third system of musical notation, showing a change in the bass line and the end of the system with a double bar line.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar accompaniment and bass line.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with similar accompaniment and bass line.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with similar accompaniment and bass line.

Seventh system of musical notation, continuing the piece with similar accompaniment and bass line, ending with a double bar line.

Przykład nr 72

Partita chorałowa w dawnym stylu jako współczesna forma partity Williama Albrighta na temat *Wer nur den lieben Gott lässt walten*⁴⁴



Przykład nr 73

Przykład realizacji partity po J.S. Bachu

Ch.H. Rinck – Partita na temat *Ein feste Burg ist unser Gott*

Partita I



⁴⁴ W. Albright, *Chorale – Partita in an Old Style on „Wer nur den lieben Gott lässt walten“*, Elkan-Vogel Inc., Bryn Mawr Pennsylvania 1971, s. 3.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole note C4, followed by a half note G4, and a quarter note B4. The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. A trill (tr) is indicated above the final note of the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring a trill (tr) in the treble staff and a more active bass line.

Partita II

Section titled "Partita II" in 12/8 time. The first system shows the beginning of the section with a treble staff starting on a half note G4 and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

Second system of "Partita II", showing melodic development in both staves.

Third system of "Partita II", continuing the melodic and harmonic progression.

Fourth system of "Partita II", concluding the section with a final melodic phrase in the treble staff.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment with some chordal changes.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with some grace notes, while the bass staff maintains a rhythmic accompaniment.

Partita III

Partita III begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A first ending bracket is present at the end of the system.

The second system of Partita III features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A second ending bracket is present at the end of the system.

The third system of Partita III continues the piece with a treble staff and a bass staff.

Partita IV

Partita IV begins with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

The second system of Partita IV features a treble staff and a bass staff. A first ending bracket is present at the end of the system.

2.

This section contains the first 12 measures of an improvisation exercise. It is written in a grand staff with treble and bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled '2.' spans the first two measures. The key signature has one sharp (F#).

Partita V

This section contains the first 12 measures of a piece titled 'Partita V'. It is written in a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is characterized by flowing eighth-note patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment with longer note values.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with sustained notes and rests.

The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns in both staves.

The third system concludes the first section with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

Partita VI

The first system of Partita VI begins with a treble clef staff that is mostly empty, while the bass clef staff contains a rhythmic pattern of eighth notes.

The second system shows the treble clef staff becoming more active with a melodic line, while the bass clef staff continues its accompaniment.

The third system continues the development of the piece in both staves.

The fourth system concludes the Partita VI with a final melodic phrase in the treble staff and a sustained bass line.

Ćwiczenia nr 55–57 (zob. „ćwiczenia” str. 20–21)

Analiza i próba naśladowania formy partity w różnych stylach na podstawie partity niemieckiego organisty Rainera Sellego – Partita na organy na temat *Jesus ist kommen* w stylu francuskich kompozytorów XIX wieku.

1. Introduction

Hommage à Marcel Paponaud (1893–1934)

2. Lent

Hommage à Charles–Camille Saint–Saëns (1835–1921)

3. Trio (Canon)

Hommage à Marcel Dupré (1886–1971)

4. Pièce chromatique

Hommage à Maurice Duruflé (1902–1986)

5. Scherzo

Hommage à Joseph Bonnet (1884–1944)

6. Danse bolero

Hommage à Maurice Ravel (1875–1937)

7. Gymnopédie

Hommage à Erik Satie (1866–1925)

8. Choral

Hommage à César Franck (1822–1890)

9. Menuet gothique

Hommage à Léon Boëllmann (1862–1897)

10. Marche

Hommage à Louis Alfred Lefébure–Wély (1817–1869)

11. Meditation

Hommage à Olivier Messiaen (1908–1992)

12. Toccata

*Hommage à Louis Vierne (1870–1937)*⁴⁵

⁴⁵ Druk za zgodą kompozytora.

V. Semestr VI (III rok studiów I stopnia)

1. Improwizacja przygrywki lub fantazji chorałowej na temat polskiej pieśni religijnej

Do zadań studenta należy przygotowanie trzech przygrywek chorałowych do wyboru komisji w czasie egzaminu semestralnego.

Najwspanialszym i nieocenionym źródłem do improwizacji są opracowania chorałowe ze zbioru *Orgelbüchlein* J.S. Bacha. Stąd, oprócz ćwiczeń wstępnych, podręcznik obejmuje chorały J.S. Bacha, które należy uzupełnić w brakujących fragmentach w stylu wielkiego mistrza. Ćwiczenia rozpoczynają się od prawidłowej harmonizacji pieśni, chorału w stylu J.S. Bacha. Ćwiczenie można realizować zarówno uzupełniając („dokomponowując”) brakujące fragmenty, lub próbując „ad hoc” improwizować, kontynuując zapisany przebieg opracowań J.S. Bacha. W czasie studiów należy przeanalizować (poznać) następujące rodzaje opracowań chorałowych:

- a) chorał bicinium,
- b) z *cantus firmus* w basie w trzygłosie,
- c) z *cantus firmus* w basie w czterogłosie,
- d) z *cantus firmus* w tenorze w trzygłosie,
- e) z *cantus firmus* w tenorze w czterogłosie,
- f) z *cantus firmus* w sopranie w trzygłosie,
- g) z *cantus firmus* w sopranie w czterogłosie,
- h) chorał *ricercarowy*,
- i) chorał *in organo pleno*.

Przykłady: a, d i g należy zrealizować również jako chorał koloryzowany (*cantus firmus floridus*). Chorał *in organo pleno* to harmonizacja z użyciem dźwięków przejściowych, ozdobnych, zamiennych.

Przygrywka chorałowa, w języku niemieckim *Choralvorspiel* – kompozycja organowa oparta na chorale protestanckim, grana przed śpiewem gminy¹.

Fantazja chorałowa – utwór instrumentalny o nieustalanej budowie, często z elementami improwizacyjnymi, nie jest to jednak forma zupełnie swobodna. O jej charakterze decyduje każdorazowo zespół środków typowych dla danego okresu historycznego. W związku z tym forma fantazji pokrywa się niekiedy z istniejącą już w danym okresie formą lub jest wynikiem krzyżowania się różnych form. W renesansie rozpowszechniona była fantazja identyczna pod względem formalnym z *ricercarem*. M. Praetorius (1619), biorąc pod uwagę stronę wyrazową fantazji, identyfikował ją z *capricciem*. Najszerzej rozbudowane fantazje tworzył Jan Pieterszoon Sweelinck. Były to utwory łączące się w wariacyjny *ricercar* i *toccatę*, czasem były w nich stosowane popularne wówczas efekty echa. W twórczości J. Pachelbela fantazja nie różniła się wiele od figuracyjnego preludium. Różne rodzaje fantazji tworzył J.S. Bach: figuracyjną, polifoniczną i wariacyjną opartą na chorale (fantazja chorałowa). W okresie klasycznym do fantazji przeniknęły elementy formy sonatowej; spotykamy wówczas fantazje jednoczęściowe. Również kompozytorzy romantyczni tworzyli fantazje powiązane z układem cyklicznym [...]. Specjalny rodzaj fantazji stanowiły utwory nawiązujące do tradycji J.S. Bacha (Ferenc Liszt *Fantazja na temat B-A-C-H*) oraz będące programowymi uwerturami i poematami symfonicznymi (Modest Musorgski *Noc na Łysej Górze*, Piotr Czajkowski *Romeo i Julia*). W XX wieku wskutek odwrotu od romantyzmu, kompozytorzy nie zdradzają większego zainteresowania fantazją².

Orgelbüchlein zalicza się do podstawowych zbiorów literatury organowej. Pierwotnie, zgodnie z tytułem zawartym w autografie kompozytora, zbiór ten zaplanowany był jako bardziej obszerne kompendium opracowań chorałowych z obowiązkowym tematem granym w głosie najniższym na klawiaturze nożnej dla *początkujących organistów*, tak *aby w studiowaniu partii basowej granej na pedale też się habilitować*. Równocześnie stanowi on skarbiec języka muzycznego

¹ Hasło: *Przygrywka*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 724.

² Hasło: *Fantazja*, w: *Ibidem*, s. 249.

Johanna Sebastiana Bacha, a przez Alberta Schweitzera uważany jest nawet za słownik *mowy dźwięków* tego kompozytora, zaś chorały *miały być małymi malowidłami dźwiękowymi*. Było to zgodne z retoryką muzyczną powstałą z przeniesienia zasad retoryki, znanej od czasów starożytności, na grunt muzyczny [...].

J.S. Bach za pomocą motywów dźwiękowych odzwierciedlał tekst chorału lub podkreślał w sposób szczególny jakieś słowo, np. nastrój radości oddany zostaje poprzez figury ruchliwe lub szybkie pochody gamowe; ból zostaje oddany poprzez chromatyczne pochody; zmartwychwstanie – przez wstępujące kwarty, kwinty; upadek – pochody zstępujące (typ *descendes*); motyw skargi, westchnienie, smutek – sekwencje opadających dźwięków³.

Z punktu widzenia sposobu wykonania oznacza to artykulację słów w małych grupach dźwięków, kontrasty dynamiczne w zasadzie ograniczone do pojedynczych dźwięków i traktowane jako sposób artykulacji. Język muzyczny XVIII wieku zna te nastroje, związane są one zawsze z jakąś wypowiedzią. Sposób wypowiedzi jest różny zależnie od tego, czy ma się do powiedzenia coś smutnego, czy wesołego, nastrój wpływa na sposób wypowiedzi⁴.

[...] Organista [...] wykonując to małe arcydzieło, musi dobrać odpowiednią artykulację, aby wiernie oddać strukturę utworu i *afekty*, które wynikają z podkreślenia danych słów (odpowiednich zwrotów harmonicjno-melodycznych) chorału [...]⁵.

W połowie XVII wieku nastąpiła krystalizacja systemu tonalnego dur-moll, co spowodowało rozwój techniki kontrapunktycznej:

- w zakresie harmonii wprowadzono sekwencyjne następstwa akordów pokrewnych kwintowo, akordy dominantowe budowane na wszystkich stopniach skali oraz następstwa akordowe z sekstą;
- w zakresie melodii umożliwiono wykorzystywanie niedozwolonych w renesansie rozwiązań melodycznych (pochodów o interwał zmniejszony lub zwiększony).

Podobnie jak cała twórczość J.S. Bacha zbiór *Orgelbüchlein* jest podsumowaniem zdobyczy kompozytorskich minionych epok i wzorcem w budowie i materiale muzycznym dla przyszłych generacji twórców.

To, czy Bach poprzez *Orgelbüchlein* chciał uzyskać efekty pedagogiczne, czy miały stanowić pomoc w jego staraniach o zatrudnienie w Halle, czy miały być muzyczną odpowiedzią na opracowania chorałowe Johanna Gottfrieda Walthera, pozostaje ostatecznie niewyjaśnione. Nie zmienia to jednak rangi tego zbioru: dzieł pełnych artyzmu, do tej pory nieościgniętego wzoru zbioru chorałów organowych z obligatoryjnym użyciem pedału oraz bogatym snuciu motywicznym, które stanowi interpretację tekstu (pieśni)⁶.

Zbiór ten to najpiękniejszy wzór dla improwizacji przygrywek chorałowych w różnych formach (w stylu J.S. Bacha) na temat polskich pieśni religijnych.

Przykład nr 74

a) Harmonizacja chorału *Liebster Jesu, wir sind hier* J.S. Bacha. Tom V wyd. Peters

³ Por. R. Perucki, *Orgelbüchlein (BWV 599-644) jako źródło poznania języka muzycznego Jana Sebastiana Bacha*, w: *Organy i muzyka organowa XII*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Prace Specjalne 61, Gdańsk 2009, s. 227-228.

⁴ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995, s. 116, Za: R. Perucki, *Orgelbüchlein...*, op. cit., s. 228.

⁵ Por. R. Perucki, *Orgelbüchlein...*, op. cit., s. 228.

⁶ Ibidem.

b) Artystyczna przygrywka chorałowa J.S. Bacha *Liebster Jesu, wir sind hier*. Tom V wyd. Peters

Przykład nr 75

Melodia chorału *Aus meines Herzens Grunde* (początek) w czterogłosie⁷

Przykład nr 76

Harmonizacja pieśni *Witam Cię witam*

⁷ P. Wagner, op. cit., s. 11.



Ćwiczenia nr 58–78 (zob. „ćwiczenia” str. 21–40)

1.1. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów

Zaimprowizuj na podstawie znanych przykładów z literatury XIX i początku XX wieku (Max Reger, Feliks Nowowiejski, Johannes Brahms, Johann Nepomuk David):

- a) chorał w romantycznym stylu (harmonii),
- b) chorał w stylu *modern*.

2. Toccata w stylu włoskim (południowoeuropejskim)

Minimum programowe: trzy toccaty w stylu południowoeuropejskim (toccata figuracyjno-polifoniczna i toccata *per l'elevazione*) do wyboru komisji egzaminacyjnej Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Cechami charakterystycznymi stylu barokowego w muzyce instrumentalnej są: polifonia, diatonika, techniki imitacyjne, figuracje akordowe (pasaże) i melodyczne (ozdobniki, tryle, mordenty, rozdrobnienia), ukształtowany system dur-moll, progresje, sekwencje pochodów motywicznych, melodyka typu polifonicznego. Z przykładów muzycznych warto przestudiować toccaty Girolamo Frescobaldiego i Johanna Pachelbela, reprezentujące, tzw. szkołę południowoeuropejską. Dla bardziej uzdolnionych improwizatorów również toccaty szkoły północnoniemieckiej (Dietrich Buxtehude, Vincent Lübeck).

Toccata [wł. *toccare* = uderzać], forma instrumentalna o charakterze improwizacyjnym, przeznaczona na instrument klawiszowy (organy, klawikord, klawesyn, fortepian), powstała w XVI w. Pierwsze toccaty, zachowane w twórczości Andrea Gabrieliiego, reprezentują typ toccaty figuracyjnej; są to utwory organowe rozpoczynające się odcinkiem akordowym, po którym następuje rozbudowana partia figuracyjna. Obok Gabrieliiego czołowym przedstawicielem tej formy w XVI w. był Claudio Merulo, który stworzył typ toccaty polifonicznej, składającej się z partii figuracyjnych i polifonicznych, zwykle tworzących 5-częściowy schemat formalny: część figuracyjna – polifoniczna – figuracyjna – polifoniczna – figuracyjna. We wczesnym okresie baroku wybitnym przedstawicielem tej formy był Girolamo Frescobaldi; w jego twórczości pojawia się specjalny rodzaj toccaty związanej z liturgią tzw. *avanti l'elevazione*, będąca rodzajem krótkiego preludium utrzymanego w stylu wolnym (*libro, stilus fantasticus*). Forma niezwykle improwizacyjna, retoryczna. W muzyce włoskiego dojrzałego baroku (Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti) toccata stała się utworem popisowym o charakterze etiudowym. Na okres późnego baroku przypada największy rozkwit toccaty polifonicznej, wyrazem czego są wielkie konstrukcje formalne D. Buxtehudego i J.S. Bacha, nawiązujące do 5-częściowego schematu toccat Merula⁸.

W zakończeniu toccaty pojawia się zazwyczaj rozbudowana koda. Jest ona w toccacie, zwłaszcza południowoniemieckiej, oparta na nucie pedałowej.

Nuta pedałowa występuje zwykle w kadencji końcowej utworu; bywa dominantą lub toniką. [...] Kadencja na nucie pedałowej może składać się z triady, akordów pobocznych lub dominant wtrąconych (często czterodźwięków zmniejszonych) – następujących po sobie w sposób dowolny, lecz zmierzających do konkretnego rozwiązania, zgodnego z zamierzeniem improwizatora. Kadencja półplagalna polega na zastosowaniu opóźnienia – przejścia z kwarty poprzez tercję i sekundę na tercję w akordzie tonicznym kończącym utwór⁹.

Istnieją dwa rodzaje toccaty: *per elevatione* oraz toccata wirtuozowska. Różnica pomiędzy szkołą południowoniemiecką a szkołą północnoniemiecką w toccacie wirtuozowskiej jest zasadnicza ze względu na rolę partii

⁸ Hasło: *Toccata*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 895.

⁹ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 220.

basowej granej na pedale. W organach szkoły północnoniemieckiej sekcja pedałowa wysunięta jest w prospekcie do przodu, z pełną obsadą głosów, również językowych. Dlatego toccata zazwyczaj rozpoczyna się od solo pedałowego i pomysł (motyw) z tego solo przechodzi przez kolejne głosy prowadzone improwizacyjnie w sposób swobodny *stilus fantasticus*. Natomiast na południu Europy zazwyczaj cała toccata jest oparta na stałych nutach pedałowych (obsada głosów w pedale jest skromna i cała akcja muzyczna rozgrywa się w partii manualu). Typowa włoska (południowoniemiecka, południowouropejska toccata) to swobodne „preludowanie” z użyciem szybkich figur n aprzemiennie dla lewej i prawej ręki, oparte na stałych nutach pedałowych, będących w yznacznikami tonacji i rozpoczęciem kolejnej części toccaty. Kolejną tonację osiąga się przez dźwięk prowadzący dominanty do nowej tonacji (wyznacznik – nuta pedałowa). Szybkie pochody są prowadzone z wykorzystaniem sekwencji figur motywicznych, ewentualnie pochodów gamowych. Po części improwizacyjnej następuje część (części) *con stretto* na sposób fugowany (fughetty). Zakończenie toccaty to część nawiązująca do pierwszej części (gamy lub pasaże, ewentualnie inne pochody tzw. łamane – złożone) plus ewentualnie koda zazwyczaj w tonacji wyjściowej, często dominanty, również ze zmianą trybu. Trzeba pamiętać, że sekwencje pochodów melodyczno-harmonicznych nie powinny być powtarzane więcej niż trzy razy, należy stosować dużą zmienność motywiczną. Do zadań studenta gdańskiej Akademii Muzycznej należy wybór rodzaju toccaty według tzw. szkoły południowoniemieckiej (na przykład Johann Jacob Froberger, Johann Pachelbel) lub włoskiej (Girolamo Frescobaldi) i – ewentualnie dla szczególnie uzdolnionych improwizatorów – według szkoły północnoniemieckiej (Franz Tunder, Dietrich Buxtehude, Vincent Lübeck) oraz realizacja trzech dowolnych toccat.

Ćwiczenia nr 79–82 (zob. „ćwiczenia” str. 41–43)

2.1. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów

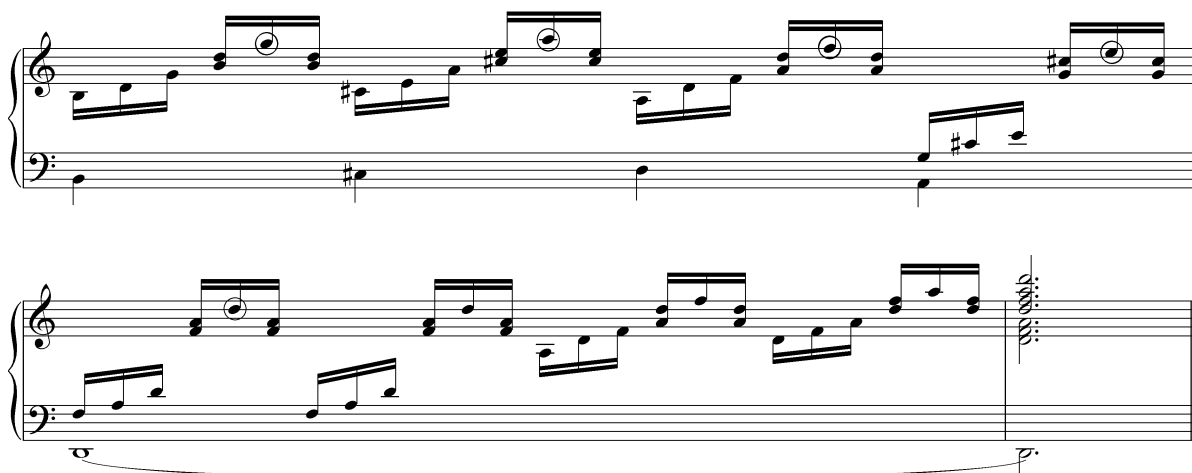
Zanalizuj poniższy przykład i spróbuj zaimprovizować w podobnym stylu na tematy pieśni z załącznika nr 1

Przykład nr 77

Toccata na temat chorału *Befiehl du deine Wege* (fragment początkowy i zakończenie)¹⁰

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, and a 'Ped.' marking. The second system continues the piece with a 'Ped.' marking. The third system shows the end of the piece with a 'Ped.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

¹⁰ P. Wagner, op. cit., s. 41.



3. Suita francuska

3.1. Problematyka wykonawcza dawnej muzyki francuskiej

Stylowe wykonawstwo dawnej francuskiej muzyki organowej wymaga, obok dogłębnej znajomości praktyki wykonawczej, poznania instrumentu *złotego wieku*. Nazwę *złoty wiek* stosuje się do określenia epoki w muzyce francuskiej, przypadającej na lata ok. 1660-1798¹¹.

Aby dobrze improwizować suitę francuską należy zaznajomić się z twórczością francuskich kompozytorów i ich sposobami rejestracji, z konsekwencjami wynikającymi z nazwy poszczególnych części i sposobu prowadzenia głosów. Trzeba pamiętać, iż harmonia musi być spójna ze stylistyką epoki!

Problematyka wykonawcza dawnej muzyki francuskiej to obszar niezwykle rozległy, obejmujący, obok poznania specyficznej budowy francuskich organów omawianej epoki, również poznanie problemów realizacji:

- a) odpowiedniej artykulacji,
- b) zdobnictwa, techniki dyminucji,
- c) konstrukcji i rejestracji formy¹².

Dla artykulacji dawnej francuskiej muzyki organowej ważna jest konwencja rytmiczna, tzw. *notes inégales*, polegająca na wydłużaniu lub skracaniu wartości nut kosztem nut(y) sąsiedniej [...] ¹³.

Owe punktowania na końcu frazy danej części lub całego utworu należy jeszcze bardziej uwypuklić poprzez wstawienie pauzy między dłuższą i krótszą nutą, np. nuty punktowane: ♩.♩. wykonanie: ♩.♩. przy czym nie należy punktować wszystkich ósemek, a na pewno punktowanie nie może być równe, musi być wykonane z gustem i odpowiednie do charakteru poszczególnego utworu czy jego części. Relacje pomiędzy długą i krótką nutą mogą być następujące: 2:1, 3:1, 3:2, 5:3, 7:5, 9:7. Jakież bogactwo rytmiczne powstaje wskutek wykonywania rytmów punktowanych!

Nie należy punktować:

- a) nut pod naznaczonym łukiem,
- b) w pochodach po trójdźwiękach dur, moll oraz w utworach, gdzie są skoki o „większe” interwały (nie sekundowe pochody),
- c) w miejscach, gdzie występują synkopy,
- d) przy powtarzanych nutach,
- e) w częściach szybkich, oznaczonych słowem *g a y* (mała punktacja to domena fugi), lub w częściach oznaczonych *croches égales* (równe pochody),

¹¹ R. Perucki, *Zagadnienia dotyczące...*, op. cit., s. 119.

