


Piotr Arseniuk

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

 orcid.org/0000-0001-9641-6614

Cechy stylu neoklasycznego w *Sonacie organowej* Tadeusza Paciorkiewicza

Muzyka przeznaczona na organy od najdawniejszych czasów pozostawała głównie w obszarze zainteresowania kompozytorów będących jednocześnie organistami. Na tle muzyki polskiej zjawisko to widoczne jest zwłaszcza w wieku XX, będącym złotym wiekiem polskiej literatury organowej. Do grona najwybitniejszych kompozytorów tworzących w tym czasie zalicza się m.in. Mieczysława Surzyńskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Bolesława Szabelskiego, Augustyna Blocha, Stanisława Morytę czy Mariana Sawę – wszyscy wymienieni artyści byli wykształconymi i praktykującymi organistami. Opisany wyżej trend jest aktualny również na gruncie muzyki powstającej współcześnie. Wśród żyjących kompozytorów-organistów można wymienić Dariusza Przybylskiego, Wojciecha Widłaka, Katarzynę Danel czy Aleksandra Jana Szopę. Ważny element zbioru polskiej literatury organowej stanowią wprawdzie dzieła kompozytorów niebędących organistami, takich jak Henryk Mikołaj Górecki, Grażyna Bacewicz, Kazimierz Serocki czy Paweł Łukaszewski, jednak na tle całej twórczości wspomnianych muzyków pozycje te mają charakter epizodyczny i marginalny. Przedstawione zjawisko wynika ze złożoności i skomplikowanej obsługi organów, a także ograniczonego

dostępu do instrumentu¹. Zrozumienie specyfiki organów utrudniają także znaczące różnice pomiędzy instrumentami o różnej proveniencji, co powoduje, że taką wiedzę posiadają głównie wykształceni organiści.

Jednym z nich był Tadeusz Paciorkiewicz – kompozytor, koncertujący organista, a także rektor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie². Pomimo iż jego twórczość na organy stanowi niewielką część całej spuścizny kompozytorskiej, jest ona istotnym elementem skarbcza polskiej literatury organowej. Jak pisze Józef Serafin:

[...] od lat utwory Paciorkiewicza znajdują się w żelaznym repertuarze większości organistów polskich, a o ich powodzeniu nie decyduje jedynie „obowiązek” propagowania twórczości rodzimej³.

Już pierwsze duże dzieło organowe Tadeusza Paciorkiewicza – *Sonata* (1946), okazało się być reprezentatywne dla całej jego późniejszej twórczości. Podkreślał to po latach sam kompozytor, wskazując *Sonatę* jako utwór nieustannie przynoszący mu zaszczyt⁴. Wspomniana kompozycja była wykonywana w kraju i za granicą przez czołowych polskich wirtuozów: Feliksa Rączkowskiego, Joachima Grubicha, Józefa Serafina, Jarosława Malanowicza czy Bartosza Jakubczaka, zaś nagrań płytowych dokonali Joachim Grubich (dwukrotnie) oraz Roman Perucki⁵. Pierwsza część *Sonaty* pojawiła się także w programie koncertu Feliksa Rączkowskiego w katedrze Notre-Dame w Paryżu. Był to pierwszy w historii występ polskiego organisty za kontuarem słynnych organów paryskiej katedry⁶. *Sonata* Tadeusza Paciorkiewicza była również jednym z utworów obowiązkowych podczas Konkursu Polskiej Muzyki Organowej (w grupie wiekowej przeznaczony dla studentów), który odbył się w 2006 roku w Legnicy⁷.

- 1 M. Szoka, *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2021, s. 19.
- 2 Obecnie: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.
- 3 J. Serafin, *Solowe kompozycje organowe Tadeusza Paciorkiewicza na tle rozwoju polskiej sztuki organowej w okresie po r. 1945*, praca kwalifikacyjna w ramach przewodu na stanowisko docenta, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1978, s. 4.
- 4 M. Rosochacka, *Tadeusz Paciorkiewicz. Życie, działalność, twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2013, s. 63.
- 5 J. Grubich, *Joachim Grubich plays modern polish organ music in the Oliwa Cathedral*, Polskie Nagrania „Muza” XL 0495, 1970; J. Grubich, *Polish organ music played by Feliks Rączkowski and Joachim Grubich*, Olympia OCD 314, 1988; R. Perucki, *Organy Katedry w Oliwie*, CD DUX 0210, 1994.
- 6 M. Rosochacka, dz. cyt., s. 155.
- 7 *Siła tradycji, smak nowości. XXV lat Conversatorium Organowego w Legnicy*, red. S. Czopowicz, A. Mroczek, M. Szoka, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 229.