¹² Ibidem, s. 121.

¹³ Ibidem, s. 123.

- f) w miejscach o bardzo bogatej harmonii,
 g) w utworach pochodzenia włoskiego, gdzie bardziej odpowiedni jest rytm lombardzki, lub gdzie występuje wyraźnie rytm lombardzki¹⁴.

Zdobnictwo w muzyce organowej odgrywa znaczną rolę w procesie kształtowania i ostatecznego wyrazu dzieła muzycznego. W sposób szczególny dotyczy to interpretacji dzieł francuskich mistrzów epoki baroku i klasycyzmu.

Figury dyminucyjne stanowią bardzo rozbudowaną grupę: od pojedynczego dźwięku do struktur obejmujących kilka (kilkanaście) dźwięków. Wyodrębnić można różnego rodzaju przednutki, obiegniki, mordenty, tryle krótkie, tryle długie z zakończeniem lub bez, nuty punktowane i inne. Generalnie (poza mordentami i obiegnikami) wykonywane są szybko i lekko, z podkreśleniem dysonansu (pierwsza nuta – akord kwartsektowy). Dłuższe tryle i ozdobniki są ‘rozwibrowane’, a więc na początku gra się je wolniej, a potem stopniowo (płynnie) przyspieszając. Szybkość wykonania ozdobnika zależy od kontekstu melodyczno-harmonicznego, ale przede wszystkim od charakteru utworu. W utworach *plein jeu* lub *grand jeu* więcej zdobienia przypada na głos najwyższy, gdyż są one wówczas lepiej zrozumiałe. Więcej zdobi się utwory utrzymane w tempie umiarkowanym (np. typu *récit*), aniżeli w fudze czy w utworach przeznaczonych do ‘pełnej’ gry. Każdy kompozytor posiadał swoje oznaczenie ozdobnika. Przy czym należy pamiętać o improwizacyjnym i ekspresyjnym, a nie schematycznym wykonaniu ozdobników¹⁵.

Ornamentacja w muzyce francuskiej jest dla muzyki tym, czym przyprawy są dla kuchni: obu może być za dużo albo za mało, mogą być użyte dobrze albo źle, ale obie są pożądane, a życie bez nich stałoby się mdłe¹⁶.

Ornamentacja improwizowana była stosowana w XVII wieku. W następnym stuleciu, nowy „orkiestrowy” styl muzyczny i wykonawczy stopniowo wykorzystał tę praktykę.

Georg Muffat tworząc *Florilegium secundum* (Passau, 1698), wprowadził kompozytorski i wykonawczy styl Jean-Baptiste Lully’ego w Europie Środkowej. Lully dopuszczał swobodną ornamentację w formie improwizowanej w muzyce orkiestrowej, ale zakazywał jej arbitralnego stosowania¹⁷.

Konsekwencją specyficznej budowy instrumentu francuskiego jest brzmienie organów i rejestracja utworów.

Na przykład francuskie głosy językowe: trąbka, *clairon* oraz *chromorne*, brzmia bardzo doniośle. W organach umieszczone są dwie mikstury: *fourniture (plein jeu)* i *cymbale*, których należy użyć w *plein jeu* jednocześnie, przy czym *fourniture* zaczyna się często od dużej kwinty 5 1/3, nawet w wysokiej części klawiatury. We współczesnych organach nie należy do *plein jeu* dodawać wysokich niemieckich mikstur. Dla *petit plein jeu* lepiej jest użyć zestawu rejestrów pryncypałowych: 8, 4, 2, 1 1/3, 1 z pozytywu, przy czym *grand plein jeu* oznacza użycie manuału głównego. Jeśli w instrumencie nie posiadamy głosu 16’, a są w dyspozycji bardzo wysokie mikstury, można pokusić się o wykonanie danego utworu o oktawę niżej. Pamiętajmy, że *grand plein jeu* wykonujemy majestatycznie (*gravement, adagio, lentement*) z odpowiednią grawitacją, z podkreśleniem dysonansów i akordów dysonansowych; należy podkreślać zmiany harmoniczne. Części *plein jeu* są błyskotliwe, gramy je płynnie, z mniejszą ilością *inégalité (gay)*¹⁸.

Wykonując w *plein jeu* należy zachować charakter uwertury francuskiej – rytm punktowany, więcej punktowania stosować przy końcu części lub całości utworu.

Cantus firmus (plein chant) rejestrujemy następująco: trąbka 8’ solo, można ewentualnie dodać połączenie głównego manuału do pedału – lub (i) inne głosy 8’, 4’ dla *plein jeu* [...]. Należy bezwzględnie stosować zasadę niełączenia mikstur(y) z językiem i języka(ów) z pryncypałem 8’ lub (i) pryncypałem 2’, natomiast tylko z fletem 2’! Pryncypał 2’ bowiem używany jest tylko w utworach *plein jeu*¹⁹.

14 Ibidem, s. 124-125.

15 Ibidem, s. 126.

16 J. Spitzer, N. Zaslav, op. cit., s. 16.

17 Ibidem.

18 R. Perucki, *Zagadnienia dotyczące...*, op. cit., s. 137.

19 Ibidem, s. 138.

Utwory francuskie okresu baroku i klasycyzmu nadają się do praktycznego wykorzystania w liturgii. Do prawidłowego wykonywania tych utworów wymagana jest rejestracja wynikająca z tytułu utworu lub jego części. Utwory tego okresu można podzielić na 4 grupy:

1. Utwory w pleno:

grand plein jeu (plein jeu), petit plein jeu
grand jeu (offertoire, dialogue)

2. Utwory z głosem solowym:

récit de cromorne
récit de tierce
récit de voix humaine
récit de cornet
récit de trompette
récit de nasard (nazard)
cromorne en taille
tierce en taille
basse de trompette
basse de cromorne

3. Utwory polifoniczne:

duo
trio à deux dessus
fugue à 5
fugue sur la trompette
fugue grave

4. Utwory medytacyjne:

fond d'orgue
flûtes (concert de flûtes)
voix humaine (dialogue sur la voix humaine)

Fugę francuską wykonuje się na głosach językowych lub tzw. układach głosów tercjowych – w manuale głównym z tremulantem (*jeu de tierce*) lub na głównym manuale z pozytywem, natomiast *petit fugue* na pozytywie. Istnieją dwa zasadnicze gatunki fugi: *fugue grave* – posiadająca formę ricercaru, wykonywana z odpowiednim ciężarem, grawitacją (i rejestracją), oraz *fugue gaye* (fuga szybka) – często określana: *fugue légère* lub *fugue de mouvement*, posiadająca formę canzony na 4/4 (z mniejszą rejestracją – np. na pozytywie). Fuga posiada przede wszystkim polifoniczne ukształtowanie, choć u Guillaume-Gabriela Niversa na przykład *Fugue sur la basse de voix humaine* uznać należy raczej jako formę récit. Część *Basse de cromorne* należy artykułować, imitując grę na violi da gamba lub fagocie, to jest z podkreśleniem ważnych nut, zmian akordów i ukształtowania linearnego. W części suit *Duo* nie ma zbyt dużej punktacji, dlatego że zwykle część utrzymana jest w szybkim tempie (*gay*), należy zazwyczaj grać ją *alla breve*. Części *Flûtes* oraz *Récit* grano śpiewnie, dość spokojnie, na sposób wokalny – *doucement et gracieusement* [delikatnie z gracją], *silnie retorycznie*. W *Basse et dessus de trompette* często używano głębokiego tremulanta dla złagodzenia niedokładnego stroju głosu językowego. W *Tierce en taille*, jeśli nie posiadamy głosu 16' dla manuału towarzyszącego, partię tę wykonujemy oktawę niżej, ale do pedału należy wówczas dodać odpowiedni głos 16'! Dla formy *Tria* ważne jest utrzymanie pulsu w takcie i odpowiedniej lekkości w stosunku do tempa. Wszystkie cykle liturgiczne rozpoczynają się jako części *Plein jeu*, a kończą jako *Grand jeu*²⁰.

Sposoby rejestracji francuskiej muzyki organowej okresu baroku i klasycyzmu:

<i>Basse de cromorne</i> rejestracja dla prawej ręki (pozytyw)	pryncypał 8', kryty 8' lub kryty 8' i pryncypał 4'; dla lewej ręki: kryty 8', pryncypał 4'; cromorne 8' (krzywy róg), ew. plus nasard 2 2/3'; ew. plus doublette 2'; tierce 1 3/5'; larigot 1 1/3' (Corette);
--	---

²⁰ Ibidem, s. 138-139.

<i>Basse et dessus de trompette</i>	solo z trąbką: kryty 8', pryncypał 4', trompette 8', towarzyszenie: kryty 8', pryncypał 4' (quinta 1 1/3);
<i>Cromorne en taille</i>	pozytyw: cromorne 8', bourdon 8', pr. 4 (Lebègue dodaje nasard 2 2/3'); główny manual: bourdon 8' + pr. 4' (Raison); lub bourdon 8' + Pr. 4' (Corrette); pedał: flûte 8';
<i>Duo flûte</i>	rejestracja dla prawej ręki: 8', 4', 2 2/3', (2'), 1 3/5' lub cornet séparé (z 2'); rejestracja dla lewej ręki: (16'), 8', 4', (3 1/5'), 2 2/3', 2', 1 3/5', lub kryty 8', pryncypał 4', język(i) 8' (cromorne 8' lub trompettes 8'); w pedale: otwarty głos basowy (do 1800 r. tylko głos) 8', np. oktabas 8', fletbas 8';
<i>Fugue (duo)</i>	manual główny: bourdon 8', prestant 4', trompette 8'; pozytyw: bourdon 8', prestant 4', cromorne 8'; manualy połączone;
<i>Fugue à 5</i>	2 górne głosy: récit: cornet séparé; 2 środkowe głosy: pozytyw: cromorne 8', bourdon 8', prestant 4'; bas: pedał: flûte 8';
<i>Grand jeu</i>	manual główny: trąbka 8', clairon 4', cornet, bourdon 8', pr. 4', quarte 4', nasard 2 2/3', tierce 1 3/5', ew. łącznik z pozytywem (język 8', pr. 4', kwinta, tercja, doublette 2');
<i>Grand plein jeu</i>	plein jeu z pryncypałem 16' (ew. kryty 16');
<i>Jeu de tierce</i>	głos (zestaw) tercjowy: bourdon 8', pr. 4', nasard 2 2/3', doublette 2', tierce 1 3/5';
<i>Plein jeu</i>	pleno pryncypałowe do mikstury; manualy skoplowane (połączone);
<i>Tierce en taille</i>	manual i temat grany w głosie najniższym na klawiaturze nożnej: flety 8'; lewa ręka partię solową wykonuje na <i>jeu de tierce</i> ²² .

3.2. Części suity w stylu francuskim

Do minimum programowego należy przygotować trzy części suity francuskiej do wyboru komisji egzaminacyjnej.

3.2.1. *Plein jeu*

Plein jeu to część rozpoczynająca w uroczysty sposób klasyczną suitę francuską: montre 8', octave 4', doublette 2', fourniture i cymbale (ewentualnie z głosem 16' – grand plein jeu). Istnieją trzy charakterystyczne elementy tej części: akordy z sekstą lub sekundą (na przykład akord e-moll: e, fis, g, h lub e, g, h, c i z konsekwentnym rozwiązaniem opóźnień 2 na 1 lub 6 na 5) oraz duża liczba akordów septymowych; każdą frazę zaczynamy molowym akordem, a kończymy durowym współbrzmieniem – następnie zmiana rejestru oraz trybu akordu w kolejnej frazie oraz w zakończeniu występuje rozbudowana koda.

Przykład nr 78

Utwór w *plein jeu*: *Premier Kyrie z Messe du 8^e ton* (fragment początkowy), Gaspard Corrette²²



²¹ Ibidem, s. 144-145.

²² R. Gaar, op. cit., s. 160.



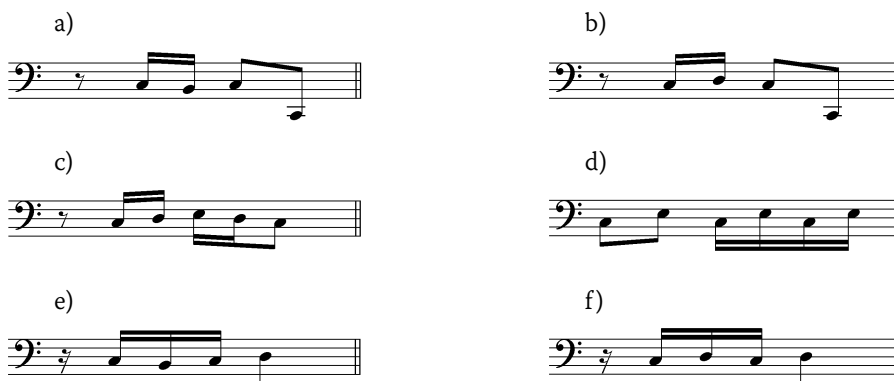
Ćwiczenia nr 83-86 (zob. „ćwiczenia” str. 44 -45)

3.2.2. Basse de trompette

Basse de trompette występuje w większości suit, wersetów, jak również w samodzielnych kompozycjach francuskiego baroku u takich kompozytorów jak: Jehan Titelouze, Nicolas Lebègue, François Couperin, Nicolas de Grigny, Louis-Nicolas Clérambault, Jean François Dandrieu i Michel Corrette. Technikę kompozycji *basse de trompette* spotyka się często w innych częściach utworów francuskich mistrzów, takich jak: grand jeu, duo, trio, tierce en taille, dialogue, musette, récit de cornet i innych. *Basse de trompette* to specyficzne prowadzenie głosu solowego (trąbki, cromorne) w głosie basowym przy akompaniamencie stanowiącym podstawę harmoniczną-rytmiczną w głosie (głosach wyższych). Najczęściej dwa lub trzy górne głosy utrzymane są w dłuższych wartościach rytmicznych. Linia basowa wykorzystuje typowe dla *basse de trompette* kadencyjne, sekwencje, przeniesienia oktawowo, pochody po trójdźwiękach, rzadziej pochody gamowe.

Przykład nr 79

Typowe figury dla *basse de trompette*



Przykład nr 80

Basse de trompette z *Pièces d'orgue* J.A. Guilaina (fragment początkowy)

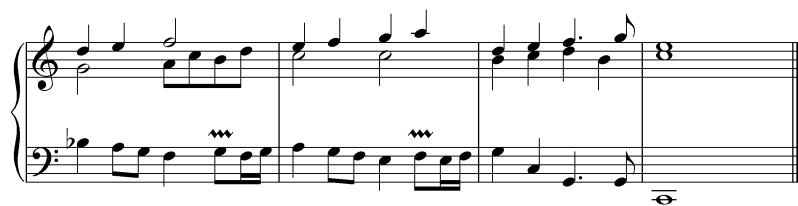


Przykład nr 81

Typowa figura dla realizacji – *Basse de trompette* z *Pièces d'orgue* J.A. Guilaina (fragment)

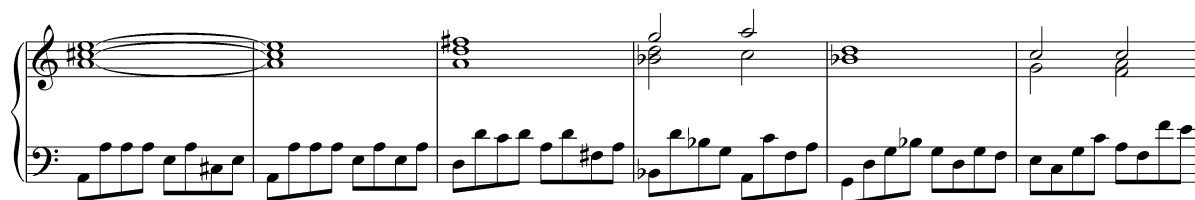
Przykład nr 82

Basse de trompette z *Pièces d'orgue* L. Marchanda



Przykład nr 83

Typowa figura dla realizacji *basse de trompette*: *Basse de trompette ou de cromorne* z *Pièces d'orgue*, L. Marchand



Przykład nr 84

Basse de trompette – bicinium do pieśni *Bądźże pozdrowiona*



Ćwiczenia nr 87-89 (zob. „ćwiczenia” str. 45-46)

3.2.3. Tierce en taille. Cromorne en taille

Tierce en taille utrzymana jest w stylu improwizowanym, dotyczy solo wykonywanego zazwyczaj lewą ręką na zestawie tercjowym w głosie tenorowym. Zamiast zestawu tercjowego może być użyty krummhorn – wówczas część nazwana jest *cromorne en taille*. Prawa ręka, z partią basową graną na klawiaturze nożnej na flecie 8', wykonuje akompaniament. Partia solowa ukształtowana jest na wzór dialogu dwóch osób – na przykład raz się kłóć – idą w przeciwnych kierunkach (typ *descendes* i *ascendes*) lub jeden głos jest bardziej spokojny a drugi bardziej wirtuozowski. Kiedy głosy się zgadzają, wówczas prowadzone są w tym samym kierunku. Lewa ręka operuje w zakresie drugiej i trzeciej oktawy klawiatury, a prawa ręka gra w drugiej i trzeciej oktawie. Z ukształtowania głosu solowego wynikają konsekwencje dla prowadzenia głosów kontrapunktujących i powstałej w ten sposób harmonii.

Przykład nr 85

Domine Deus, Agnus Dei, Cromorne en taille z *Messe à l'usage des couvents* F. Couperina (fragment początkowy)²³

Ćwiczenia nr 90–93 (zob. „ćwiczenia” str. 47–50)

3.2.4. Duo

Duo wykonuje się na dwóch manuałach, na głosach językowych: *trompette* i *cromorne*, przy czym bardziej donośne brzmiały rejestr przeznaczony jest dla lewej ręki. Ta część suity to rodzaj dialogu między dwoma głosami. Ponieważ tempo utworu jest dość szybkie, to punktacja rytmu powinna być stosunkowo słaba. W zakończeniu *duo* w lewej ręce następuje kadencja – oktawa dominanty i tonika; należy zastosować mocniejszą punktację.

²³ R. Gaar, op. cit., s. 161.

Przykład nr 86

Duo z Pièces d'orgue, J.A. Guilain

Ćwiczenia nr 94–98 (zob. „ćwiczenia” str. 51–55)

3.2.5. Przykłady utworów z głosem solowym

Przykład nr 87

Récit de nazard z II Suity Louis-Nicolas Clérambaulta – fragment początkowy. Utwór ten należy według wskazań wykonać dość szybko, ale z gracją, używając głosu nasard²⁴.

Ćwiczenia nr 99–101 (zob. „ćwiczenia” str. 55–56)

3.2.6. Suplement dla zaawansowanych improvizatorów

Ćwiczenie nr 102 (zob. „ćwiczenia” str. 56)

4. Opracowania chorałowe polskiej pieśni religijnej z użyciem bogatszych środków (na przykład *cantus firmus* koloryzowany lub rozbudowana fantazja chorałowa z *cantus firmus* w głosie najniższym na klawiaturze nożnej)

Minimum programowe to trzy opracowania chorałowe do wyboru komisji egzaminacyjnej.

²⁴ Ibidem.

Przykład nr 88

Opracowanie chorałowe na temat *Vom Himmel hoch, da komm ich her* op. 135a nr 24, M. Reger²⁵

Przykład nr 89

Przygrywka chorałowa na temat *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy* z głosem solowym w sopranie, tenorze i w basie

a)

²⁵ H. Keller, *Die Kunst...*, op. cit., s. 32.

Przykład nr 90

Fantazja chorałowa w stylu romantycznym na temat pieśni *Niebiosa rośę spuśćcie nam z góry*

Przykład nr 91

Przygrywka chorałowa na temat *Mądrości wieczna* z głosem solowym w sopranie, w drugim głosie w bicinium

The musical score for Example 91 consists of three systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line is written in soprano clef. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Przykład nr 92

Trzygłosowa przygrywka chorałowa na temat *Archanioł Boży Gabriel*

The musical score for Example 92 consists of three systems. Each system has three vocal lines on three staves and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The vocal lines are written in soprano, alto, and tenor clefs. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Przykład nr 93

Chorał typu południowoniemieckiego z wejściami imitowanymi i chorałem w augmentacji

Nun lasst uns Gott dem Herren J. Pachelbela (fragment początkowy)²⁶

Przykład nr 94

Chorał koloryzowany – bicinium

Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641 J.S. Bacha²⁷

²⁶ R. Gaar, op. cit., s. 61.

²⁷ Ibidem, s. 53.

Przykład 95

a) Chorał ricercarowy (harmonizacja chorału Gotteslob nr 605): *Gott, aller Schöpfung heiliger Herr*

itd.

b) Chorał fugowany, ricercarowy (opracowanie): *Gott, aller Schöpfung heiliger Herr*²⁸

Przykład nr 96

Opracowanie chorałowe na temat pieśni *Zdrowaś bądź Maryja* z głosem chorałowym w tenorze

Przykład nr 97

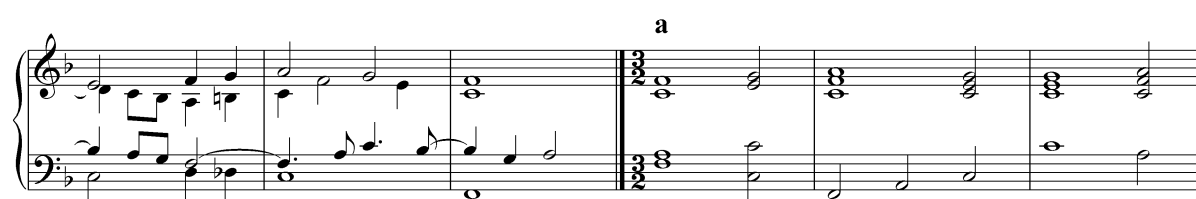
Przygrywka chorałowa na temat *Kto się w opiekę*

²⁸ P. Wagner, op. cit., s. 8.



Przykład nr 98

Harmonizacja *Litanii loretańskiej* (melodia nieznaną) w stylu romantycznym ze wstępem a i b²⁹



Ważnym źródłem do nauki improvizacji oraz poznania opracowań i harmonizacji polskich pieśni religijnych jest zbiór opracowań chorałowych Mieczysława Surzyńskiego *Rok w pieśni kościelnej*. Piękne preludia chorałowe zawarł Stefan Surzyński w zbiorze *Pastorałki, Preludya na Organy lub Harmonium*. Doskonałymi wzorami opracowań chorałowych niemieckich pieśni są dzieła J.S. Bacha i D. Buxtehudego.

Zanalizuj przykłady opracowań chorałowych kompozytorów w różnych historycznych stylach (Christiane Michel-Ostertun, *Grundlagen der Orgelimprovisation* – zeszyt nr 1 i nr 2, zob. załącznik p. C).

Przykład nr 99

Auf meinem lieben Gott (Canon alla Quinta) Stefana Göttelmana (1995). Chorał utrzymany w stylu J.S. Bacha – *In organo pleno*³⁰



²⁹ *Orgelbegleitung zu Cantate...*, op. cit., s. 86.

³⁰ Druk za zgodą kompozytora.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. A trill is indicated in the right hand with the word "trill" and a wavy line. The piece continues with similar melodic and harmonic textures.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The right hand has a final melodic flourish, and the left hand ends with a simple harmonic cadence.

Przykład nr 100

Chorał koloryzowany z *cantus firmus* w sopranie w stylu J.S. Bacha w tempie adagio: *Tut mir auf die schöne Pforte*, S. Göttelmann (1989)

Fifth system of musical notation, showing a more complex and ornamented piece. It features a soprano line with trills and wavy lines, and a grand staff with intricate rhythmic patterns in both hands. The key signature has two flats and the time signature is common time (C).

The image shows a musical score for a four-part organ chorale. It consists of two systems of three staves each. The top staff is the soprano part, which contains a cantus firmus. The second and third staves are the organ keyboard parts. The music is in a minor key and common time. The first system includes a trill in the soprano part. The second system also includes a trill. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Przykład nr 101

Czterogłosowy chorał z *cantus firmus* w sopranie na temat *Tut mir auf* S. Göttelmannna

The image shows a musical score for a four-part organ chorale. It consists of two systems of three staves each. The top staff is the soprano part, which contains a cantus firmus. The second and third staves are the organ keyboard parts. The music is in a minor key and common time. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Przykład nr 102

Chorał z *cantus firmus* na klawiaturze nożnej na temat *Tut mir auf* S. Göttelmannna

The image shows a musical score for a four-part organ chorale. It consists of two systems of three staves each. The top staff is the soprano part, which contains a cantus firmus. The second and third staves are the organ keyboard parts. The music is in a minor key and common time. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

trm

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with a trill in the final measure. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, also providing harmonic support.

Przykład nr 103

Opracowanie chorałowe z *cantus firmus* w tenorze na temat *O König aller Ehren S. Göttelmanns*

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with various rhythmic patterns. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with various rhythmic patterns. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with various rhythmic patterns. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support.

The fifth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with various rhythmic patterns. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, providing harmonic support.

Musical score for Example 104, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a supporting bass line with longer note values.

Przykład nr 104

Chorał północnoniemiecki z *cantus firmus* w sopranie. D. Buxtehude – *Ach Herr, mich armen Sünde*
Bux WV 178³¹

Musical score for Example 105, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a simple melodic line with quarter and eighth notes, while the bass staff provides a supporting bass line with longer note values.

Musical score for Example 105, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a simple melodic line with quarter and eighth notes, while the bass staff provides a supporting bass line with longer note values.

Przykład nr 105

Trzygłosowe opracowanie chorałowe na temat *Christus, der ist mein Leben*³²

Musical score for Example 105, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a simple melodic line with quarter and eighth notes, while the bass staff provides a supporting bass line with longer note values.

Musical score for Example 105, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a simple melodic line with quarter and eighth notes, while the bass staff provides a supporting bass line with longer note values.

³¹ R. Gaar, op. cit., s. 63.

³² Ibidem, s. 39.

Przykład nr 106

Przygrywka chorałowa na temat *Bogurodzicy*³³

The musical score for Example 106 is written in G major and common time. It consists of five systems of two staves each. The first four systems are characterized by complex rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth-note runs. The fifth system is marked 'Largo' and features a more spacious texture with sustained notes and triplets. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Przykład nr 107

Trzyczęściowa przygrywka chorałowa na temat pieśni *Kiedy ranne* z melodią w sopranie (I część), w basie (II część) i z fughetą w ostatniej części³⁴

The musical score for Example 107 is written in G major and 3/4 time. It consists of a single system of two staves (treble and bass clef). The first part (I część) is in the soprano line, the second part (II część) is in the bass line, and the final part is a fugue. The piece concludes with a final cadence.

³³ J. Furmanik, *Tibi Domine*, zeszyt 8, Preludia II z rękopisu opr. St. Głowacki, wyd. Zgromadzenie Sióstr Franciszkańskich od Cierpienia, Warszawa, s. 112–113. [b.r.]

³⁴ Ibidem, s. 107–108.

The image displays a six-system musical score for organ improvisation in B-flat major. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat major). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Przykład nr 108

Chorał ze wstępem z łącznikami pomiędzy poszczególnymi wersetami w stylu romantycznym *Komm, o Geist der Heiligkeit*³⁵

Wstęp

Chorał

Łącznik a

Łącznik b

Łącznik c

³⁵ Orgelbegleitung zu Cantate..., op. cit., s. 41-42.

Przykład nr 109

Fantazja chorałowa ze wstępem i łącznikami (a, b) w stylu romantycznym na temat *O Christ, hier merk, den glauben stärk*³⁶

Chorał

Łącznik a

Łącznik b

³⁶ Ibidem, s. 58.

Przykład nr 110

Wstęp do chorałów z *Lieder für die Zeiten des Kirchenjahres*³⁷ Władysława Burkatha (z użyciem partii basowej granej na klawiaturze nożnej)³⁸

Ćwiczenia nr 103–104 (zob. „ćwiczenia” str. 57)

5. Suplement dla uzdolnionych improwizatorów

Poniżej przedstawiam przykład krótkiej toccaty w stylu północnoniemieckim do uzupełnienia i realizacji przez studenta. Pierwsza część to toccatowe wirtuozowskie solo typowe dla szkoły północnoniemieckiej grane w głosie najniższym na klawiaturze nożnej, utrzymane w pleno.

Druga część z manuałem utrzymana jest na stałej nucie pedałowej. W podanym przykładzie jest to trzygłosowa część. Tę część toccaty można zaimprovizować jako fughetty dwu-, trzy-, czterogłosowe. Trzecia część utrzymana jest w *stilus phantasticus* (w stylu dowolnym, improwizowanym) i w utworach omawianej szkoły wykonywana jest albo na pleno, albo na głosie 8' – w zależności od struktury toccaty. Ta część zwyczajowo jest łącznikiem z pochodami linearnymi (gamowymi) na manuałe oparta na pochodzie chromatycznym w klawiaturze nożnej i akordach dysonansowych służących budowaniu napięcia. Podobnie jak pierwsza część toccatowa, czwarta część oparta jest na rozłożonych akordach (funkcjach), utrzymana w szybkim tempie, często z realizacją bogatej partii na klawiaturze nożnej. Część kończy się kodą. W ramach ćwiczeń można ją rozbudować, powiększając rozmiary lub dodając segmenty.

Przykład do realizacji toccaty w stylu północnoniemieckim³⁹.

Ćwiczenie nr 105 (zob. „ćwiczenia” str. 58)

³⁷ Ibidem, s. 64.

³⁸ W. Burkath, Op. 12 (I–XII), *Wybór Kołęd Polskich w transkrypcji na fortepian, (Układ koncertowy)*, Nakład księgarni Św. Wojciecha, Poznań, druk O. Brandstetter, Lipsk. [b.r. – wydanie sprzed 1926]

³⁹ H. Gebhard, op. cit., s. 92.

Przykład nr 111

Początek *Preludium d-moll* J. Pachelbela jako znakomity przykład rozpoczęcia południowoniemieckiej toccaty

The musical score is presented in two systems. The first system features a grand staff with a treble clef (right hand) containing rests and a bass clef (left hand) containing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both hands. The organ part is indicated by a large bracket at the bottom of the second system.

Ćwiczenia nr 105–106 (zob. „ćwiczenia” str. 58–59)

VI. Semestr I (I rok studiów II stopnia)

1. Umiejętność tworzenia prostych form imitacyjnych

Student gdańskiej Akademii Muzycznej ma za zadanie zrealizować poniższe formy imitacyjne.

1.1. Kanony dwugłosowe

W ramach wymogów minimum programowego student przygotowuje trzy kanony dwugłosowe do wyboru komisji egzaminacyjnej. Podręcznik Kazimierza Sikorskiego *Kontrapunkt cz. II* poświęcony jest w całości formie kanonu i stanowi cenne źródło poznawcze dla nauki tego gatunku.

Kanon w teorii do XVI wieku to przepis, reguła, według której z podanego materiału melodycznego należało zbudować utwór (J. Tinctoris *Diffinitorium*, 1473-74). Przepis taki był rodzajem zagadki (*praeceptio imaginaria*), gdyż przedstawiał zasady konstrukcyjne utworu w sposób niejasny, ukryty, enigmatyczny (stąd pochodzi nazwa *canon aenigmaticus*). Na przykład przepis *more Judaeorum* wskazywał na utwór imitacyjny, w którym melodia przeznaczona do imitacji jest jednocześnie swoim kontrapunktem, w związku z czym trwa od początku do końca utworu. Głos wprowadzający melodię nazywa się poprzednikiem (*riposta, comes*).

W średniowieczu i w renesansie utwory kanoniczne nazywano fugami. Nazwa *fuga* pojawiła się po raz pierwszy w *Speculum musicae* Jakuba z Liège (XIV w.). Rozwój imitacji kanonicznej można śledzić już od szkoły Notre Dame. W XIV wieku kanon spotykamy w Hiszpanii, Anglii, Francji, Włoszech i Niemczech. Szczególnie cennym zabytkiem historycznym jest kanon angielski *Summer is icumen in* (ok. 1310 roku), składający się z czterech głosów imitacyjnych i dwóch głosów towarzyszących, tzw. *pedes*. Utwory kanoniczne miały w tym czasie charakter ilustracyjny, przedstawiały głównie sceny z polowania. W związku z tym nazywano je we Francji *chace*, we Włoszech *caccia*. Technika kanoniczną posługiwano się również w *balladzie, lais i motecie* (Guillaume de Machaut). Najstarsze kanony były kanonami kołowymi, w których melodię można powtarzać bez przerwy na wzór *ronda*. W kanonie XIV wieku wykorzystywano wyłącznie imitację w unisonie. W XV wieku pojawiły się imitacje w kwincie i kwarcie oraz tzw. *canon prolationum*, polegający na wykorzystaniu różnych stosunków rytmicznych pomiędzy *duxem* (temat), a *comesem* (drugi pokaz tematu, odpowiedź w drugim głosie)¹. Kompozytorzy angielscy stworzyli w tym czasie kanon podwójny, zapoczątkowujący rozwój kanonu grupowego².

W II połowie XV w. wzrosła liczba użytych głosów w kanonach, czego wyrazem jest anonimowy trzydziestosześcigłosowy kanon *Deo gratias*, przypisywany Johannesowi Ockeghemowi. W XVI wieku pojawiały się skomplikowane środki techniki polifonicznej, m.in. rak. W okresie renesansu wszechstronnie wykorzystywano technikę kanoniczną. Stanowiła ona podstawę zarówno większych utworów (na przykład *Missa ad fugam* Josquina des Prés i Giovanni Pierluigi da Palestriny), jak i mniejszych fragmentów. Imitacje stosowano już we wszystkich interwałach od unisonu do oktawy (na przykład u Palestriny w mszy *Repleatur os meum laude*). Kanon podwójny stopniowo rozrósł się do potrójnego i poczwórnego. Szczyt rozwoju tej formy przypadł na I połowę XVII wieku. Rozwój harmoniki funkcyjnej przyczynił się do powstania tzw. kanonu okrężnego (*per tonos*), będącego utworem modulacyjnym przechodzącym konsekwentnie przez różne tonacje (*Das musikalische Opfer* J.S. Bacha). Kanon stał się kunsztownym środkiem wariacyjnym, wykorzystywanym na przykład przez J.S. Bacha w *Wariacjach Goldbergowskich* i *Kunst der Fuge*. Rodzaje kanonu zależą od:

1. liczby głosów, na przykład kanon dwu-, trzy-, cztery- i więcej głosowy;
2. odległości *comesa* od *dux*, na przykład *canon ad minimam, as semibreve, ad breve, ad tempus, fuga duorum temporum*;
3. stosunku interwałowego pomiędzy *duxem* a *comesem*, na przykład *canon ad unisonum*, kanon w oktawie i w prymie, *ad hypodiapente* (w dolnej kwincie lub duodecymie), *ad hyperdiatessaron* (w górnej kwarcie);
4. kształtu rytmicznego *comesa*, na przykład *per augmentationem* (w powiększeniu), *per diminutionem* (w pomniejszeniu);

¹ *Comes*, to odpowiedź. *Dux*, to temat fugi.

² Kanon złożony z dwóch kanonów dwugłosowych w jedną konstrukcję czterogłosową.

5. ruchu *comesa*, na przykład *per motum rectum* (w ruchu prostym), *per motum contrarium* (w odwróceniu, inwersji), *retrogradum* (w ruchu wstecznym, tzw. *canon cancrisans* – rak), kanon zwierciadlany;
6. sposobu zakończenia, na przykład rota-kanon kołowy, rodzaj perpetuum mobile, w którym zakończenie nawiązuje do początku;
7. właściwości tonalnych, na przykład *canono per tonos*, przechodzący przez różne tonacje;
8. liczby imitowanych melodii, na przykład kanon podwójny, potrójny, poczwórny;
9. kanon do *cantus firmus*: dwugłosowy kanon chorałowy, trzygłosowy kanon chorałowy³.

Różne rodzaje kanonów często ze sobą łączono.

Przykład nr 112

Imitacja ścisła w oktawie – ćwiczenie wstępne do nauki kanonu⁴

Przykład nr 113

Kanon w oktawie

³ Hasło: *Kanon*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 420–423.

⁴ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 196.



Przykład nr 114

Kanon w oktawie



Przykład nr 115

Kanon w oktawie (imitacja ścisła)



Przykład nr 116

Kanon niekończący się



Przykład nr 117

Melodia do kanonu w oktawie



Przykład nr 118

Melodia do kanonu w oktawie w ruchu prostym



Przykład nr 119

Kanon okrężny



Przykład nr 120

Kanon w decymie



Przykład nr 121

Rzut do kanonu w tercji



Przykład nr 122

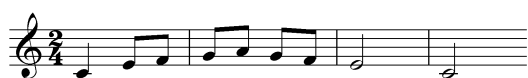
Kanon w nonie



Przykład nr 123

Rzuty (tematy)⁵ do kanonów w oktawie

a) Rzut I



b) Rzut II



c) Rzut III



d) Rzut IV



e) Rzut V



f) Rzut VI



⁵ Rzut, to temat do imitacji.

g) Rzut VII



h) Rzut VIII



i) Rzut IX



j) Rzut X



k) Rzut XI



l) Rzut XII



Ćwiczenia nr 107–109 (zob. „ćwiczenia” str. 60)

1.2. Inwencje dwugłosowe

W ramach wymogów minimum programowego student gdańskiej Akademii Muzycznej przygotowuje trzy inwencje dwugłosowe do wyboru komisji egzaminacyjnej.

Inwencja – nazwa gatunku polifonicznego o nieokreślonej konstrukcji, spopularyzowana przez cykl piętnastu inwencji dwugłosowych J.S. Bacha, których odpowiednikiem są również jego trzygłosowe sinfonie, nieposiadające, podobnie jak inwencje, stałej zasady konstrukcyjnej. Przed Bachem nazwą inwencja posługiwał się Giovanni Battista Vitali⁶.

Inwencja to utwór polifoniczny oparty na technice imitacyjnej, zakończony kodą. Najprostszym sposobem w improvizacji inwencji jest wprowadzenie imitacji swobodnej w oktawie⁷.

⁶ Hasło: *Inwencja*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 389.

⁷ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 224.

Przykład nr 124

Niedoścignionym przykładem do analizy i wykorzystania do nauki improvizacji są inwencje dwugłosowe BWV 772-786 J.S. Bacha. Inwencja C-dur nr 1 -BWV 772 posiada alternatywną wersję 772a.

Oto rzuty inwencji (druga inwencja BWV 772a jest wariantem inwencji pierwszej)

772 772 a Wariant Inwencji 1

773

774

775

776

777

778

779

Musical score for exercise 779, 3/4 time, key of B-flat major. The piece consists of two staves. The right hand starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand begins with a quarter rest, then plays a steady eighth-note accompaniment.

780

Musical score for exercise 780, 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

781

Musical score for exercise 781, 9/8 time, key of G major. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

782

Musical score for exercise 782, common time, key of B-flat major. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

783

Musical score for exercise 783, 12/8 time, key of G major. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

784

Musical score for exercise 784, common time, key of C major. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

785

Musical score for exercise 785, common time, key of B-flat major. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

786

Przykład nr 125

Rzuty do improvizacji inwencji

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

l)

m)

Ćwiczenie 110 (zob. „ćwiczenia” str. 60)

1.3. Fuga trzy- i czterogłosowa

W ramach wymogów minimum programowego student gdańskiej Akademii Muzycznej przygotowuje trzy ekspozycje fugi trzy- i czterogłosowej do wyboru komisji egzaminacyjnej.

Fuga (łac. fuga – *ucieczka*) jest formą polifoniczną, zbudowaną w oparciu o zasady ścisłej i swobodnej imitacji, której podstawą kształtowania i rozwoju jest temat.

Założenia formalnie fugi nie ograniczają się do środków polifonicznych. W jej ukształtowaniu ważną rolę odgrywa technika pracy motywicznej, możliwości harmoniczne systemu dur-moll, a w nowszych fugach zdobycze harmoniki XX wieku.

Formy fugi nie da się ująć w ściśle określone reguły, jednak opierając się na analizie fug J.S. Bacha i kompozytorów działających przed i po nim, można wskazać kilka typów form jednotematycznych.

Typ pierwszy charakteryzuje się trzyczęściową budową, na którą składają się:

- a) ekspozycja w tonacji głównej z łącznikiem modulacyjnym,
- b) szereg przeprowadzeń tematu w różnych tonacjach, przeważnie blisko pokrewnych i najczęściej przedzielonych łącznikami,
- c) przeprowadzenie ostatnie – temat ponownie występuje w tonacji głównej lub w tonacji o kwintę niższej, po czym powraca do tonacji głównej.

Całą fugę przeważnie zamyka koda, zob. J.S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier*, tom I: fugi nr 2, 10, 16.

Typ drugi charakteryzuje się tym, że po ekspozycji następuje jej powtórzenie w tonacji głównej – kontrekspozycja, a dopiero po niej następuje część modulacyjna i część końcowa w tonacji głównej.

Typ trzeci wyróżnia się znaczną komplikacją środków polifonicznych, jakim poddany jest temat w przeprowadzeniach następujących po ekspozycji. Kolejność i sposoby stosowania tych środków (m.in. stretto, augmentacja, dyminucja, inwersja, rak) są dowolne. Zazwyczaj jednak kompozytor zestawia je na zasadzie narastania, dążenia do kulminacji, zob. J.S. Bach *Das wohltemperierte Klavier*, tom I: fugi nr 1, 8, tom II: fuga nr 22.

Obok przedstawionych trzech typów form jednotematycznych fugi, w praktyce muzycznej spotyka się liczne formy pośrednie. Wspólną cechą jest to, że temat w większości ekspozycji nie podlega żadnym przekształceniom, ściśnieniom czy augmentacji.

Pierwszą część każdej fugi stanowi ekspozycja, w której zaprezentowany jest temat i odpowiedź. W zależności od tego, w ilu głosach ukazuje się temat należy wyróżnić następujące rodzaje ekspozycji:

- a) kompletną,
- b) nadkompletną,
- c) ekspozycję podwójną – z tzw. kontrekspozycją,
- d) niekompletną.

Współczynnikami tworzącymi fugę są:

- a) temat,
- b) odpowiedź,
- c) kontrapunkt,
- d) łączniki,
- e) przekształcenia tematyczne,
- f) ekspozycja.

Dodatkowo fuga może obejmować inne składowe formy:

- g) kontrekspozycja,
- h) epizod,
- i) koda.

Podstawowymi i niezbędnymi współczynnikami każdej fugi są: temat, odpowiedź i kontrapunkt. Ponadto w większości znanych w literaturze muzycznej fug występuje łącznik.

Przyjrzyjmy się bliżej poszczególnym współczynnikom fugi:

Temat – jednogłosowe sformułowanie motywiczne, tworzące logiczną całość pod względem melicznym, harmonicznym i rytmicznym.

Odpowiedź tematu to ścisła imitacja tematu o kwintę wyżej (lub kwartę niżej). Ze względu na treść harmoniczną wyróżniamy dwa typy odpowiedzi:

- a) realną – temat jest imitowany o kwintę wyżej, z wiernym zachowaniem interwałów tematu,
- b) tonalną – imitacja tematu o kwintę czystą wyżej z zachowaniem zasad przeniesienia tonalnego.

Temat jako nadrzędny współczynnik fugi rzadko występuje w całym utworze w swej niezmienionej postaci. Kolejnych prezentacji tematu w fudze dokonuje się z zastosowaniem następujących środków polifonicznych (wewnętrzne przekształcenia tematu):

- a) augmentacji – powiększenie wartości rytmicznej tematu,
- b) dyminucji – pomniejszenie wartości rytmicznej tematu,
- c) inwersji – zmiana kierunku interwałów: wznoszących się na opadające, a opadających na wznoszące,
- d) ruchu wstecznego, raka – odczytanie linii melodycznej od końca,
- e) stretta wielogłosowego.

lub przekształceń harmoniczných (zewnątrzne przekształcenia tematu):

- a) modulacyjna lub niemodulacyjna prezentacja tematu,
- b) pokaz tematu w innej tonacji,
- c) pokaz tematu od innego stopnia gamy.

Kontrapunkt jest linią melodyczną stanowiącą kontynuację tematu lub odpowiedzi i jednocześnie towarzyszącą odpowiedzi lub tematowi w innym głosie. Uzupełnia rytmicznie i harmonicznie temat lub odpowiedź, bądź pełni rolę kontrastu ruchowego.

Typy kontrapunktu:

- a) stały – linia melodyczna, która przy każdorazowym pokazie tematu nie podlega żadnym zmianom,
- b) zmienny – przy każdorazowym pokazie tematu lub odpowiedzi podlega zmianom melodyczno-rytmicznym,
- c) o cechach stałości – zmiany linii melodycznej tylko przy niektórych pokazach tematu lub odpowiedzi.

Łącznik – konstrukcja dwu- lub więcej głosowa, niezawierająca w całości żadnego z głównych współczynników fugi, to jest tematu i kontrapunktu i oddzielająca od siebie formy imitacji ścisłej – przeprowadzenia tematu.

Pod względem fakturalnym należy wyróżnić łączniki:

- a) imitacyjne,
- b) progresyjne (często modulujące) posługujące się również techniką imitacyjną,
- c) sekwencyjne.

Stretto – przekształcenie polifoniczne tematu, w wyniku którego następuje tzw. ścieśnienie głosów – kanon tematu.

Nuta pedałowa – zatrzymany na dłuższej przestrzeni dźwięk, przeważnie toniczny, mający na celu przywrócenie i ugruntowanie tonacji zasadniczej. Występuje najczęściej w głosie najniższym – choć nie tylko – w zakończeniu lub blisko zakończenia (koda). Oprócz stopnia pierwszego, nutą pedałową może być stopień piąty tonacji zasadniczej albo oba dźwięki łącznie. Nuta pedałowa może mieć postać trzymanego na jednej wysokości dźwięku, a także może być sfigurowana (na przykład tryl).

Koda – współczynnik formalny fugi o cechach zakończeniowych, zamykających całą konstrukcję. Jej ukształtowanie wykazuje charakter improwizacyjny. W niej kompozytor przypomina zasadniczą postać tematu, a odbywa się to przeważnie na tle nuty pedałowej.

Fugi wielotematyczne ze względu na sposób prezentacji tematów dzielą się na fugi:

- I typu – po ekspozycji poszczególnych tematów następuje część syntetyzująca wszystkie tematy. W fudze tej występują także przekształcenia tematyczne,
- II typu – wszystkie pokazy tematów zaprezentowane są jednocześnie od początku konstrukcji,
- III typu – po ekspozycji tematu pierwszego następuje jego pokaz z tematem drugim, dalej natomiast z trzecim tematem.

Ze względu na układ formalny rozróżniamy:

- a) fugę tzw. Bachowską – modulująca, rozwija się ze względu na przekształcenia polifoniczne i harmoniczne tematu;
- b) fugę z kontrekspozycją (z drugą ekspozycją);
- c) fugę canonica, w której dwa głosy prowadzone są jako ścisły kanon;

- d) fugę chorałową – fuga poprzedzona lub realizowana jednocześnie z towarzyszącym chorałem;
 e) fugę z dopełnieniem – przebiegowi tematu fugi towarzyszy głos realizujący samodzielną linię melodyczną (*cantus firmus*)⁸.

Przykład nr 126

Niedoścignionym przykładem sztuki preludium i fugi są kompozycje J.S. Bacha zawarte w I i II tomie *Das Wohltemperierte Klavier* (BWV 846–865 i BWV 870–893).

To znakomite przykłady do analizy formalnej i próby improvizacji fughetty i fugi

TOM I

<p>Preludium 1</p> 	<p>Fuga 1</p> 
<p>Preludium 2</p> 	<p>Fuga 2</p> 
<p>Preludium 3</p> 	<p>Fuga 3</p> 
<p>Preludium 4</p> 	<p>Fuga 4</p> 
<p>Preludium 5</p> 	<p>Fuga 5</p> 
<p>Preludium 6</p> 	<p>Fuga 6</p> 
<p>Preludium 7</p> 	<p>Fuga 7</p> 
<p>Preludium 8</p> 	<p>Fuga 8</p> 
<p>Preludium 9</p> 	<p>Fuga 9</p> 
<p>Preludium 10</p> 	<p>Fuga 10</p> 

⁸ Z rękopisu otrzymanego od profesora Leona Batora.

Preludium 11



Fuga 11



Preludium 12



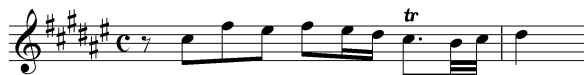
Fuga 12



Preludium 13



Fuga 13



Preludium 14



Fuga 14



Preludium 15



Fuga 15



Preludium 16



Fuga 16



Preludium 17



Fuga 17



Preludium 18



Fuga 18



Preludium 19



Fuga 19



Preludium 20



Fuga 20



Preludium 21



Fuga 21



Preludium 22



Fuga 22



Preludium 23



Fuga 23



Preludium 24



Fuga 24



TOM II

Preludium 1



Fuga 1



Preludium 2



Fuga 2



Preludium 3



Fuga 3



Preludium 4



Fuga 4



Preludium 5



Fuga 5



Preludium 6



Fuga 6



Preludium 7



Fuga 7



Preludium 8



Fuga 8



Preludium 9



Fuga 9



Preludium 10



Fuga 10



Preludium 11



Fuga 11



Preludium 12



Fuga 12



Preludium 13



Fuga 13



Preludium 14



Fuga 14



Preludium 15



Fuga 15



Preludium 16



Fuga 16



Preludium 17



Fuga 17



Preludium 18



Fuga 18



Preludium 19



Fuga 19



Preludium 20



Fuga 20



Preludium 21



Fuga 21



Preludium 22



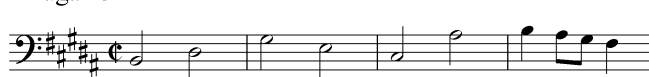
Fuga 22



Preludium 23



Fuga 23



Preludium 24



Fuga 24



Przykład nr 127

Piętnaście przykładów tematów ekspozycji fug trzy- i czterogłosowych (do wyboru studenta i uczniów) do improwizowania ekspozycji fugi

1)



2)



3)



4)



5)



6)



7)



8)



9)



10)



11)



12)



13)



14)



15)



Inne tematy do improvizacji fugi podaje w swej publikacji Odile Pierre (tematy M. Dupré)⁹

Przykład nr 128

Temat – odpowiedź tonalna



⁹ O. Pierre, *Témoignages écrits des épreuves d'improvisation étudiées en la classe d'orgue de Marcel Dupré en 1953-1954*, Alphonse Leduc, s. 9.

Przykład nr 129

Realizacja prostej imitacji w oktawie w dwugłosie

Musical score for Example 129, showing a simple octave imitation in two voices. The score is in C major, 4/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Przykład nr 130

Piętnaście przykładów krótkich fughett zrealizowanych z różnymi tematami wykorzystującymi¹⁰:

1) temat z powtarzaną nutą

Musical score for Example 130, Part 1, showing a fugue theme with a repeated note. The score is in C major, 4/4 time, and consists of two staves. The treble clef part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Musical score for Example 130, Part 2, showing a fugue theme with a repeated note. The score is in C major, 4/4 time, and consists of two staves. The treble clef part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Musical score for Example 130, Part 3, showing a fugue theme with a repeated note. The score is in C major, 4/4 time, and consists of two staves. The treble clef part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

2) temat ze skokiem o oktawę

Musical score for Example 130, Part 4, showing a fugue theme with an octave leap. The score is in C major, 4/4 time, and consists of two staves. The treble clef part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Musical score for Example 130, Part 5, showing a fugue theme with an octave leap. The score is in C major, 4/4 time, and consists of two staves. The treble clef part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

10 V. Goller, Opus 97, *Die Orgel beim Kath. Gottesdienst*, I. Teil, Die Elemente der freien Improvisation/Kontrapunkt u. Harmonielehre spielend im Rahmen einer Orgelschule, Anton Böhm & Sohn, Ausburg und Wien, s. 30-34.

3) temat z pochodem o interwał sekundy

The musical score for exercise 3 is written in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the right hand (treble clef) with a whole rest and the left hand (bass clef) with a descending sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second system continues the right hand with a descending sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the left hand with a descending sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The piece concludes with a final chord in the right hand.

4) temat ze skokiem o kwartę

The musical score for exercise 4 is written in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the right hand (treble clef) with a descending sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the left hand (bass clef) with a descending sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second system continues the right hand with a descending sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the left hand with a descending sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The piece concludes with a final chord in the right hand.

5) temat złożony z trzech dźwięków o różnych wartościach rytmicznych

The musical score for exercise 5 is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand (treble clef) with a descending sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the left hand (bass clef) with a descending sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second system continues the right hand with a descending sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the left hand with a descending sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The piece concludes with a final chord in the right hand.

6) temat oparty na pochodzie czterech dźwięków tetrachordu

The musical score for exercise 6 is written in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the right hand (treble clef) with a descending sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the left hand (bass clef) with a descending sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second system continues the right hand with a descending sequence: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and the left hand with a descending sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The piece concludes with a final chord in the right hand.



7) temat oparty na pochodzie ćwierćnotowym



8) temat oparty na pochodzie ze skokiem



9) dwuczęściowa fughetta





10) fughetta z chromatycznym pochodem i skokiem o kwartę



11) fughetta z tematem w ruchu trójkowym



12) fughetta

Musical score for exercise 12, fughetta, in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a whole rest in both staves for the first measure. The second measure starts with a G4 in the bass and a G5 in the treble. The melody in the treble staff is G5-A5-B5-A5-G5, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4. The piece concludes with a final G5 in the treble and a G4 in the bass.

13) fughetta

Musical score for exercise 13, fughetta, in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a whole rest in both staves for the first measure. The second measure starts with a G4 in the bass and a G5 in the treble. The melody in the treble staff is G5-A5-B5-A5-G5, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4. The piece concludes with a final G5 in the treble and a G4 in the bass.

Musical score for exercise 13, fughetta, in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a whole rest in both staves for the first measure. The second measure starts with a G4 in the bass and a G5 in the treble. The melody in the treble staff is G5-A5-B5-A5-G5, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4. The piece concludes with a final G5 in the treble and a G4 in the bass.

Musical score for exercise 13, fughetta, in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a whole rest in both staves for the first measure. The second measure starts with a G4 in the bass and a G5 in the treble. The melody in the treble staff is G5-A5-B5-A5-G5, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4. The piece concludes with a final G5 in the treble and a G4 in the bass.

Musical score for exercise 13, fughetta, in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a whole rest in both staves for the first measure. The second measure starts with a G4 in the bass and a G5 in the treble. The melody in the treble staff is G5-A5-B5-A5-G5, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4. The piece concludes with a final G5 in the treble and a G4 in the bass.

Musical score for exercise 13, fughetta, in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a whole rest in both staves for the first measure. The second measure starts with a G4 in the bass and a G5 in the treble. The melody in the treble staff is G5-A5-B5-A5-G5, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4. The piece concludes with a final G5 in the treble and a G4 in the bass.

14) fanfara z wejściami fugowanymi¹¹

The first system of the fanfare consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The music begins with a rest in the upper staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the lower staff, creating a rhythmic pattern.

The second system continues the fanfare. The upper staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a steady accompaniment with similar rhythmic values.

The third system introduces a change in texture. The upper staff now contains block chords and dyads, while the lower staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

The fourth system features a melodic line in the upper staff that is slurred across several measures, indicating a continuous phrase. The lower staff maintains the rhythmic accompaniment.

The fifth system concludes the fanfare. The upper staff has a final melodic flourish with sixteenth notes, while the lower staff ends with a simple rhythmic pattern.

¹¹ J. Lemmens, *École d'orgue*, Édition classique A. Durand & Fils, Paris 1920, s. 12.

15) fughetta w metrum trójdzielnym¹²

¹² Ibidem, s. 39.

Przykład nr 131

Fugato z przeprowadzeniem motywu czołowego chorału przez czterogłos i rozbudowaną kodą opartą o kontrapunktyczną pracę motywiczną¹³

¹³ K.E. Gustafsson, P. Soinne, op. cit., Edition Fazer, Helsinki, 1978, s. 38.



Przykład nr 132

Przykład tematu w dolnym głosie z głosem kontrapunktującym w sopranie¹⁴



Przykład nr 133

Fuga J.E. Eberlina (fragment początkowy)¹⁵



¹⁴ H. Gebhard, *Praxis der Orgelimprovisation, ein Lehrgang*, Neu Durchgesehne Ausgabe, C.F. Peters, Frankfurt Ed. Peters nr 8547, s. 97. [b.r.]

¹⁵ J.E. Eberlin, *Neun Tokkaten und Fugen*, Band IV der Reihe (Süddeutsche Orgelmeister des Barock), Herausgegeben von Walter R., 2. Auflage, Musikverlag Alfred Coppenrath, Altötting, s. 13.

Przykład nr 134

Fuga g, J.E. Eberlin¹⁶

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and trills. The piece is a fugue, characterized by its intricate counterpoint and rhythmic complexity.

¹⁶ Ibidem, s. 55-58.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff includes two trills, indicated by the 'tr' symbol below the notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests. The bass staff has a more active accompaniment with eighth-note patterns.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Przykład nr 135

Czternaście fug ze zbioru *Blumenstrauß* Johanna Caspara Ferdinanda Fischera¹⁷

Fuga I

¹⁷ J.C.F. Fischer, *Musikalischer Blumenstrauß, Präludien, Fugen und Finali in den acht Kirchentonarten*, Band I der Reihe "Süddeutsche Orgelmeister des Barock", Herausgegeben von Walter R., 4. Wyd., Musikverlag Alfred Cöpppenrath, Altötting 1956, s. 6-9, 13, 32, 35, 42, 43, 44, 45.

Fuga II

The first system of Fuga II consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, while the bass staff starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns in both staves, including sixteenth notes and rests.

The third system concludes the piece with a double bar line. The treble staff has a melodic line with a sharp sign, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Fuga III

The first system of Fuga III consists of two staves. The treble staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 6/8.

The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns in both staves, including sixteenth notes and rests.

The third system concludes the piece with a double bar line. The treble staff has a melodic line with a sharp sign, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Fuga IV

The first system of Fuga IV consists of two staves. The treble staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 6/8.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Fuga V

The first system of Fuga V shows the beginning of a rhythmic pattern in the treble staff, while the bass staff contains rests, indicating a specific voicing for the organ.

The second system of Fuga V features active lines in both the treble and bass staves, continuing the rhythmic and harmonic development of the piece.

The third system of Fuga V concludes with a double bar line and a repeat sign, indicating the end of the section.

Fuga VI

The first system of Fuga VI shows the beginning of a new rhythmic pattern in the treble staff, with the bass staff providing accompaniment.

The second system of Fuga VI continues the rhythmic and harmonic development, with both staves active.

Fuga VII

The first system of Fuga VII is in 3/4 time. The treble staff begins with a rest, while the bass staff starts with a rhythmic pattern.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece from the first system. It includes a variety of rhythmic patterns and chordal structures.

Fuga VIII

Third system of musical notation, labeled 'Fuga VIII'. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature. The music is characterized by more complex rhythmic figures.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Fuga VIII' piece. It shows intricate melodic lines and harmonic support.

Fuga IX

Fifth system of musical notation, labeled 'Fuga IX'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. A trill (tr) is indicated above a note in the fifth measure.

Sixth system of musical notation, continuing the 'Fuga IX' piece. It includes various rhythmic patterns and rests.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It concludes the 'Fuga IX' piece with a final cadence.

Fuga X

The first system of Fuga X consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff starts with a whole note chord (F3, Ab3, C4), followed by a series of quarter notes: F3, Ab3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3.

The second system continues the piece. The treble staff has a whole rest, then quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff has a whole note chord (F3, Ab3, C4), then quarter notes: F3, Ab3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3.

The third system concludes the piece. The treble staff has a whole note chord (F3, Ab3, C4), then quarter notes: F3, Ab3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3. The bass staff has a whole note chord (F3, Ab3, C4), then quarter notes: F3, Ab3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3.

Fuga XI

The first system of Fuga XI consists of two staves. The treble staff has a whole rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff starts with a whole note chord (F#3, A3, C4), followed by quarter notes: F#3, A3, C4, B4, A4, G4, F#3.

The second system continues the piece. The treble staff has a whole rest, then quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a whole note chord (F#3, A3, C4), then quarter notes: F#3, A3, C4, B4, A4, G4, F#3.

The third system continues the piece. The treble staff has a whole note chord (F#3, A3, C4), then quarter notes: F#3, A3, C4, B4, A4, G4, F#3. The bass staff has a whole note chord (F#3, A3, C4), then quarter notes: F#3, A3, C4, B4, A4, G4, F#3.

The fourth system concludes the piece. The treble staff has a whole note chord (F#3, A3, C4), then quarter notes: F#3, A3, C4, B4, A4, G4, F#3. The bass staff has a whole note chord (F#3, A3, C4), then quarter notes: F#3, A3, C4, B4, A4, G4, F#3.

Fuga XII

The first system of Fuga XII consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, while the bass staff starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system continues the piece, with both staves showing more complex rhythmic patterns and some rests. The treble staff has a melodic line with some grace notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The third system concludes the piece with a double bar line. The treble staff features a melodic phrase that ends on a whole note chord, while the bass staff has a similar harmonic structure.

Fuga XIII

The first system of Fuga XIII begins with a whole rest in the treble staff and a rhythmic pattern in the bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a more active accompaniment. The piece maintains its common time signature and one sharp key signature.

The third system continues the development of the piece, with both staves showing intricate rhythmic patterns. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff provides a steady accompaniment.

The fourth system concludes the piece with a double bar line. The treble staff features a melodic phrase that ends on a whole note chord, while the bass staff has a similar harmonic structure.

Fuga XIV

Przykład nr 136

Fughetta na temat pieśni ludowej *Gwiazdo śliczna*, Władysław Rzepko¹⁸

¹⁸ H. Makowski, M. Surzyński, *Szkoła na organy*, Część I, Wydanie III, Gebethner i Wolf, Warszawa, s. 60-61. [b.r.]

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major (two sharps). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like accents.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both hands, maintaining the D major key signature.

The third system shows a continuation of the improvisation, with the bass line featuring some longer note values and the treble line continuing the melodic development.

The fourth system concludes the piece with a final cadence, showing a clear resolution of the melodic and harmonic lines.

Przykład nr 137

Fuga h-moll przykład realizacji fugi dwugłosowej (w ostatnim takcie trzygłos)

The first system of Example 137 is in G minor (three sharps) and 4/4 time. It shows the beginning of a two-voice fugue with a treble staff and a bass staff.

The second system continues the fugue, showing the interaction between the two voices with various rhythmic patterns and accidentals.

The third system shows the fugue developing further, with the two voices creating a complex texture through their interplay.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with various rhythmic values, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs, and the bass staff features a more active accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with a final measure ending in a whole rest. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth notes, and the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Ćwiczenia 111–112 (zob. „ćwiczenia” str. 60–61)

1.4. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów

Zanalizuj poniższe przykłady i zrealizuj ćwiczenia:

Przykład nr 138

Fuga nr 1 op. 1 Johanna Georga Albrechtsbergera

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features more complex chordal textures and melodic fragments, while the bass staff maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a variety of rhythmic patterns and chord voicings. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a more active melodic line with frequent eighth-note passages. The bass staff provides a solid harmonic base.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with melodic development, and the bass staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns.

Sixth system of musical notation. The treble staff shows a mix of melodic and chordal textures. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. The treble staff concludes with a melodic phrase, and the bass staff provides a final accompaniment.

The first system of musical notation for Example 139, measures 1-6. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation for Example 139, measures 7-12. The right hand continues the melodic development with some grace notes, and the left hand maintains the accompaniment.

The third system of musical notation for Example 139, measures 13-18. It concludes with a trill (tr) in the right hand over a sustained note in the left hand.

Przykład nr 139

Fuga nr 3 op. 1 J.G. Albrechtsbergera

The first system of musical notation for Example 139, measures 19-24. The right hand has a melodic line with a trill (tr) at the end, while the left hand has a simple accompaniment.

The second system of musical notation for Example 139, measures 25-30. The right hand features a melodic line with a trill (tr) at the end, and the left hand has a simple accompaniment.

The third system of musical notation for Example 139, measures 31-36. The right hand has a melodic line with a trill (tr) at the end, and the left hand has a simple accompaniment.

The fourth system of musical notation for Example 139, measures 37-42. The right hand has a melodic line with a trill (tr) at the end, and the left hand has a simple accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Seventh system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various intervals and accidentals, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef shows a more active melodic line with some grace notes, and the bass clef continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef features a melodic line with some rests, and the bass clef has a more active accompaniment with moving eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with some rests, and the bass clef continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef features a melodic line with some rests, and the bass clef has a more active accompaniment with moving eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with some rests, and the bass clef continues with a steady accompaniment. A trill (tr) is indicated above the final note of the treble line.

Seventh system of musical notation, concluding the piece. The treble clef features a melodic line with some rests, and the bass clef has a more active accompaniment with moving eighth notes. The system ends with a double bar line.

Przykład nr 140

Fuga na temat *Bądź mi litościw* T. Kalisza (ekspozycja)

Przykład nr 141

Przykład ekspozycji fugi z wykorzystaniem bogatej harmonii w stylu XIX-wiecznym, pochodzącej z *Praeludia organi* op. 5 Franciszka Walczyńskiego¹⁹

¹⁹ F. Walczyński, *Praeludia Organi, Opus V*, Editio, Quarta Emendata, Sumptibus Gebethner & Wolff, Warszawa 1897, s. 6.

Przykład nr 142

Ekspozycja fugi z rozbudowaną kodą²⁰

The musical score for Example 142 is written for piano in G major and common time. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system continues the development of the fugue, with both hands playing more complex rhythmic patterns and intervals.

Przykład nr 143

Ekspozycja fugi²¹

The musical score for Example 143 is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the fugue with a steady bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system continues the development of the fugue, with both hands playing more complex rhythmic patterns and intervals. The third system concludes the piece with a final chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

Przykład nr 144

Ekspozycja fugi²²

The musical score for Example 144 is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of one system of music. The score shows the beginning of the fugue with a steady bass line in the left hand and a melodic line in the right hand.

²⁰ Ibidem, s. 7.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 9.



Przykład nr 145

Ekspozycja fugi z rozbudowaną kodą²³



Przykład nr 146

Ekspozycja fugi z rozbudowaną kodą²⁴



²³ Ibidem, s. 24.

²⁴ Ibidem.

Przykład nr 147

Realizacja kanonu miksturowego – dwugłos prowadzony w kwartach²⁵ (początek)



Prowadzenie kanonu w oktawie na temat chorału *Allein Gott in der Höh sei Ehr* na stojących kwintach w głosie najniższym na klawiaturze nożnej.

Przykład nr 148

Kanon prowadzony w oktawie w sopranie i basie (klawiatura nożna) na temat chorału *Wohl denen, die da wandeln*, a w lewej ręce septymowe akordy²⁶



Szczególnie uzdolnionym studentom i uczniom poleca się przestudiowanie dwudziestu czterech preludium i fug Zbigniewa Kruczka, dedykowanych J.S. Bachowi, ze względu na bogactwo formalne w preludiach i ukształtowanie strukturalne w fugach z uwzględnieniem różnorodnych przekształceń polifoniczno-harmonicznych. Układ preludium i fug zawarty jest w sześciu rozdziałach zawierających cztery preludia i fugi oparte na motywie *B-A-C-H*. Jako centra harmoniczne kompozytor naprzemiennie używa tonacji durowych i molowych. Każde z preludium i fug posiada inną formę konstrukcyjną²⁷: od form modalnych do współczesnych, z wykorzystaniem techniki dodekafonicznej. Konstrukcja fug wynika z charakteru preludium, tworząc jedną całość.

²⁵ Ch. Michel–Ostertun, op. cit., s. 313.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Opis i analizy utworów sporządzone w porozumieniu z kompozytorem (nuty są w przygotowaniu do edycji – autor podręcznika otrzymał od kompozytora egzemplarz materiałów nutowych oraz uczestniczył w nagraniu wszystkich preludium i fug).

I część:

B	a	C	h
D	cis	E	es
Fis	f	As	g

II część (jak wyżej – tylko zmiana trybu)

b	A	c	H
d	Cis	e	Es
fis	F	as	G

Numer 1 – B-dur

Preludium tradycyjne oparte na snuciu motywicznym (motyw *B-A-C-H*), podobnym do *Allemande* w suitach J.S. Bacha. Fuga tradycyjna czterogłosowa (ekspozycja, II przeprowadzenie, III przeprowadzenie).

Numer 2 – a-moll

Preludium w charakterze scherza utrzymane w tradycji XIX-wiecznej francuskiej muzyki L. Vierne'a. Fuga: ekspozycja – pokaz tematu przeprowadzony jest w czterech różnych tonacjach koła kwintowego. Temat rozpoczyna się od dźwięku c, a następny pokaz tematu od g, d, a. Drugie przeprowadzenie utrzymane jest w manierze echa, III przeprowadzenie bardzo krótkie.

Numer 3 – C-dur

Preludium utrzymane jest w charakterze bożonarodzeniowym (pastoralnym). Jest to kołysanka z motywem polskiej kolędy *Gdy śliczna Panna*. Fuga trzygłosowa w charakterze pastoralnym, a czwarty głos, grany w głosie najniższym na klawiaturze nożnej na wzór *basso continuo*, jest głosem uzupełniającym o podstawę harmoniczną. Fuga tradycyjna trzyczęściowa.

Numer 4 – h-moll

Preludium utrzymane w formie toccaty, rozpoczyna się motywem *B-A-C-H*, będącym reminiscencją słynnej *Toccaty i fugi d-moll* J.S. Bacha. Główny temat w partii basowej granej na pedale zbudowany jest w oparciu o motyw *B-A-C-H*. Pod względem harmonicznokonstrukcyjnym preludium nawiązuje do francuskiej muzyki symfonicznej i organowej XIX i XX w. Fuga tradycyjna czterogłosowa, przy czym III przeprowadzenie jest rozbudowaną kodą w charakterze toccatowym.

Numer 5 – D-dur

Preludium utrzymane w rytmie marsza wywodzącego się z tradycji średniowiecznej sarabandy hiszpańskiej (nie niemieckiego marsza!). Utwór rozpoczyna się krótką introdukcją, a potem następuje Marsz o konstrukcji typu ABA. Części skrajne A to fuga dwutematyczna z tradycyjną ekspozycją, drugi temat grany na pozytywie (manuale II), który rozpoczyna II przeprowadzenie, wykorzystujące dwa tematy. III przeprowadzenie jest jednocześnie kodą i strettem. Część B – dysonansowa – utrzymana w manierze echa na kornetach.

Numer 6 – cis-moll

Preludium utrzymane w rytmie walca w stylu Fryderyka Chopina, a fuga w stylu Maurice Ravela (impresjonizm). Ekspozycja fugi jest zbudowana na odpowiedziach ukazywanych kolejno o kwartę wyżej (cis, fis, h, e). III przeprowadzenie to bardzo ekspresyjna, rozbudowana koda.

Numer 7 – E-dur

Preludium utrzymane w formie chorału koloryzowanego w charakterze kantylenowym, z harmonią i stylem zbliżonym do twórczości Maxa Regeera (pochody chromatyczne na krawędzi tonalności). Preludium kończy się ekspresyjnym recytatywem w stylu Regeera i J.S. Bacha. Fuga nietypowa – pokazy głosów w ekspozycji są następujące: temat rozpoczyna się od dźwięku e, odpowiedź od dźwięku as, następnie trzeci głos od e i czwarty pokaz od dźwięku c (pary tematyczne są przeprowadzone o tercję wielką w górę i w dół). II przeprowadzenie zbudowane jest na dwóch tematach z typową pracą motywiczną. Rozbudowane III przeprowadzenie opiera się na dwóch tematach z zachowaniem zasady kontrapunktu podwójnego.

Numer 8 – es-moll

Preludium i fuga utrzymane są w charakterze bolera, nawiązując do słynnego *Bolera* M. Ravela. Posiada bogatą, wyszukaną harmonię. W kodzie preludium pojawia się motyw *B-A-C-H*. Fuga trzygłosowa, typu *mikstrowego*. Głosy w manuale prowadzone są w paralelnych kwartach. Rytm bolera zachowany jest do końca fugi. W II prze-

prowadzeniu wykorzystując paralelne kwarty, kompozytor oparł snucie motywiczne na pentatonice. III przeprowadzenie kończy się kodą, w której wykorzystane są kwinty paralelne w partii basowej granej na pedale, a obydwa głosy manualowe prowadzone są w kwartach.

Numer 9 – Fis-dur

Preludium z zastosowaniem techniki wariacyjnej nawiązuje do języka harmonicznego Marcela Dupré i utrzymane jest w formie repryzowej typu ABA. Pierwsza wariacja figuracyjna (nawiązuje do preludium z chorałem koloryzowanym J.S. Bacha). Druga wariacja z głosem solowym prowadzonym w tenorze na trąbce harmonicznego w opracowaniu figuracyjnym w prawej ręce i podstawie harmonicznego w partii basowej granej na pedale. Potem następuje krótki łącznik modulujący do trzeciej wariacji w tonacji F-dur. Trzecia wariacja to chorał prowadzony w głosie najniższym na klawiaturze nożnej przy akompaniamencie czterogłosowego kontrapunktu. Preludium kończy się kodą w tonacji wyjściowej (Fis). Dwutematowa fuga w całości stanowi kolejną wariację. Przeprowadzenia tematu w ekspozycji fugi wykorzystują pochody zmniejszonych kwint (fis-c-fis-c). Drugie krótkie przeprowadzenie rozpoczyna drugi temat, a w finale utworu występują dwa tematy razem.

Numer 10 – f-moll

Preludium nawiązuje do *Prière* Césara Francka. Jest ukłonem kompozytora skierowanym w stronę francuskiej tradycji muzyki organowej. Preludium posiada formę ABA z kodą. Pięciogłosowa chromatyczna fuga utrzymana w metrum 5/8. Ekspozycja fugi zbudowana jest na pokazach tematu ukazywanych w interwale trytonu (4zw/5zm) – f-h-f-h-f. Ukształtowana jest na sposób ricercarowy, od 2-5 głosów, a potem następuje redukcja do dwugłosów. Temat w drugim ostatnim przeprowadzeniu występuje w inwersji i zaprezentowany jest podobnie jak w ekspozycji – od dwóch do pięciu głosów na sposób ricercarowy. Koda oparta jest na stałej nucie pedałowej (nawiązanie do wielkiej twórczości J.S. Bacha).

Numer 11 – As-dur

Preludium i fuga utrzymane są w rytmie menueta klasycznego. Preludium posiada haydnowską formę menueta o strukturze ronda – ABACA. Fuga jest trzyczęściowa z kodą. Dla uzyskania pewnego efektu kolorystycznego kompozytor dodał do powtarzanej nuty w temacie dźwięki poruszające się po interwale sekundy.

Numer 12 – g-moll

Preludium nawiązuje do wielkiej *Fantazji g-moll* BWV 542 J.S. Bacha. Utrzymane jest w harmonice atonalnej i nawiązuje do tradycji koncertu barokowego: z dwoma planami harmonicznymi i kolorystycznymi. Zawiera motywy *B-A-C-H*. Czterogłosowa trzyczęściowa fuga wywodzi się z tradycji M. Regera. Pokazy tematów w ekspozycji oparte są na interwale kwinty zmniejszonej, tworząc harmonikę atonalną.

Numer 13 – b-moll

Preludium utrzymane jest w formie chorału i wykorzystuje jako temat hymn do św. Ducha z XIII w. – *Veni Sancte Spiritus*, napisany przez papieża Innocentego III (ok. 1200 r.). Preludium zbudowane jest w oparciu o szeregowanie dwutaktowych motywów tematycznych w części A, przy czym pokaz tematu po 2 taktach jest powtórzony w tonacji kwinty. W części B tematowi towarzyszy ornamentacja figuracyjna. Fuga: ekspozycja pięciogłosowa z odpowiedziami prezentowanymi o kwintę wyżej. II przeprowadzenie jest krótkie, zaś kolejne przeprowadzenie tematów rozpoczyna się w partii basowej granej na klawiaturze nożnej i dochodzi do siedmiu głosów, co symbolizuje siedem darów Ducha świętego. Fuga kończy się kodą zawierającą motyw *B-A-C-H*.

Numer 14 – A-dur

Preludium to *Moto Perpetuo* nawiązujące do słynnego prawzoru Niccolò Paganiniego. Oparte jest na ciągłym, niekończącym się ruchu, z wykorzystaniem motywów *B-A-C-H*, i przechodzi w dwugłosową fugę (jedyną w omawianym zbiorze!). W finale fugi pojawia się temat w czterokrotnej, a przy końcu – dwukrotnej augmentacji.

Numer 15 – c-moll

Preludium utrzymane jest w formie podwójnego kanonu i stanowi syntezę niezliczonej ilości pomysłów J.S. Bacha zawartych w *Kunst der Fuge*. Wstępna faza preludium jest chorałem w podwójnym kanonie! Pierwszy kanon utrzymany jest w kwincie. Drugi kanon (chorał) jest czterogłosowym kanonem zwierciadlanym (w raku). Głos najniższy utrzymuje podstawę harmonii. Preludium kończy się na nucie pedałowej. Fuga czterogłosowa z tematem czterotaktowym. Pierwsza odpowiedź w inwersji. Trzeci pokaz to dyminucja w ruchu prostym. Czwarty pokaz w partii basowej granej na klawiaturze nożnej znowu w inwersji, ale w augmentacji. Drugie przeprowadzenie: w pierwszej części kanon dwugłosowy z wykorzystaniem tematu głównego w rozdrobnieniu. Druga faza tego przeprowadzenia zaczyna się pokazem tematu w partii basowej granej na pedale z jednoczesną dyminucją w sopranie. Finałowe przeprowadzenie rozpoczyna się od pokazu tematu w inwersji

w alicie, odpowiedź następuje w tenorze w dyminucji. Utwór kończy się kodą: temat w augmentacji w akordach i pokaz tematu w postaci zasadniczej w partii basowej granej na pedale. Fuga nr 15 jest konstrukcyjnie najbogatszą, najbardziej skomplikowaną strukturą w zbiorze.

Numer 16 – H-dur

Preludium wykorzystujące motywy ludowe, krakowiaka, utrzymane jest w formie klasycznego małego ronda o strukturze typu ABACA. Czterogłosowa dwutematowa fuga z tematem synkopowanym również ma charakter krakowiaka. W II przeprowadzeniu pojawia się drugi temat. W III przeprowadzeniu dwa tematy pojawiają się jednocześnie, opierając się o stale powtarzające się akordy w lewej ręce, podkreślające taneczność! Fuga kończy się kodą z wykorzystaniem pierwszego tematu fugi.

Numer 17 – d-moll

Preludium napisane jest w stylu gregoriańskim z tematem *Bogurodzicy* w partii basowej granym na pedale w pierwszej części, a następnie w drugiej części w kanonie między sopranem i partią basową graną na pedale. Fuga z tematem *Bogurodzicy* w stylu przedbachowskim (o charakterze renesansowym, tzw. staroklasycznym) utrzymana w typowej trzyczęściowej, staroklasycznej formie.

Numer 20 – Es-dur

Preludium w rytmie poloneza (inspirowane wielkim *Polonezem As-dur* Fryderyka Chopina) posiada strukturę rondową typu ABACA. Trzyczęściowa fuga jest kontynuacją preludium i zachowuje rytm poloneza.

Numer 21 – fis-moll

Dwuczęściowe preludium utrzymane w formie tria nawiązuje do bachowskich tradycji konstrukcyjnych – sonat triowych. W drugim takcie pojawia się motyw *B-A-C-H*. Typowa forma tria barokowego: dialog w głosach wyższych oparty na pochodach harmonicznym w partii basowej granej na pedale. Dwutematowa, trzygłosowa fuga z tematami typowymi dla paryskiej *musette* utrzymana jest w metrum trójdzielnym. W ekspozycji temat pierwszy pojawia się we wszystkich głosach, a II przeprowadzenie rozpoczyna się drugim tematem. W III przeprowadzeniu występują dwa tematy równocześnie.

Numer 22 – F-dur

Preludium to klasyczna struktura formalna, wykazująca cechy klasycznego dualizmu tematycznego (jak u W.A. Mozarta) z krótką introdukcją. Pierwszy temat klasyczny, radosny (F-dur), drugi temat melancholijny (d-moll). Po prezentacji obu tematów pojawia się praca motywiczna wykorzystująca materiał tematów, przypominając przetworzenie klasycznego allegro sonatowego. III faza preludium to reprzyza, jak w sonacie klasycznej – dwa tematy w tej samej tonacji zwieńczone krótką kodą. Fuga podwójna czterogłosowa (dwa tematy występują jednocześnie) z kodą z motywem *B-A-C-H*.

Numer 23 – as-moll

Preludium nawiązuje do muzyki organowej Césara Francka. *Adagio* posiada recytatyw oraz drugi temat z pochodami chromatycznymi. Preludium utrzymane jest w formie reprzyzowej ABA_1 z rozbudowaną kodą. Fuga czterogłosowa, klasyczna, o rozbudowanej formie. Pierwszy pokaz w tonacji as-moll – odpowiedź w kwarcie górnej w trybie durowym. Trzeci pokaz w kolejnej kwarcie w tonacji molowej, czwarty w kolejnej kwarcie w trybie durowym. W II przeprowadzeniu pojawia się stały kontrapunkt, a cztery pokazy tematu prezentowane są naprzemiennie w trybie dur i moll. Utwór kończy się krótką kodą.

Numer 24 – G-dur

Finałowe preludium o radosnym charakterze nawiązuje do słynnych ostatnich części symfonii – finałów w formie toccat L. Vienne'a. Motyw czołowy to figuracja w kwartach i kwintach, nawiązująca w ten sposób do pentatoniki. Temat główny, heroiczny, przeprowadzony przez wszystkie trzy głosy. Fuga wypływa bezpośrednio z preludium (attaca), zachowując charakter toccaty. Wykorzystuje motyw *B-A-C-H*. Typowa trzyczęściowa forma z finałem – kodą utrzymaną w charakterze toccaty.

Przykład nr 149

Fugue – Menuet nr 11 Z. Kruczka

The musical score is presented in three systems, each consisting of three staves: a grand piano (G) staff, an organ (O) staff, and a bass (B) staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The first system shows the initial entry of the fugue theme in the organ and piano parts. The second system continues the development of the theme with more complex rhythmic patterns. The third system features a more active bass line and further thematic development in the upper parts.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff contains two systems of two staves each. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar notation with two systems of two staves in the grand staff and a separate bass staff. The melody continues with various rhythmic patterns and rests.

Third system of musical notation. The notation remains consistent with the previous systems, showing the progression of the organ improvisation.

Fourth system of musical notation. This system includes a measure with a whole rest in the right hand, indicating a moment of silence or a specific improvisational technique.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final melodic phrase and a bass line.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff provides harmonic support with chords and moving lines. The bass staff contains a steady bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same three-staff structure. The melodic line in the top staff continues with various rhythmic patterns. The middle and bass staves provide accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The top staff shows a melodic line with some rests. The middle staff continues with harmonic accompaniment. The bass staff has a simple, rhythmic bass line.

Fourth system of musical notation. This system features a more complex texture with many chords in the middle and bass staves. The top staff has a melodic line with some rests. The piece concludes with a final chord in the top staff.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with some rests. The middle and bass staves provide accompaniment with chords and moving lines. The piece ends with a final chord in the top staff.

Przykład nr 150

Fugue - Grégorien nr 17 Z. Kruczka

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and the lower staff is in a bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a series of eighth and sixteenth notes in the treble, while the bass staff contains a simple accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes and some rests.

The third system shows the treble staff with dense sixteenth-note passages and slurs. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

The fourth system introduces some chromaticism in the treble staff with notes like F# and C#. The bass staff remains accompanimental with eighth notes.

The fifth system concludes the piece with further chromatic movement in the treble staff and a final accompanimental line in the bass staff.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a grand staff with a bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The middle staff is a grand staff with a bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The middle staff is a grand staff with a bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The middle staff is a grand staff with a bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The middle staff is a grand staff with a bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff. The music concludes with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Przykład nr 151

Fugue – Canon nr 15 Z. Kruczka

The first system of the musical score is in 4/4 time. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff starts with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

The second system continues the piece. The treble clef staff features a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a sixteenth-note run. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes, including a half-note chord (B-flat4, D4) and a half-note chord (G4, B-flat4).

The third system shows more complex rhythmic patterns in the treble clef staff, including sixteenth-note runs and eighth-note chords. The bass clef staff continues with a steady accompaniment of quarter notes and chords.

The fourth system features a treble clef staff with a series of eighth-note chords and sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with a simple accompaniment of quarter notes and chords.

The fifth system concludes the piece with a treble clef staff featuring a series of eighth-note chords and sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with a simple accompaniment of quarter notes and chords.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff below. The grand staff contains a melodic line with various ornaments and a bass line. The separate bass staff contains a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff features a more complex melodic line with many ornaments and a bass line. The separate bass staff contains a simple harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff features a complex melodic line with many ornaments and a bass line. The separate bass staff contains a simple harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff features a complex melodic line with many ornaments and a bass line. The separate bass staff contains a simple harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff features a complex melodic line with many ornaments and a bass line. The separate bass staff contains a simple harmonic accompaniment.

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of a melodic line in the top staff and a complex, rhythmic accompaniment in the middle and bottom staves.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The accompaniment in the middle and bottom staves is highly rhythmic and dense.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The melodic line in the top staff is more prominent here, with some slurs.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The accompaniment in the middle and bottom staves includes some rests and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The accompaniment in the middle and bottom staves is very rhythmic and dense.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing block chords and some melodic fragments. The middle staff is a grand staff with a complex, rhythmic accompaniment of sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is a single bass clef staff with a simple, steady accompaniment of quarter notes.

Przykład nr 152

Fugue – Dodécaphonie nr 18 Z. Kruczka

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a melodic line in the treble clef. The middle staff is a grand staff with a complex, rhythmic accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a simple, steady accompaniment.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a melodic line in the treble clef. The middle staff is a grand staff with a complex, rhythmic accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a simple, steady accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a melodic line in the treble clef. The middle staff is a grand staff with a complex, rhythmic accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a simple, steady accompaniment.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a single whole note chord held across the measures.

The second system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line, also marked *mp*. The bottom staff is a grand staff with a single whole note chord held across the measures.

The third system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line, also marked *mp*. The bottom staff is a grand staff with a single whole note chord held across the measures.

The fourth system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line, also marked *cresc.* and *f*. The bottom staff is a grand staff with a single whole note chord held across the measures.

The fifth system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with a forte (*ff*) dynamic. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line, also marked *ff*. The bottom staff is a grand staff with a single whole note chord held across the measures.

The image displays a musical score for organ improvisation, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with various intervals and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A forte (*ff*) dynamic marking is present in the bass staff. The second system continues the piece with more complex textures, including sustained chords in the treble. The third system features a prominent triplet pattern in the bass line. The fourth system concludes with a fortissimo (*fff*) dynamic and sustained chords in both staves.

Ćwiczenia 113–118 (zob. „ćwiczenia” str. 61–62)

2. Swobodna fantazja w dowolnym stylu z użyciem rozmaitych środków harmoniczych, rytmicznych, kolorystycznych, rejestracyjnych

W ramach minimum programowego studenci gdańskiej Akademii Muzycznej mają przygotować trzy propozycje swobodnej fantazji do wyboru przez komisję egzaminacyjną.

Przykład nr 153

Swobodna fantazja na temat *Ach mój Jezu* Feliksa Rączkowskiego²⁸

Powoli

poco più vivo

28 F. Rączkowski, *Chorały na organy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976, s. 1-2.

poco meno mosso

Musical score for 'poco meno mosso'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a melody of eighth and quarter notes, and a bass clef staff with chords and eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

Przykład nr 154

Fantazja na temat *Gorzkie żale* F. Rączkowskiego²⁹

Moderato

Musical score for 'Moderato'. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with chords and eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

²⁹ Ibidem, s. 34.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

The second system continues the piece with two staves. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melodic line in the treble staff concludes with a double bar line.

Przykład nr 155

Fantazja z tematem w sopranie (dwa pokazy) i w alcie (dwa pokazy)³⁰

The first system of Example 155 consists of two staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

The second system continues the piece with two staves. The key signature remains one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melodic line in the treble staff concludes with a double bar line.

The third system continues the piece with two staves. The key signature remains one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melodic line in the treble staff concludes with a double bar line.

³⁰ M. Dupré, op. cit., s. 29.

Przykład nr 156

Fantazja chorałowa na temat węgierskiej kolędy Zoltána Gárdonyi'a³¹

Andantino

31 Z. Gárdonyi, *Karácsonyi bölcsődal*, Weihnachtswiegenlied für Orgel, Editio Musica, Budapest 1961, s. 4-5.

First system of musical notation for organ improvisation. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. A *rit.* marking is present above the final measure of the first system.

Second system of musical notation for organ improvisation. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Dynamics include *p* and *pp*. A *a tempo* marking is present above the first measure of the second system.

3. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów

Przykład nr 157

Kanon trzygłosowy

Musical score for Canon No. 157, a three-voice canon in 2/4 time. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats.

Przykład nr 158

Kanon trzygłosowy

Musical score for Canon No. 158, a three-voice canon in 3/4 time. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats.

Przykład nr 159

„Mała” forma klasyczna.

Menuett z *Flöten Uhrstücke* Josepha Haydna

The image displays a musical score for a Minuet in G major by Joseph Haydn. It is presented in three systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The second system continues the piece, and the third system concludes with a trill (tr) and a repeat sign. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Ćwiczenia nr 119–123 (zob. „ćwiczenia” str. 62–64)

VII. Semestr II (I rok studiów II stopnia)

1. Improwizacja w formie ostinatowej: *chaconne* i *passacaglia*

W ramach minimum programowego należy przygotować trzy propozycje improwizacji *chaconny* lub *passacaglii* do wyboru komisji egzaminacyjnej.

Chaconne, ciaccona, taniec pochodzenia prawdopodobnie meksykańskiego lub indiańskiego. Pierwsze informacje o *chaconne* pochodzą z Hiszpanii (S. Agaudó, intermedium *El Palatillo* 1599), gdzie była tańczona przy dźwiękach kastanietów i śpiewanego refrenu, charakteryzującego się trójdzielnym metrum, prostą budową okresową i wielokrotnym powtarzaniem jednej formuły melodyczno-harmonicznej. Z tańca tego wykształciła się w II połowie XVII wieku forma wariacyjna z *basso ostinato*, pokrewna *passacaglii*. We Włoszech początkowo rozpowszechniła się *chaconne (ciaccona)* na gitarę. W XVII wieku powstała wokalna *chaconne*, która odegrała poważną rolę w rozwoju monodii akompaniowanej i muzyki operowej. Charakterystyczną cechą tego typu *chaconne* stała się ostinatowa formuła basowa, oparta na powtarzaniu opadającego zwrotu, wypełniającego diatonicznie lub chromatycznie interwał kwarty, wokalne *chaconne* pojawiają się w XVII wieku w twórczości kompozytorów monodii akompaniowanej; ich rozwój można śledzić u Claudio Monteverdiego, Francesco Cavalliego, Alessandra Stradelli. Podczas gdy włoskie *chaconne* odznaczały się ścisłym przeprowadzeniem formuły ostinatowej przez cały utwór, *chaconne* francuskie wykazywały pod tym względem daleko posuniętą swobodę. [...] Twórcą instrumentalnej *ciaccony* o charakterze wariacyjnym jest G. Frescobaldi. [...] W zakresie tej formy wybitne dzieła stworzyli J. Pachelbel, D. Buxtehude, G.F. Händel i J.S. Bach. Rozwój *chaconne* zakończył się przed 1800 rokiem¹.

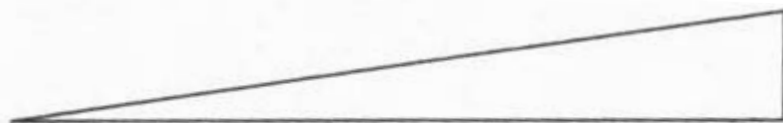
Passacaglia (hiszp. *Passacale, pasacale*, chodzić, spacerować), termin początkowo oznaczający w Hiszpanii muzykę wykonywaną na ulicach, szczególnie pieśń z towarzyszeniem gitary lub instrumentalną wstawkę w pieśni czy tańcu. Te wstępne formy *passacaglii* pojawiły się w Hiszpanii na początku XVII wieku i zachowały się do dziś na przykład w Portugalii, na Kubie, w Argentynie. Około 1640 r. pojawiła się w Hiszpanii *passacaglia* o charakterze tańca o metrum trójdzielnym, skąd w XVIII wieku przeniknęła do Włoch i Francji. W operze weneckiej I połowy XVII wieku pojawiły się części utrzymane w *basso ostinato*, oparte na stałym pochodzie w głosie najniższym (wykonywane przez instrument(y) grające partię basową na pochodzie kwarty. Wykazują one związek z późniejszą *passacaglią* wariacyjną, której krystalizacja nastąpiła u G. Frescobaldiego w *Particie sopra il Passacaglio* (1672) i w *Cento Partite sopra il Passacaglio* (1637). Kompozytor ten przeniósł *passacaglię* na instrument klawiszowy, wprowadzając ją także do suit (baletto-correto-paccacaglio). *Passacaglia* wariacyjna opiera się na wariacjach ostinatowych, których istotą jest stała formuła basowa; ten typ *passacaglii* wykazuje związek z *chaconne*. Szczyt rozwoju wariacyjnej *passacaglii* instrumentalnej utrzymanej z reguły w metrum trójdzielnym stanowią dzieła Heinricha Bibera (*Passacaglia g-moll* na skrzypce solo), D. Buxtehudego (*Passacaglia d-moll* na organy), J.S. Bacha (*Passacaglia c-moll* na organy). W II połowie XIX w. *passacaglię* tworzył M. Reger, nawiązując do twórczości Bacha (*Suita organowa e-moll* op. 16, *Passacaglia i fuga e-moll* na organy op. 127)².

Dramaturgia *passacaglii, chaconny*:

- a) dynamiczne *crescendo* w sposób płynny od *pp* – do *ff*

pp

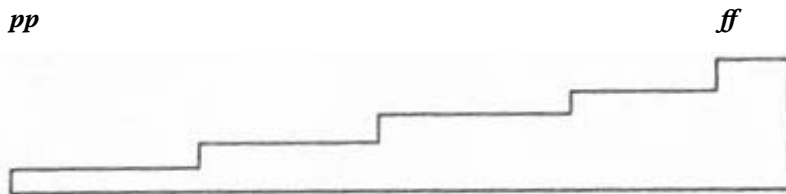
ff



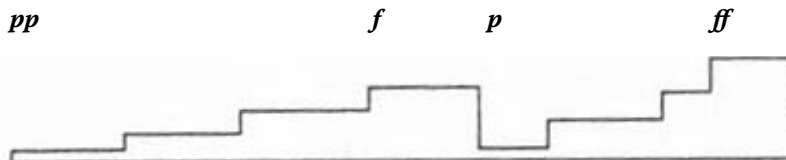
¹ Hasło: *Chaconne*, w: *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 145-146.

² Hasło: *Passacaglia*, w: *Ibidem*, s. 671.

b) tarasowa budowa *crescendo* od *pp* do *ff*



c) 2-częściowa tarasowa budowa od *pp* do *f* (I cz.) i od *p* do *ff* (II cz.)



W wyżej wymienionych ukształtowaniach dramaturgicznych *crescendo* uzyskuje się poprzez zmiany dynamiki (rejestrów), zwiększenie ilości głosów i za pomocą rozdrobnienia rytmicznego.

Niedoścignionymi wzorami dla improwizacji formy *passacaglii* są: *Passacaglia c-moll* BWV 582 J.S. Bacha oraz *Passacaglia d-moll* Bux WV 161 D. Buxtehudego. Temat *Passacaglii c-moll* BWV 582 Bach zaczerpnął prawdopodobnie z *Trio en passacaille* André Raison'a zawartego w *Livre d'orgue* z 1688 roku. Temat ten liczy aż osiem taktów i jest zatem dwukrotnie dłuższy od tematu *Passacaglii d-moll* D. Buxtehudego. Zanim rozpoczniemy improwizować *passacaglię* należy dokładnie przeanalizować strukturę wyżej wymienionej *passacaglii* i bogactwo inwencji twórczej mistrza lipskiego. Jak twierdzi Hermann Keller w swojej książce *Die Orgelwerke Bachs*: „przed Bachem wzór tematu był zasadniczo czterotaktowy. Ośmiotaktowym tematem posłużył się natomiast Henry Purcell w *Chaconne F-dur*. Model ośmiotaktowego tematu stał się nowym obowiązującym wzorcem”³.

Poszczególne wariacje można pogrupować następująco:

- a) wariacje I-III; połączone przez ósemkowy ruch;
- b) wariacje IV-V; posiadają taneczny charakter, wspólny schemat rytmiczny i odciążenie konstrukcji w stosunku do wariacji III; w ten sposób przesądzają o łącznym traktowaniu obu wariacji;
- c) wariacje VI-IX; posiadają wspólny schemat rytmiczny, postępujące zagęszczenie faktury, komplikację harmoniki (apogeum w wariacji VIII) i odciążenie, a zarazem uporządkowanie materiału w wariacji IX;
- d) wariacje X, XI; to ciągły przebieg w szesnastkach, wyrugowanie tematu z partii basu;
- e) wariacje XII-XV; pierwsze dwie wariacje wywodzą się ze wspólnego pomysłu (motyw: c-es-d-c-g), charakterystyczne dla tych wariacji jest stałe przersedzanie faktury i zmniejszanie liczby głosów;
- f) wariacje XVI, XVII; zestawione są na zasadzie kontrastu: wariacja XVI – masywna, „płaszczyznowa”, niepolifoniczna; wariacja XVII – wirtuozowska, lekka, ażurowa, występują w niej tylko dwa motywy kontrapunktowe;
- g) wariacje XVIII-XX; budowane są za pomocą snucia motywicznego; poprzez schematyczne zestawianie motywów i wskutek ich powtarzania tworzą kulminację *passacaglii*.

Należy stwierdzić, iż *Passacaglia c-moll* Bacha jest tworem doskonałym, iście matematycznym. Już pobieżna analiza wskazuje na doskonałą symetrię budowy formalnej dzieła, użytych motywów i sposobów opracowania materiału dźwiękowego.

Rozpoczynając improwizację *ciaccony* lub *passacaglii*, trzeba pamiętać o utrzymaniu stałego rytmu w głosie najniższym, nuta długa przypadająca na mocną część i krótkka na słabą część taktu. Temat należy grać w tempie wolnym, aby uzyskać czas na tworzenie przemyślanych kontrapunktów. Kiedy wprowadzamy pierwszy głos w manuale, musi być on interesującą linią melodyczną o ukształtowaniu solistycznym. Gdy pojawia się drugi głos w manuale, należy pamiętać o jego równorzędności i ukształtowaniu go w formie dialogowanej – duo. Podczas improwizowania tej formy należy pamiętać, aby akcenty harmoniczne powstały we właściwym miejscu.

³ H. Keller, *Orgelwerke Bachs, Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Ed. Peters, Leipzig 1948, s. 95.

Przykład nr 160

Tematy do improvizacji *ciaccony*

a)



b)



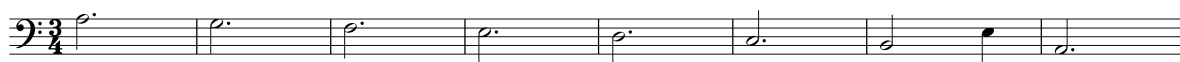
c)



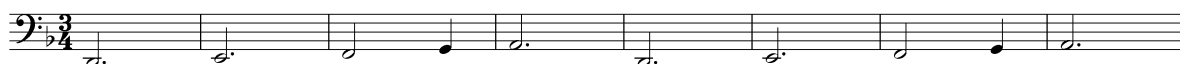
Przykład nr 161

Tematy do improvizacji *passacaglii*

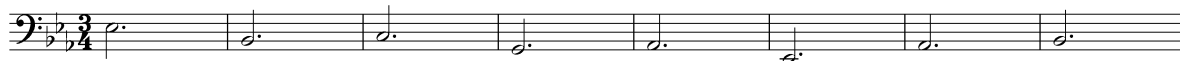
a)



b)



c)



d)



e)



Przykład nr 162

Temat *passacaglii* (6) i pięć (1-5) wzorów opracowań harmonicjno-kontrapunktycznych tematu⁴

1



2



⁴ V. Goller, op. cit., s. 10-11.

3

4

5

6

Detailed description: This block contains four staves of musical notation. Staff 3 is a treble clef staff with a 3-measure rest followed by a melodic line. Staff 4 is a treble clef staff with a 4-measure rest followed by a melodic line. Staff 5 is a treble clef staff with a 5-measure rest followed by a melodic line. Staff 6 is a bass clef staff with a 6-measure rest followed by a melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Przykład nr 163

Passacaglia a-moll. Temat i cztery wariacje ukształtowane w różnych wartościach⁵

Thema (Ped.)

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. The first system is a single bass clef staff with a 3/4 time signature, showing the 'Thema (Ped.)'. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) labeled 'a', showing a variation of the theme. The third system is a grand staff labeled 'b', showing another variation of the theme. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

⁵ Ibidem, s. 12.

Przykład nr 164

Przykład realizacji *chaconne* w bicinium

Przykład nr 165

Introdukcja M. Regera (fragment początkowy). Typowy pochod harmoniczny dla twórczości tego kompozytora z dźwiękami opóźniającymi i przejściowymi

$\circ T$ D T (D^7) D_{VII} (D^4) (D_+)

\dots S (D_+^9) S^7 D_+^9 $\circ T$

Ćwiczenia nr 124–131 (zob. „ćwiczenia” str. 64–77)

2. Improwizacja w dowolnej formie w swobodnym stylu na temat polskiej pieśni religijnej

W ramach minimum programowego studenci gdańskiej Akademii Muzycznej przygotowują trzy dowolne improwizacje do wyboru komisji egzaminacyjnej.

Powyższe improwizacje mogą przybierać różne formy (odpowiednio dobrane do charakteru pieśni) lub być utrzymane:

a) z rozbudowanym *cantus firmus* (w różnych głosach)

Cantus firmus musi być dobrze zbudowaną linią melodyczną. Jeśli ma być to kantylena, wówczas należy stworzyć frazę (temat) oddającą pożądany nastrój oraz dodać komentarz do tematu poprzez rozwinięcie motywiczne, puentowanie – na przykład na wzór dialogu między dwiema osobami. Trzeba pamiętać, że początek i zakończenie linii melodycznej powinny być utrzymane w tej samej tonacji. Następnie można dodać kolejny głos(y) wykonywany(e) lewą ręką, a potem jeszcze wzbogacić improwizację o głos najniższy grany na klawiaturze nożnej. W ten sposób można stworzyć małą formę fantazji romantycznej. Następnie można rozbudować formę, dodając głosy solowe na różnych rejestrach i zestawach brzmieniowych. Francuski organista i improwizator Jean Guillou stwierdził podczas spotkania w gdańskiej filharmonii we wrześniu 2011 roku, iż rejestracja wynikająca z bogactwa brzmieniowego instrumentu to połowa sukcesu w zakresie improwizacji!!! Improwizując formę z rozbudowanym *cantus firmus*, trzeba również wzbogacić ją harmonicznymi: należy zastosować dużo pochodów sekundowych w głosach środkowych, albo w głosie najniższym na klawiaturze nożnej, uzyskując szybką zmianę akordów. Można wówczas przejść nawet do bardzo odległych tonacji. Improwizację należy rozpocząć w stosunkowo wolnym tempie, aby mieć czas dla konsekwentnego prowadzenia linii melodycznej z interesującą harmonią, z podkreśleniem punktów kulminacyjnych. Uzyskując stopniowo umiejętność improwizacji formy, można grać również w szybszych tempach. Następnie można wziąć melodię pieśni (na przykład z załącznika p. F) i zacząć konstruowanie formy w następujący sposób: najpierw wstęp i harmonizacja z użyciem bogatych środków harmonicznymi i dużą liczbą dźwięków przejściowych, dalej interludium, druga fraza pieśni i kolejne interludium, itd.; na końcu należy zaimprovizować kodę utrwalającą tonację główną improwizacji.

Kolejne wzbogacenie formy można uzyskać poprzez przeniesienie *cantus firmus* do lewej ręki, odpowiednio rejestrując głos solowy. Wówczas trzeba nie tylko prowadzić melodię chorału (pieśni), ale również stworzyć dobrze brzmiącą linię melodyczną w sopranie. Jest ona co prawda głosem kontrapunktującym, ale musi być też dobrze ukształtowaną linią melodyczną. W sopranie mogą być dwa głosy, które z partią najniższą graną na klawiaturze nożnej powinny tworzyć interesującą harmonię. Przy czym należy kontrolować powstające akordy (aby nie powstały między innymi akordy triady z podwojonymi tercjami) oraz sposób prowadzenia głosów, by uniknąć zabronionych w baroku pochodów o interwał zwiększony i nie używać równoległych kwint i oktav. Powyższą formę z głosem solowym w alcie, tenorze lub w basie można improwizować z użyciem środków harmonicznymi odpowiednich do danej epoki: baroku, wczesnego czy późnego romantyzmu.

Trzeba pamiętać, iż improwizacja polega na rozwijaniu linii melodycznej (myślenie horyzontalne, poziome) oraz jej harmonizowaniu (myślenie wertykalne, pionowe).

Można również stworzyć rozbudowaną przygrzywkę chorałową *in organo pleno* z *cantus firmus* w głosie najniższym. W pierwszej kolejności należy utrwalić tonację, tworząc przygrzywkę do danej pieśni i zakończyć ją dominantą septymową do pierwszego dźwięku melodii – na przykład pieśń rozpoczyna się od dźwięku e, wtedy przygrzywka kończy się akordem H⁷. Temat prezentowany jest w sposób przerywany (kolejne frazy *cantus firmus*) w głosie najniższym na klawiaturze nożnej. Z kolei łączniki służą do modulacji i utrwalenia danej tonacji. Ponieważ w czasie trwania łączników nie ma melodii w głosie najniższym, należy zwrócić szczególną uwagę na sposób prowadzenia głosów kontrapunktujących (zarówno w osi wertykalnej, jak i horyzontalnej). W miejscach, gdzie pojawia się temat, trzeba zmniejszyć liczbę kontrapunktujących głosów. Na końcu formy najlepiej zastosować rozbudowaną kodę.

Na zajęciach z improwizacji można stworzyć następującą formę: pedagog gra na jednym manuale przygrzywkę do danej pieśni, improwizator na drugim manuale harmonizuje pierwszy werset *cantus firmus* w podanej przez pedagoga tonacji, następnie pedagog improwizuje, modulując do innej tonacji, a student przedstawia drugą frazę pieśni w nowej tonacji, na zmianę tworząc formę z *cantus firmus* i rozbudowanymi modulującymi łącznikami.

Przykład nr 166

Chorał w stylu dwudziestowiecznym na temat *In dulci jubilo* – wariacja pierwsza, Stig-Gustav Schönberg (1992)

The image shows a musical score for a chorale variation in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass clef part provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

Posłuchaj:

płyta nr 1 (załącznik), poz.: 1–12, 20, 21

płyta nr 2 (załącznik), poz. 1

płyta nr 3 (załącznik), poz. 2

b) w charakterze intrady, fanfary, marsza, preludium *in organo pleno*

Improwizując te formy, można użyć większej liczby głosów w poszczególnych akordach (bez dokładnej kontroli w tym zakresie), należy wykorzystać pełne brzmienie organów, podobnie do gry wielkiej orkiestry symfonicznej. Można na przykład użyć melodii, zwrotu melodyczno–harmonicznego w głosie najniższym na wzór puzonów i kontrabasów w orkiestrze. W orkiestrze nie zawsze grają jednocześnie wszyscy instrumentalści; podobnie w improwizacji organowej można zmienić rejestrację lub użyć innego manuału. Trzeba pamiętać, iż poszczególne głosy muszą być prowadzone samodzielnie, a partia lewej ręki nie może być identyczna z linią basową. Aby improwizacja była interesująca należy wprowadzać modulacje i utrwalenie tonacji poprzez stosowanie kadencji.

Marsz można stworzyć w następujący sposób: na manuale pobocznym (pozytywie lub manuale żaluzjowym) należy zagrać pochody akordowe w typowym dla marsza rytmie, a stały pochód (melodię) w *alla breve* prowadzić w głosie najniższym na klawiaturze nożnej. Następnie należy przejść na manuał główny i posłużyć się tematem oraz motywem czołowym do gry akordowej, jednocześnie poruszając się na klawiaturze nożnej po sekundach, szybko modulując w ten sposób do innych tonacji. Dzięki temu powstanie niezwykle interesująca harmonia utrzymująca w napięciu słuchacza. Trzeba pamiętać, aby artykulacja dla lewej ręki i klawiatury nożnej była identyczna i typowa dla rytmu kroczącego. W utworach o charakterze marszowym należy stosować krótszą artykulację.

Przykład nr 167

Fanfara *Clamare* na temat *Veni Creator Spiritus*, Dariusz Przybylski

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system shows a fanfare in the treble staff with a bass line. The second system continues the fanfare with a triplet in the treble. The third system features a triplet in the treble and a triplet in the bass. The fourth system shows a melodic line in the treble and a bass line. The fifth system concludes the fanfare with a melodic line in the treble and a bass line.

Posłuchaj:
 płyta nr 1 (załącznik), poz.: 13–15

c) w formie fugi

Przykład nr 168

Fuga na temat Zwycięzca śmierci T. Kalisza

The image displays a musical score for a fugue in 4/4 time, titled 'Fuga na temat Zwycięzca śmierci T. Kalisza'. The score is written for a three-part organ setting, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The first system shows the initial entry of the subject in the treble clef, followed by the second and third parts. The second system continues the development of the subject, with the first part playing a more active role. The third system features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the treble clef. The fourth system shows the subject being taken up by the lower bass clef part. The fifth system concludes the piece with a final cadence in the treble clef and a sustained bass note in the lower bass clef.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, containing a single bass note with a long horizontal line underneath it, indicating a sustained or held note.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, containing a single bass note with a long horizontal line underneath it, indicating a sustained or held note.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, containing a single bass note with a long horizontal line underneath it, indicating a sustained or held note.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, containing a single bass note with a long horizontal line underneath it, indicating a sustained or held note.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, containing a single bass note with a long horizontal line underneath it, indicating a sustained or held note.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The separate bass staff has a simple harmonic line.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a grand staff with intricate melodic patterns and a bass line, and a separate bass staff with a harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The grand staff continues with melodic development, while the separate bass staff remains mostly silent, indicating a rest for that part.

Fourth system of musical notation. The grand staff shows further melodic complexity, and the separate bass staff begins to play again with a simple harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The grand staff continues with melodic patterns, and the separate bass staff provides a consistent harmonic accompaniment.

⊕ *molto crescendo* ⊕

cresc.

⊕ *Tutti*

The image displays four systems of musical notation for organ improvisation. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and phrasing slurs, illustrating different improvisation techniques.

d) w formie trzyczęściowego koncertu barokowego z wykorzystaniem melodii chorału (motywu) pieśni, pomysłu melodyczno-harmonicznego

e) w formie toccaty (z figurowaną melodią lub z głosem solowym w basie)

Toccata z figurowaną melodią lub głosem solowym w basie to utwór oparty na pewnym modelu, schemacie, powtarzanej melodii lub frazie lub na schemacie akordowo-rytmicznym. Improwizację należy rozpocząć na manuales, stosując dany wzór melodyczno-harmoniczny, a następnie wprowadzić melodię, temat w głosie najniższym, granym na klawiaturze nożnej, w sposób dzielony (poszczególnymi frazami *cantus firmus*). Na zakończenie można stworzyć na wzór finału symfonii orkiestrowej wielki finał z użyciem na przykład tematu w sopranie lub miksturowych współbrzmień akordowych. Podobnie do wielkiej symfoniki francuskiej w zakończeniu toccaty można użyć dwóch lub trzech niespodziewanych, zaskakujących akordów, a dopiero po nich zagrać kadencję.

Posłuchaj:

płyta nr 1 (załącznik), poz.: 24–34

płyta nr 2 (załącznik), poz. 7

f) w stylu utworu o charakterze medytacyjnym, na przykład *Adagio, Andante*

Adagio występuje w formie miniatury o charakterze nastrojowym, lirycznym. Może stanowić utwór samodzielny lub część większej formy cyklicznej, na przykład suity, sonaty. Jest przykładem pewnego rodzaju „uproszczonej polifonii”, czyli faktury „homofonizującej”, w której kantylenowej melodii polifonicznej towarzyszy akompaniament złożony z głosów dopełniających, w tym basu, tworząc wrażenie podobieństwa do faktury homofonicznej. W tej formie linia basu traktowana jest linearnie (mimo charakteru dopełniającego), a do ulubionych pomysłów kompozytorskich zaliczany jest pochod diatoniczny basu w górę lub w dół, wyznaczający następstwa harmoniczne.

Utwór o charakterze medytacyjnym można zaimprovizować na wzór francuski, używając fletu harmonicznego jako głosu solowego, *vox coelestis*, z ewentualną podbudową salicetu czy fletu jako akompaniamentu. Można również użyć salicjonauła, który ze względu na sposób zadęcia oraz posiadane brzmienie szczególnie nadaje się do budowy takiej formy. Zanim rozpocznie się improwizację, należy wykonać ćwiczenie wstępne: zagrać dowolny akord i w wolnym tempie zmieniać pojedynczo składniki akordu, poruszając się po interwałach małej i wielkiej sekundy. Należy unikać dominantowo-tonicznych skojarzeń. Utrzymując wolne tempo i spokój w grze, można jednocześnie wsłuchać się w piękne następstwa harmoniczne. Dobrą praktyką jest rozpoczęcie utworu w układzie rozległym, wówczas łatwo jest wykonać w głosach środkowych alterację, przez co można uzyskać ciekawą, zadziwiającą harmonię. Łatwym do alteracji jest interwał kwinty. Poprzez podwyższenie lub obniżenie o półton można uzyskać wspaniałe barwy i jednocześnie łatwo przejść do innej tonacji. Wstęp, korespondujący z charakterem danej melodii, pieśni, grany na *vox coelestis*, ma wprowadzać słuchacza w pożądany nastrój. Dopiero wówczas wprowadzamy *cantus firmus* (temat). Akordy wpływają na ukształtowanie i wypływają z linii melodycznej. Forma powstającej improwizacji musi być czytelna, utrzymana w stałym pulsie. Utwór powinien rozpoczynać się i kończyć w tej samej tonacji, a w trakcie przebiegu formy można osiągać odległe tonacje, stosując między innymi wspomnianą wyżej alterację. Trzeba pamiętać, że to rodzaj arii, z głosem melodycznym granym w sopranie.

Przykład nr 169

*Adagio*⁶

Adagio

g) w formie swobodnej, rozbudowanej fantazji, na przykład fantazji w stylu M. Regera, allegra sonatowego, jak w sonatach F. Mendelssohna–Bartholdy’ego lub klasycznej francuskiej symfonii (Allegro – Andante – Scherzo – Finale)

⁶ J. Oleszkowicz, op. cit., s. 223.

Przed rozpoczęciem improwizacji w danym stylu skuteczną metodą jest zapoznanie się, czytając *a vista*, z reprezentatywnym dziełem kompozytora. Stwarza to możliwość automatycznego przejścia od czytania nut danego utworu do improwizacji.

Można zaimprovizować na przykład formę allegra sonatowego, opierając się na pierwszej części *Sonaty f-moll* F. Mendelssohna–Bartholdy’ego, zachowując formę i typowe zwroty harmoniczo–melodyczne dla kompozytora.

W miejsce użytego przez twórcę chorału wstawiamy melodię znanej polskiej pieśni. Stosując odpowiednią rejestrację wynikającą z możliwości brzmieniowych instrumentu, należy stworzyć formę allegra sonatowego – pierwszej części cyklu sonatowego.

Aby dobrze improwizować w stylu danego kompozytora, należy poznać całą jego twórczość, nie tylko organową, poznać jego styl, pomysły rytmiczne, melodyczno–harmoniczne i odpowiednio je stosować, wykorzystując bogate możliwości organów, takie jak:

- zmiana rejestracji, manualów,
- stosowanie *crescenda* i *decrescenda*,
- jednoczesna gra na kilku klawiaturach.

Podobnie jak w interpretacji, w improwizacji należy dbać o głęboki wyraz.

Posłuchaj:

płyta nr 2 (załącznik), poz. 6

płyta nr 3 (załącznik), poz. 4

h) improwizacja jako solo na klawiaturze pedałowej

i) w formie pastorałe, siciliany, cantabile, rapsodii

Posłuchaj:

Płyta nr 1 (załącznik), poz.: 22, 23

j) w charakterze *scherza*, *humoreski*

Scherzo, *humoreskę* gramy krótkim, zdecydowanym dźwiękiem, wykorzystując charakterystyczny synkopowany pomysł. Należy, podobnie jak w formach ostinatowych, bezwzględnie utrzymać stały puls i rytm.

Posłuchaj:

płyta nr 2 (załącznik), poz. 4

płyta nr 3 (załącznik), poz. 4

k) improwizacji z miksturowymi współbrzmieniami

Posłuchaj:

Płyta nr 1 (załącznik), poz.: 35–38

l) jako formy ostinatowej: melodyczne lub rytmiczne ostinato, na przykład bolero, rumba

Można utworzyć formę ostinatową, opierając ją na rytmie bolera, rumbi, lub na innym stałym schemacie rytmicznym, wykorzystując w dwugłosie tylko dwa dźwięki (na przykład c, f), przenosząc je o oktawy w górę i w dół.

Posłuchaj:

Płyta nr 1 (załącznik), poz.: 39–43

m) jako improwizacji z użyciem skali (modi) Oliviera Messiaena

n) swobodnej improwizacji do obrazu, tekstu biblijnego, czy innego tematu

W improwizacji swobodnej (dowolnej) organy traktujemy barwowo, wykorzystując możliwości brzmieniowe danego instrumentu, lub perkusyjnie. Można improwizować, używając muzycznego tematu albo tekstu (na przykład z Biblii). Można również wykorzystać różnice wynikające z samych interwałów i na przykład w części A i A₁ (lub C) użyć radosnych kwint i oktaw, a w części B, dla kontrastu, pochodów opadających sekund, imitując smutek i nostalgię. Trzeba pamiętać o zachowaniu proporcji w budowie formy, by poszczególne części miały relatywnie podobne rozmiary. Wykorzystując pomysły, motywy i przetwarzając je, niejednokrotnie uzyskujemy interesujące formy muzyczne.

Można zaimprovizować również w następujący sposób: nauczyciel improwizuje dowolną formę, a improwizator ją kontynuuje, zachowując puls i charakter. Swobodną formę na temat chorału można tworzyć jeszcze inaczej. Improwizator preluduje w ustalonej tonacji i na wskazanie pedagoga improwizator doprowadza

do kadencji, a następnie gra pierwszą frazę chorału. Po czym następuje interludium i na kolejne wskazanie pedagoga wykonuje kadencję i drugą frazę zharmonizowanej melodii. W zakończeniu można wykorzystać pewien pomysł improwizacyjny: zamiast oczekiwanej toniki umieścić w głosie najniższym septymę, a dopiero potem kadencję zamykającą improwizowany utwór w celu ubogacenia harmonii.

Zanim rozpocznie się proces improwizacji, należy przestudiować kilka znanych z praktyki wykonawczej lub nagrań utworów danej formy, dokonać analizy utworów i stylu danego twórcy i spróbować w indywidualny sposób, w oparciu o własną wyobraźnię, posiadaną wiedzę i umiejętności stworzyć podobną formę. Ćwiczenia należy rozpocząć od realizacji elementów, schematów „przejętych” od twórców dzieł minionych epok. Improwizację należy ćwiczyć systematycznie. Wówczas mamy rozwinięte narzędzia do improwizacji i nawet gdy jest „słabszy” dzień, brak motywacji do improwizacji, to i tak improwizacja będzie miała oczekiwaną formę i może spotkać się z uznaniem publiczności.

Należy pamiętać, że improwizowany utwór powinien mieć jednorodną stylistycznie strukturę. Można najpierw wykonać szkic, a następnie próbować zrealizować wizję improwizowanej formy.

Znakomite przykłady wyżej wymienionych form można znaleźć w kompozycjach angielskiego organisty Roberta Jonesa.

3. Suplement dla zaawansowanych improwizatorów

Zanalizuj poniższe przykłady i zrealizuj ćwiczenia.

Przykład nr 170

Passacaglia c-moll w stylu romantycznym (temat i 10 wariacji)⁷

Temat



1

2

⁷ V. Goller, op. cit., s. 12.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with quarter and eighth notes, including a trill-like figure. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system is marked with a '3' above the first measure, indicating a triplet. It features a treble staff with a complex melodic line involving sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is a grand staff with a simple harmonic accompaniment.

The third system continues the piece with a treble staff showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is a grand staff with a simple harmonic accompaniment.

The fourth system is marked with a '4' above the first measure, indicating a quartet. The treble staff features a complex melodic line with sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is a grand staff with a simple harmonic accompaniment.

The fifth system concludes the piece with a treble staff featuring a melodic line with sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is a grand staff with a simple harmonic accompaniment.

5

Musical score for exercise 5, measures 1-6. The score is written for organ in G major. The right hand (RH) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (LH) provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for exercise 5, measures 7-9. The RH continues with melodic patterns, including some grace notes. The LH accompaniment remains consistent with the previous measures.

6

Musical score for exercise 6, measures 1-6. The key signature has one sharp (F#). The RH features a melodic line with triplets of eighth notes. The LH accompaniment includes triplets of eighth notes in the first two measures.

Musical score for exercise 6, measures 7-9. The RH continues with melodic patterns, including a triplet in the first measure. The LH accompaniment consists of eighth notes and rests.

7

Musical score for exercise 7, measures 1-6. The key signature has one flat (Bb). The RH features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The LH accompaniment consists of eighth notes and rests.

8

System 8, measures 1-2. Treble clef: measure 1 has a whole rest; measure 2 has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4. Bass clef: measure 1 has quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; measure 2 has quarter notes C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

System 8, measures 3-4. Treble clef: measure 3 has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4; measure 4 has a half note B3, quarter notes A3, G3, F3, and a half note E3. Bass clef: measure 3 has quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; measure 4 has quarter notes C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

9

System 9, measures 1-2. Treble clef: measure 1 has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4; measure 2 has a half note B3, quarter notes A3, G3, F3, and a half note E3. Bass clef: measure 1 has quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; measure 2 has quarter notes C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

System 9, measures 3-4. Treble clef: measure 3 has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4; measure 4 has a half note B3, quarter notes A3, G3, F3, and a half note E3. Bass clef: measure 3 has quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; measure 4 has quarter notes C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

10

System 10, measures 1-2. Treble clef: measure 1 has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4; measure 2 has a half note B3, quarter notes A3, G3, F3, and a half note E3. Bass clef: measure 1 has quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; measure 2 has quarter notes C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

System 10, measures 3-4. Treble clef: measure 3 has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, and a half note C4; measure 4 has a half note B3, quarter notes A3, G3, F3, and a half note E3. Bass clef: measure 3 has quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; measure 4 has quarter notes C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains several chords and a melodic line. The middle staff is in treble clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same three-staff structure. The top staff has chords and a melodic line, the middle staff has a rhythmic accompaniment, and the bottom staff has a bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Posłuchaj:
Płyta nr 3 (załącznik), poz. 3

Przykład nr 171

Trio z chorałem akordowym rozdzielającym poszczególne części⁸

Adagio molto

The first system of Example 171 is in 6/4 time. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and half notes. The middle staff is in treble clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes.

The second system of Example 171 continues the piece. It features the same three-staff structure. The top staff has a melodic line, the middle staff has a rhythmic accompaniment, and the bottom staff has a bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

⁸ A. Namysłowski, *Preludia na organy*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1930, s. 9.

The image shows a musical score for organ improvisation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a sequence of eighth notes and a final quarter note. The middle staff is in bass clef and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, including a triplet and a sixteenth rest. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple melodic line with a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a sequence of quarter notes.

Posłuchaj:

Płyta nr 2 (załącznik), poz. 2

Posłuchaj:

Płyta nr 3 (załącznik), poz. 4

Ćwiczenia nr 132–136 (zob. „ćwiczenia” str. 78)

VII. ZAŁĄCZNIK

A. Podręczniki z zakresu harmonii

- Arnold F.T., *The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass*, Dover Publications, 2003.
- Buelow G.J., *Thorough-Bass. Accompaniment According to Johann David Heinichen*, University of Nebraska Press, 1992, revised edition.
- Christensen J.B., *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert*, Kassel 1992.
- Christensen J.B., *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Bärenreiter BA 8186.
- Dreyfus L., *Bach's Continuo Group*, Cambridge 1987.
- Dupré M., *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien*, Leduc AL 19 520.
- Frączkiewicz A., Fieldorf M., *Zasady modulacji. Podręcznik pomocniczy do nauki harmonii*, PWM, Kraków 1988.
- Gasparini F., *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia 1708.
- Gasparini F., *The Practical Harmonist at The Harpsichord*, tłum. F.S. Stillings, Yale University Press, New Haven 1963.
- Heinichen J.D., *Der General-Bass in der Composition*, Drezno 1728.
- Kellner D., *Treulichcher Unterricht im General-Bass*, Hamburg 1732.
- Lasocki K.J., *Solfeż II, Ćwiczenia 1-, 2-, 3-, 4- głosowe*, PWM, Kraków 1964.
- Lionel P., *The First English 'Basso continuo' Publication*, "Music and Letters" 1973.
- Matter B., *In gutter Harmonie*, Edition „De Werelt”, Amsterdam 1985.
- Mattheson J., *Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg 1731.
- Mattheson J., *Grosse Generalbass Schule (1731)*, Ed. Schott, Mainz 1982.
- Mattheson J., *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1735.
- De Nardis C., *Partimenti dei Maestri*, G. Ricordi & C, Milano 1933, Reprint 1954.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, Stanley Sadie, 2001.
- Nuti G., *The Performance of Italian Basso Continuo*, Aschgatc, Padstow 2007.
- Poszowski A., *Harmonia tonalna*, PWSM, Gdańsk 1980.
- Sikorski K., *Kontrapunkt, Zbiór zadań i przykładów*, cz. I i II, PWM, Kraków 1953.
- Sikorski K., *Harmonia, część I i II*, PWM, Kraków 1958.
- Świątkiewicz M., Marzyńska H., Trzęsiok M. (red.), *Basso continuo – Compositio*, „Klucz. Pismo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach”, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2009.
- Tagliavini O.F., *The art of not leaving the instrument empty': Comments on early Italian harpsichord playing*, "Early Music", 11/1983.
- Tagliavini L.F., Wstęp do F. Gasparini. *L'armonico pratico al cimbalo*, Arnaldo Forni Editore, 2005.
- Targosz J., *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Wydanie V, PWM, Kraków 2011.
- Werckmeister A., *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus continuus oder Generalbaß wol könne tractiret werde*, Reprint 1 wyd. Aschersleben (1698) wyd. Eitelfriedrich Thom 1985 (Biblioteka Dresden. Musikabteilung Sign. MB8^o 403, Rara).

Williams P., *Basso Continuo on the Organ. Music and Letters*, 1 Edynburg 1969.

Williams P., *Figured Bass Accompaniment*, Edynburg 1970.

B. Literatura, pisma teoretyczne

Agazzari A., *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Bernhard Lang, Lausanne 2004.

Buchner H., *Fundamentum* (Facs. dell'ed. Venezia z 1545 r.), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1980.

„Canor. Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej”, red. C. Zych, Toruń.

Cichoń E., *Intuicyjnie (nie)improvizując. O muzyce intutywnej według Stockhausena*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 8/2014.

Dandrieu J.F., *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paryż 1718.

Donington R., Buelow G.J., *Figured Bass as Improvisation*, „Acta Musicologica”, Vol. 40, kwiecień-wrzesień 1968.

Encyklopedia muzyki pod red. A. Chodkowskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Fidom J., *Organ Improvisation – An Introduction*, „New Music / International Magazine for Music” 32/2 (2008), s. 62-77.

Filończuk M., *Passacaglia c-moll BWV 582 Jana Sebastiana Bacha* (rozdz. II str. 42), w: *Działalność i twórczość organowa Jana Sebastiana Bacha w latach 1708-1723 ze szczególnym uwzględnieniem Passacaglie c-moll BWV 582*, praca magisterska napisana w klasie organów Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku pod kierunkiem prof. Romana Peruckiego, Gdańsk 2004 [maszynopis].

Gadsch H., *Liedbegleitung – auch einmal anders*, Kassel (Merseburger 5161).

Ganassi S., *La Fontegara, Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuirens*, (Venedig 1535), Herausgegeben von H. Peter, R. Lienau, Berlin, Lichtenfelde, Berlin 1956.

Handreichung zur Ausbildung nebenberuflicher Organistinnen und Organisten im Bistum Limburg, Zusammengestellt von der Fachkommission Organistenausbildung des Referates Kirchenmusik, 1. Auflage: 2002, 2. Ergänzte: 2003, Referat Kirchenmusik im Bistum Limburg, Hadamar.

Haynes B., *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music*, Oxford University Press 2007.

Jak realizować basso continuo, oprac. i pol. przekł. A. Szweykowska, Viadana L., Biancardi F., Sanese A.A., Banchieri A., Musica Iagellonica, Kraków 1997.

Kruger D., *Organ Improvisation in German Fundamenta of the 15 th Century*, „New Sound” 32, 2008, Department of Musicology Faculty of Music, Belgrade, s. 35-52.

Nowowiejski F., *Improvizacja na organach, Muzyka Kościelna*, Poznań IV, Rok II, Nr 4.

Odoj W., *O improvizacji słów jeszcze kilka*, Opcje 3-4, Katowice 2001.

Paumann C., *Fundamentum organisandi*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1955.

Perucki R., *Zagadnienia dotyczące wykonawstwa francuskiej muzyki organowej „złotego wieku”*, w: *Organy i muzyka organowa XIII*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Prace Specjalne 71, Gdańsk 2006.

Podhajski M., *Interpretacja matematyczno–logiczna elementarnych pojęć harmonii funkcyjnej*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1974.

Schmieder W., *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Breitkopf & Härtel Musikverlag; Leipzig 1986.

Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998.

Świątkiewicz M., *Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku*, Praca napisana pod kierunkiem prof. Marka Toporowskiego, Akademia Muzyczna im Karola Szymanowskiego w Katowicach, Wydział Wokalno-Instrumentalny, Kierunek: instrumentalistyka, Specjalność: klawesyn, Katowice 2008 [maszynopis].

Zieliński T.A., *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981.

C. Literatura z teorią i ćwiczeniami praktycznymi

- Bach C.Ph.E., *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.
- Bacilly "Bénigne" B. de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1668, Minkoff, Genève 1974.
- Baumgartner J.B., *Instructions de musique, théorique et pratique, à l'usage du violoncelle*, Haga 1774.
- Berger G., *Improvisationslehrgang für Kirchenmusiker. Einführung in Techniken des 20. Jahrhunderts*. 5 Hefte, Rob. Forberg, Bonn-Bad Godesberg, 1980.
- Czerny K., *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte*, Op. 200, Breitkopf & Härtel, 1993.
- Dietrich F., *Orgelchoral-Improvisation*, Kassel (Bärenreiter 961).
- Doll E., *Improvisation von Anfang an*, Regensburg (Bosse), 1992.
- Dupré M., *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue*, Czesć I, Alphonse Leduc, Paris 1957.
- Ewers P., *Einfach spielen! Anstiftung zur Improvisation*, vpe, Paderborn, 2010.
- Gaar R., *Orgel Improvisation. Lehrplan und Arbeitshilfen, mit einer Einführung von Hans Haselböck, Revidierte und erweiterte Fassung*, Carus Verlag Stuttgart 2003.
- 5 Lehrbücher zu den Themen J.S. Bach: Choralsatz (Möller), Moderne Liedbegleitung (Wünsch), Kontrapunkt (Gardonyi), Melodielehre (Koerppen) und Harmonik (Gardonyi/Nordhoff)*, Mösel-Verlag, Wolfenbüttel.
- Gebhard H., *Praxis der Orgel-Improvisation. Ein Lehrgang. The practice of organ improvisation*. C.F. Peters u. a., Frankfurt am Main u. a. 1987.
- Gerok K., *Lehrgang der Orgel-Improvisation*, Stuttgart (Carus 24 006), [b. r.].
- Goller V., *Opus 97, Die Orgel beim Kath. Gottesdienst, I. Teil, Die Elemente der freien Improvisation/Kontrapunkt U. Harmonielehre spielend im Rahmen einer Orgelschule*, Anton Böhm & Sohn, Ausburg und Wien 1927.
- Göring E.O., *Improvisation – leicht gemacht*, Kassel (Merserburger 1143).
- Gustafsson K.E., Soinne P., *Cantus Firmus. Johdatus koraali–improvisaatioon*, Edition Fazer, Helsinki 1978.
- Hakim N., *The Improvisation Companion, Theory, Theme, Development, Forms, Harmony*, United Music Publishers Ltd, London 2000.
- Hancock G., *Improvising. How to Master the Art*, Oxford University Press, New York, Oxford 1994.
- Heinichen J.D., *Neu erfundene und gründliche Anweisung ...*, Hamburg 1711.
- Glanc T., *Sztuka improwizacji organowej na przykładzie wybranych kompozycji J.S. Bacha, L. Vierne'a i M. Regeza ze szczególnym uwzględnieniem elementów jazzu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Romana Peruckiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 2011, [maszynopis].
- Improvisationslehrgang für Kirchenmusiker. Einführung in Techniken des 20. Jahrhunderts. [Heft 1 Bicinium, Heft 2 Tricinium, Heft 3 Quatricinium, Heft 4 Fantasia, Heft 5 Passacaglia]* (Günter, Berger), Rob. Forberg Musikverlag 1980.
- Koszewski A., *Materiały do nauki improwizacji fortepianowej*, PWSM, Poznań 1968.
- Keller H., *Schule der Choral-Improvisation für Orgel (mit 121 Notenbeispielen)*, Edition Peters, Stuttgart 1939.
- Keller H., *Die Kunst des Orgelspiels (mit 250 Notenbeispielen)*, Edition Peters, Leipzig, Stuttgart 1941.
- Kraus E., *Techniken des liturgischen Orgelspiels* drei Bände, Leutkirch 1982, 1988, 1999, Pro Organo, Verlag Eberhard Kraus.
- Krieg G.A., *Cantus-firmus Improvisationen auf der Orgel, System – Methode – Modelle*, Verlag Dohr, Köln 2001.
- Lewkowicz W.I., *Harmonia gregoriańska czyli nauka akompaniamentu do melodii gregoriańskich*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1959.
- Michel-Ostertun Ch., *Grundlagen der Orgel Improvisation, Harmonisieren von Chorälen in verschiedenen historischen Stilen*, Band 1, Textteil, München 2006.
- Michel-Ostertun Ch., *Grundlagen der Orgel Improvisation, Harmonisieren von Chorälen in verschiedenen historischen*

Stilen, Band 2: Lösungsteil, Strube Verlag GmbH, München 2006.

Michel-Ostertun Ch., *Grundlagen der Orgelimprovisation, Harmonisieren von Chorälen in verschiedenen historischen Stilen. Lösungsteil*, Strube Edition 9054, München 2006.

Nova organi harmonia ad graduale juxta editionem Vaticanam, Mechliniensis Interdiocæsani Instituti Musicæ Sacræ composita ac aptata, Editio tertia, Pars V, *Kyriale et Missa pro defunctis*, Mechelen, 18.V.1942.

Oberhoffer H., *Die Schule des katholischen Organisten. Teoretisch–praktische Orgelschule*, Op. 36., Dritte, zum Theil umgearbeitete Auflage, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung, Trier, 1880.

Oleszkowicz J., *I Ty możesz improwizować*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 1997.

Olszewski W.K., *Sztuka improwizacji jazzowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012.

Pierre O., *Témoignages écrits des épreuves d'improvisation, étudiées en la classe d'orgue de Marcel Dupré en 1953-1954*, Paris (Leduc 28.107), [b. r.].

Rogg L., *Cours d'improvisation pour les organistes, Harmonie pratique, Contrepoint ornamental, Choral*, Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale de Musique, 1988.

Saint-Lambert M. de, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paryż 1707.

Schmid K.N., *Schule der Orgel-Improvisation*, Bd. 1 und 2, Feuchtinger & Gleichauf Regensburg 1981.

Tournemire Ch., *Précis d'exécution et d'improvisation à l'orgue*, Eschig, Paris 1936.

Wagner P., *Orgelimprovisation mit Pfiff, Lehrgang des Liturgischen Orgelspiels*, Strube Verlag GmbH, Edition 9033, München 1999.

Wagner P., *Orgelimprovisation mit Pfiff, Lehrgang des Liturgischen Orgelspieles, Band 2* Strube Verlag GmbH, München 2002.

Walter G., *Improvisieren auf Schwarz & Weiss, Der Einstieg ins Stegreifspiel am Klavier*, Musikverlag Gert Walter, Limbach-Oberfrohn, 2011.

Wesołowski F., *Materiały do ćwiczeń harmoniczných*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963.

Wesołowski F., *Basso continuo. Teoria i praktyka*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002.

Williams P., *The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650-1750*, "Musical Quarterly", 54/1968, Oxford.

D. Przykłady kompozycji do nauki improwizacji

Albright W., *Chorale–Partita in an Old Style on „Wer nur den lieben Gott lässt walten”*, Elkan-Vogel Inc., Bryn Mawr, Pennsylvania 1971.

Archidiecezjalna Komisja ds. Muzyki Kościelnej, Archidiecezjalna Szkoła Organistowska. *Ciebie, Boga, wysławiamy. Pomoce liturgiczne dla organistów*. Wyd. Św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 2000.

Bach J.S., *Das Wohltemperierte Klavier, Teil I*, G. Henle Verlag, München 2007.

Bach J.S., *Das Wohltemperierte Klavier, Teil II*, G. Henle Verlag, München 1972.

Bach J.S., *Kleine Präludien und Fughetten*, Keller H., Edition Peters, Stuttgart 1958.

Bach J.S., *Kleine Präludien und Fughetten für Klavier zu zwei Händen*, Nach den Quellen neu Herausgegeben von Keller H., Edition Peters, Leipzig, Stuttgart 1958.

Bach J.S., *Vierstimmige Choralgesänge*, Redigiert und herausgegeben von Sulyok I., Editio Musica, Budapest 1982.

Johann Sebastian Bach's Kompositinnen für die Orgel, Kritisch – korrekte Ausgabe von Griepenkerl F.C., Roitzsch F., Neu durchgesehen von Keller H., C.F. Peters, Leipzig 19[78].

- Burkath W., Op. 12 (I-XII), *Wybór Kołęd Polskich w transkrypcji na fortepian*, (Układ koncertowy), Nakład księgarni św. Wojciecha, Poznań [b. r.].
- Chlondowski A., *Pieśni i msze za dusze zmarłych*, PWM, Kraków 1997.
- Couperin F., *Two Masses for Organ, Mass for the Parishes, Mass for the Convents*, Dover Publications, Inc., New York 1994.
- Choralharfe, Chöre und geistliche Volkslieder der Evangelischen Kirche*, Lubrich F. (red.) Schweers & HASSE, Bremen 1907, II Wyd. Op.75.
- Chwedczuk J., *Organowe ćwiczenia pedałowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wyd. III, Kraków 1970.
- Dwornik R., Jakac J. (red./oprac.), *Chorał do modlitewników śląskich Cz. I*. Wyd. Kurii diecezjalnej nakładem księgarni św. Jacka, Katowice 1966.
- Dwornik R., Jakac J. (red./oprac.), *Chorał do modlitewników śląskich Cz. II*. Wyd. Kurii diecezjalnej nakładem księgarni św. Jacka, Katowice 1968.
- Dwornik R., Jakac J. (red./oprac.), *Chorał do modlitewników śląskich Cz. III. Części stałe i zmienne Mszy Św.* Wyd. Kurii diecezjalnej nakładem księgarni św. Jacka, Katowice 1968.
- Eberlin J.E., *Neun Toccaten und Fugen*, Band IV der Reihe „Süddeutsche Orgelmeister des Barock“, Herausgegeben von Walter R., Musikverlag Alfred Copenrath, Altötting 1958.
- Furmanik J., *Tibi Domine*, zeszyt 8, *Preludia II z rękopisu opr. St. Głowacki*, wyd. Zgromadzenie Sióstr Franciszkańskich od Cierpienia, Warszawa [b. r.].
- Fischer J.C.F., *Musikalischer Blumenstrauß, Präludien, Fugen und Finali in den acht Kirchentonarten*, Band I der Reihe „Süddeutsche Orgelmeister des Barock“, Herausgegeben von Walter R., 4. Wyd., Musikverlag Alfred Copenrath, Altötting 1956.
- Guillain J.A., *Pièces d'orgue pour le Magnificat*, Herausgegeben von Guilmant A., B. Schott's Söhne, Mainz 1969.
- Jones R., *Orgelmusik aus England und America*, wyd. Dr. J. Butz, Musikverlag Sankt Augustin, (Nr 1945).
- Kalisz T., *Improwizacje na tematy pieśni kościelnych na organy solo*, Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006.
- Kruczek Z., *Une mélodie nouvelle: recueil de psaumes: année C*, P. Zech, Buchet-Chastel, Paris 2000.
- Laurin R., *Suite Brève*, Opus 6 n° 2, 1. Prélude, 2. Intermezzo, 3. Romance, 4. Toccata, Éditions Europart-Music [b. r.]
- Lemmens J.-N., *École d'orgue*, Édition classique, A. Durand & Fils, Paris 1920.
- Lewkovitch B., *Afhøjheden oprunden er, 50 orgelkoraler 1995*, Engstrøm & Sødring, Copenhagen 1996.
- Łaś J., *20 melodii do Mszy Świętej z towarzyszeniem organów*, Wyd. Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1971.
- Łaś J., Ziemiański S., *Wystawiajmy Pana*. Zbiór nowszych pieśni kościelnych z towarzyszeniem organów, Wyd. Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1978.
- Łukaszewski M., *Exegi monumentum, Marian Sawa in memoriam na organy solo*, Fundacja Pro Organo, Łomianki, 2006.
- Machura M. (red.), *Ciebie Boże chwalimy II*. Advent, Boże Narodzenie, Komisja muzyki sakralnej Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 1983.
- Makowski H., Surzyński M., *Szkoła na organy*, Część I, Wydanie III, Nakład i Własność Gebethnera i Wolfa, Warszawa [b. r.].
- Marchand L., *Pièces d'orgue*, Herausgegeben von Guilmant A., B. Schott's Söhne, Mainz 1967.
- Micheelsen H.F., *Choralmusik für Orgel, Christgeburt*, Heft 3, Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1963.
- Miniatury organowe nr 15, Pachelbel Dwie toccaty*, PWM Kraków 1959.
- Miniatury organowe nr 25, Frescobaldi Toccata*, PWM Kraków 1960.
- Musiałek T., Waloszek J., *Chorał opolski*, tom III, Wyd. Świętego Krzyża, Opole 1989.
- Namysłowski A., *Preludia na organy*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1930.
- Ogierman-Mański I., *Akompaniamenty organowe do pieśni kościelnych*, Towarzystwo Salezjańskie, Inspektoriat św. Wojciecha w Pile, Piła 2006.

- Orgelbegleitung...*, Mohr J. (red.), Verlag von Bustet F., Regensburg, New York, Cincinnati 1877.
- Piech J. (red.), *Muzyka w liturgii*, Wyd. Polihymnia, nr 22, Lublin 2002.
- Pieśni religijne. Akompaniament na organy*, Kalisz 1997.
- Posaunenchoralbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, Herausgegeben von Bachmann F., Hoffmann E., Tepper L., Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1987.
- Praetorius J., *Sämtliche Orgelwerke, 14 Choralbearbeitungen, 2 Psalm-bearbeitungen, 1 Liedbearbeitung*, Herausgegeben von Beckmann K., Band I, Bodensee-Musikversand, Radolfzell am Bodensee 2006.
- Przybylski D., *Entrata e Chaconne na organy solo*, Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006.
- Przybylski D., *Fanfara na organy solo*, Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006.
- Pucek Z., *New organ sheet-music, 5 organ themes for improvisation*, Wyd. Muzyczne „Gamma”, cop. 1994.
- Rak R. (oprac.), *Pieśni wybrane przeznaczone na nabożeństwa dla dzieci*, Wyd. Kurii Diecezjalnej w Katowicach, 1958.
- Rączkowski F., *Chorały na organy*, PWM, Kraków 1976.
- Rączkowski F., *Msze gregoriańskie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957.
- Sawa M., *Mini-Fugi (2,3,4 voices), Little-Fugues for organ*, Warsaw Music Edition, Warszawa 2004.
- Sawa M., *Partity na tematy wielkopostnych i wielkanocnych polskich pieśni kościelnych na organy solo*, Pro Organo Edition, Warszawa – Łomianki 2007.
- Schönberg S.G., *In dulci jubilo, Variationer, Bicinum och Final*, Op. 137(a), wyd. Triumph, Täby 1993.
- Selle R., *Partita über „Jesus ist kommen” im Stile französischer Komponisten für Orgel*, Eres Edition, Bremen 2000.
- Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, Kolegium redakcyjne: ks. Karol Mrowiec CM (red.), ks. Marian Michalec CM, ks. Tarsycjusz Sinka CM, wyd. XL (poprawione), Kraków 2005.
- Smulczyński J., *Pieśni kościelne z towarzyszeniem organowym w harmonizacji Jerzego Rosińskiego*, Kielce 2001.
- Surzyński M., Op. 42, *Rok w pieśni kościelnej*, Zeszyt 1, *Preludya organowe na melodyach pieśni polskich adwentowych osnute*, Gebethner i Wolff, Warszawa [b. r.].
- Surzyński S., Op. 63, *Pastorałki, Preludya na Organy lub Harmonium, Utwory oryginalne i na tematy polskich kolęd*, I tom, Berliner Musikalien Druckerei 1930.
- Surzyński S., Op. 67, *Pastorałki, Preludya na Organy lub Harmonium, Utwory oryginalne i na tematy polskich kolęd*, II tom, Berliner Musikalien Druckerei 1930.
- Szczepankiewicz M., *Akompaniamenty organowe do pieśni kościelnych*, Salezjańska Szkoła Organowa im. kardynała Augusta Hlonda w Szczecinie, Szczecin 2002.
- Śpiewnik kościelny katolicki: czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich: zebrany staraniem Towarzystwa wzaj. pomocy organistów dyecezyi Krakowskiej: ułożony na 1 głos z organem, lub na 4 głosy mieszane / Cz. 1. zebrany staraniem Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Organistów Dyecezyi Krakowskiej; wybór i oprac. Walenty Dec., Wiedeń: Waldheim = Eberle A.G., 1903 ca. 1909. *Śpiewnik wawelski. Towarzystwo organowe*, Część II, Tom I, zeszyt 2, Wielki Post-Wielkanoc, (red.) Zalewski W., Tuleja M., Delimat W. Tyrała R., Wydawnictwo Św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 1999.
- Twardowski R., *Jezu ufam Tobie. Pieśni do Miłosierdzia Bożego na głos i organy*, Płock 2003.
- Walczyński F., *Praeludia Organi*, Opus V, Editio Quarta Emendata, Sumptibus Gebethner & Wolff, Warszawa 1897.
- Wells J., *Chorale Fantasia on Lasst uns erfreuen*, New Music New Zealand, New Zealand NZM 207.
- Zalewski W. (oprac.), *Śpiewnik pieśni kościelnych*, PWM, Kraków 1997.

E. Płyty.

1. Płyta nr 1

Wagner P., *Orgelimprovisation mit Pfiß, Lehrgang des Liturgischen Orgelspieles.*

Przygrywki chorałowe na temat:

1. *Gott, aller Schöpfung heilger Herr*
2. *Schönster Herr Jesu*
3. *Kyrie eleison*
4. *Aus meines Herzens Grunde*
5. *Christe, du Lamm Gottes*
6. *Ich will dich lieben, meine Stärke*
7. *Herr, erbarme dich*
8. *Im Frieden dein, o Herre mein*

Chorał na temat:

9. *Hilf, Herr meines Lebens*
10. *Nun jauchzt dem Herren, alle Welt*
11. *Herr, gib uns Mut zum Hören*
12. *Gib Uns Frieden jeden Tag*

Intrada na temat:

13. *Den Herren will ich loben*
14. *Wer nur den lieben Gott lässt walten*
15. *Halleluja*

Basse trompette na temat:

16. *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*
17. *Christus, der ist mein Leben*
18. *Lobet den Herren*
19. *Wer nur den lieben Gott lässt walten*

Chorał w manierze echa na temat:

20. *Sonne der Gerechtigkeit*
21. *O Welt, ich muss dich lassen*

Siciliana na temat:

22. *Wohl denen, die da wandeln*

Pastorale na temat:

23. *Nun jauchzt dem Herren, alle Welt*

Toccata na temat:

24. *Befiel du deine Wege*
25. *Wohl denen, die da wandeln*
26. *Nun saget Dank und lobt den Herren*
27. *Brich dem Hungrigen dein Brot*
28. *Du höchstes Licht, du ewiger Schein*
29. *Liebster Jesu, wir sind hier*
30. *Was Gott tut, das ist wohlgetan*
31. *Befiel du deine Wege*
32. *O Jesu Christe, wahres Licht*

33. *Gott wohnt in einem Lichte*

Brzmienia miksturowe

34. *O Lamm Gottes unschuldig*

35. *Du hast uns, Herr, gerufen*

36. *Wohl denen, die da wandeln*

37. *Der Herr ist mein Hirt*

Ostinato harmoniczne

38. *Ich will dich lieben, meine Stärke*

39. *Brich dem Hungrigen dein Brot*

40. *Lobe den Herren*

41. *Korn, das in die Erde, in den Tod versinkt*

42. *Zieh an die Macht, du Arm des Herrn*

„Chodzący bas”

43. *Gott liebt diese Welt*

44. *Singt das Lied der Freude über Gott*

2. Dzieło artystyczne w postaci nagrania na nośniku cyfrowym (z: *Sztuka improwizacji organowej na przykładzie wybranych kompozycji J.S. Bacha, L. Vierne'a i M. Regera ze szczególnym uwzględnieniem elementów jazzu*, praca doktorska, Glanc T., promotor – prof. Perucki R., Gdańsk, 2011)

Tomasz Glanc – dwie płyty CD

Płyta nr 2

Improwizacje organowe z wykorzystaniem elementów jazzu na temat:

1. Chorału *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ f-moll* J.S. Bacha, BWV 639
2. Vivace (I cz.) z *VI sonaty organowej G-dur* J.S. Bacha, BWV 530
3. *Toccaty d-moll* J. S. Bacha, BWV 565
4. *Bourrée z Suity e-moll* (na lutnię) J.S. Bacha, BWV 996
5. *Preludium c-moll* (na fortepian) J.S. Bacha, BWV 999
6. Allegro vivace (IV cz.) z *I symfonii organowej d-moll* L. Vierne'a, op. 14
7. *Toccaty d-moll*, op. 59 M. Regera

Płyta nr 3

Hakim N., *The Art of Improvisation*, Chicago 2001, płyta CD

1. *Partita na temat chorału*, 2. *Parafraza gregoriańska*, 3. *Passacaglia*, 4. *Symfonia*, 5. *Fantazja na temat z folkloru*.

Płyta nr 4

Wagner P., *Orgel improvisation mit Pfi ff, Lehrgang des liturgischen Orgelspiels mit CD*, Strube Edition 9033.

F. Lista obowiązujących pieśni kościelnych

wybór ze śpiewnika ks. Jana Siedleckiego, wyd. XL, 2006 r.

Adwent

1. *Archanioł Boży Gabriel*
2. *Błogosławiona jesteś Maryjo*
3. *Boże wieczny*
4. *Czekam na Ciebie*
5. *Głos wdzięczny z nieba wychodzi*
6. *Grzechem Adama*
7. *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*
8. *Mądrości która*
9. *Niebiosa rosę spuśćcie nam z góry*
10. *Oto Pan Bóg przyjdzie*
11. *Po upadku człowieka grzesznego*
12. *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*
13. *Stworzycielu gwiazd świecących*
14. *Zdrowaś bądź Maryja*

Boże Narodzenie

15. *Ach ubogi żłobie*
16. *Ach witajże pożądana*
17. *Anioł pasterzom mówił*
18. *A wczora z wieczora*
19. *Bóg się rodzi*
20. *Cicha noc*
21. *Dlaczego dzisiaj wśród nocy dnieje*
22. *Do szopy, hej pasterze*
23. *Dzisiaj w Betlejem*
24. *Gdy się Chrystus rodzi*
25. *Gdy śliczna Panna*
26. *Jezus malusieńki*
27. *Jezusa narodzonego wszyscy witajmy*
28. *Lulajże Jezuniu*
29. *Mędracy świata*
30. *Mizerna cicha*
31. *Nowy rok bieży*
32. *O gwiazdo betlejemska*
33. *Pasterze mili coście widzieli*
34. *Pójdźmy wszyscy do stajenki*
35. *Przybądźcie dziś wierni (Adeste fideles)*
36. *Przybieżeli do Betlejem pasterze*
37. *Przystąpmy do szopy*
38. *Tryumfy Króla Niebieskiego*
39. *Wesołą nowinę bracia słuchajcie*

40. *Wśród nocnej ciszy*
41. *W dzień Bożego Narodzenia*
42. *W żłobie leży*
43. *Z narodzenia Pana*

Wielki Post

44. *Ach mój Jezu*
45. *Bądź mi litościw*
46. *Bliskie jest Królestwo Boże*
47. *Pokładam w Panu ufność mą*
48. *Posypmy głowy popiołem*
49. *Dobranoc Głowo święta*
50. *Jezu Chryste, Panie miły*
51. *Krzyżu Chrystusa*
52. *Krzyżu święty*
53. *Któryś za nas cierpiał rany*
54. *Ludu, mój ludu*
55. *O głowo uwieńczona*
56. *Ogrodzie Oliwny*
57. *O Krwi Najdroższa*
58. *Odszedł Pasterz od nas*
59. *Panie, Ty widzisz*
60. *Rozmyślajmy dziś*
61. *Stała Matka Bolesciwa*
62. *Wisi na krzyżu*
63. *W krzyżu cierpienie*
64. *Zawitaj ukrzyżowany*

Wielkanoc

65. *Alleluja biją dzwony*
66. *Chrystus Pan zmartwychwstał*
67. *Chrystus zmartwychwstan jest*
68. *Nie zna śmierci Pan żywota*
69. *Otrzyjcie już łzy*
70. *Przez Twoje święte*
71. *Wesel się Królowo miła*
72. *Wesoły nam dzień dziś nastał*
73. *Wstał Pan Chrystus*
74. *Zwycięzca śmierci*

Do Najświętszego Sakramentu

75. *Bądźże pozdrowiona*
76. *Chrystus Pan karmi nas*
77. *Chwalmy niewysłowny*
78. *Chwała i dziękczynienie*
79. *Duszo Chrystusowa*
80. *Idzie, idzie Bóg prawdziwy*

81. *Ja wiem, w kogo ja wierzę*
82. *Jeden Chleb*
83. *Jezu drogi Tyś miłością*
84. *Jezu, Jezu do mnie przyjdź*
85. *Jezu w Hostii utajony*
86. *Jezusa ukrytego*
87. *Kłaniam się Tobie*
88. *Niechaj będzie pochwalony*
89. *O mój Jezu, w Hostii skryty*
90. *Panie dobry jak chleb*
91. *Panie, pragnienia ludzkich serc*
92. *Pan Jezus już się zbliża*
93. *Pan zstąpił z nieba*
94. *Skosztujcie i zobaczcie*
95. *Twoja cześć, chwała*
96. *U drzwi Twoich*
97. *Wielbię Ciebie*
98. *Witam cię, witam*
99. *Zbliżam się w pokorze*
100. *Zróbcie Mu miejsce*

Do Najświętszego Serca Pana Jezusa

101. *Jezu miłości Twej*
102. *Kiedyś o Jezu*
103. *Kochajmy Pana*
104. *Najświętsze Serce Boże*
105. *Nie opuszczaj nas*
106. *O krwi i wodzie*
107. *O niewysłowione*
108. *Pobłogosław, Jezu drogi*
109. *Serce Twe Jezu*
110. *Twemu Sercu*
111. *Z tej biednej ziemi*

Do Chrystusa Króla

112. *Bóg nad swym ludem zlitował się*
113. *Chrystus wodzem*
114. *Króluj nam Chryste*

Do Najświętszej Maryi Panny

115. *Bogurodzica*
116. *Chwalcie łaki umajone*
117. *Cześć Maryi*
118. *Do Ciebie Matko*
119. *Gdy nas ogarnie trwoga*
120. *Gwiazdo śliczna*
121. *Idźmy, tulmy się*

122. *Jasnogórska Pani*
123. *Już od rana rozśpiewana*
124. *Królowej Anielskiej śpiewajmy*
125. *Maryjo, Królowo Polski (Apel Jasnogórski)*
126. *Matko Najświętsza*
127. *Matko Niebieskiego Pana*
128. *O Matko miłościwa*
129. *Po górach, dolinach*
130. *Serdeczna Matko*
131. *Weż w swą opiekę*
132. *Witaj, Gwiazdo morska*
133. *Zawitaj Królowo Różańca Świętego*
134. *Z dawna Polski tyś Królową*
135. *Zdrowaś Maryjo*

Pieśni przygodne

136. *Boże, lud Twój*
137. *Boże mocny, Boże cudów*
138. *Boże, obdarz Kościół Twój*
139. *Boże, zmiłuj się nad nami*
140. *Być bliżej Ciebie chcę*
141. *Boże, w dobroci*
142. *Com przyrzekł Bogu*
143. *Cóż Ci Jezu damy*
144. *Czego chcesz od nas, Panie*
145. *Dziękuję, o Panie*
146. *Dziękujemy Ci, Ojczy Nasz*
147. *Głoś imię Pana*
148. *Kiedy ranne wstają zorze*
149. *Kto się w opiekę*
150. *Niechaj z nami będzie Pan*
151. *Ojczy z niebios*
152. *O, Panie, Tyś moim Pasterzem*
153. *Pod Twą obronę*
154. *Pójdź do Jezusa*
155. *Przykazanie nowe*
156. *Radośnie Panu hymn śpiewajmy*
157. *Przyjmij, o Najświętszy Panie*
158. *Upadnij na kolana*
159. *Wszystkie nasze dzienne sprawy*
160. *Wszystko Tobie oddać pragnę*
161. *Za rękę weź mnie Panie*

Hymny

162. *Boże, coś Polskę*

163. *Ciebie, Boga wystawiamy*

164. *My chcemy Boga*

165. *Nie rzucim Chryste*

Za zmarłych

166. *Bądź mi litościw*

167. *Dobry Jezu, a nasz Panie*

168. *U Ciebie Boże*

169. *Wieczny odpoczynek*

Suplikacje

170. *Święty Boże*

Śpiewy o pochodzeniu gregoriańskim

171. *O, zbawcza Hostio*

172. *Przed tak wielkim*

173. *Pod Twoją obronę*

174. *Hosanna Synowi Dawidowemu*

175. *O Stworzycielu, Duchu, przyjdź*