Budowa utworu

Tadeusz Paciorkiewicz podkreślał, że szczególne miejsce w jego twórczości zajmują gatunki muzyczne zakorzenione w tradycji:

W swojej twórczości preferuję formy klasyczne: sonatę, koncert, symfonię, rondo, wariacje. Często sięgam również do form barokowych, jak np. passacaglia, fuga, czy kantata⁸.

Również budowa wewnętrzna *Sonaty organowej* oparta jest na klasycznych wzorcach. Dzieło składa się z trzech części. Część I: *Allegro con fuoco* ma klasyczną formę sonatową (ekspozycja: t. 1–55, przetworzenie: t. 55–94, restryza: t. 94–132, coda: 133–142). Podział formy jest bardzo czytelny, ponieważ kompozytor wyraźnie wyodrębnia jej poszczególne współczynniki. Kolejne segmenty *Allegra* zestawione są ze sobą na zasadzie kontrastu melodycznego, agogicznego, dynamicznego oraz fakturalnego. Ponadto zakończenia poszczególnych ogniw są często podkreślone wyraźną kadencją i *ritenutem*. Charakterystyczne dla tej części jest obszerne wykorzystanie motywiki tematu pierwszego, na której oparty jest epilog (t. 83–94), przetworzenie oraz coda.

Część II: *Andante espressivo* ma formę A–B–A₁ (takty odpowiednio: 1–22; 23–52; 53–75). Ciekawym zabiegiem kompozytorskim jest występująca tu synteza środkowych części klasycznego czteroczęściowego cyklu sonatowego. Pomimo braku zależności funkcyjnych, głęboka emocjonalność i quasi-kantylenowy charakter odcinków skrajnych powodują, że wyczuwalne jest w nich echo romantycznej pieśni bez słów. Z kolei środkowy fragment nosi znamiona scherza – towarzyszy mu oznaczenie *Energico*, a dynamizm dodatkowo potęgują rozbudowane *stretto* oraz figuracyjne przebiegi w kontrapunkcie. Połączenie dwóch ogniw cyklu sonatowego polega zatem u Paciorkiewicza na wykorzystaniu fragmentu o charakterze scherza w środkowej części formy A–B–A o spokojnej narracji, która jest z kolei reprezentatywna dla drugiej części klasycznej sonaty.

Część III: *Allegro scherzando* przyjmuje formę ronda. Składa się ono z trzech pokazów refrenu (t. 1–14; 43–51; 91–113), dwóch epizodów (t. 30–43; 62–91) poprzedzonych łącznikami oraz cody (t. 114–122). W zakończeniu kompozytor przytacza motywikę z pierwszej części, przeprowadzając ją równolegle z refrenem ronda, co scala cały cykl. Wyróżniające w tej części są oba epizody, nawiązujące do polskiej muzyki ludowej.

Melodyka

Charakterystyczną cechą utworów Tadeusza Paciorkiewicza jest brak skrępowania warstwy melodycznej odniesieniami tonalnymi. Zaznaczał to sam kompozytor:

8 M. Wacholc, *Wywiad z Tadeuszem Paciorkiewiczem*, „Życie Muzyczne” 1982, nr 3–4, s. 10.

Do najbardziej charakterystycznych cech mojego stylu należy [...] wykorzystywanie, zwłaszcza w tematach, wszystkich dwunastu dźwięków skali. Użycie pełnej skali dwunastodźwiękowej nie oznacza tu jednak żadnych związków z techniką dodekafooniczną. Skłaniam się raczej do swobodnego stylu atonalnego nie rezygnując z tonalności, którą stosuję w sposób dość indywidualny⁹.

Prawdziwość powyższych stwierdzeń można zauważyć już od pierwszych taktów *Sonaty*. Melika głównego motywu pierwszego tematu *Allegra* (który jest zarazem głównym budulcem całej tej części) składa się bowiem niemalże ze wszystkich dźwięków skali dwunastodźwiękowej. Dopełnienie kompletnej skali znajduje się w głosach akompaniujących (zob. przykład 1.).



Przykład 1. *Allegro con fuoco*, t. 1–3

Widoczna na powyższym przykładzie figuracyjna melodyka, oparta w dużej mierze na przebiegach chromatyczno-diatonicznych, dominuje w całym utworze, zwłaszcza w skrajnych częściach. Niekiedy kompozytor wplata do swojego dzieła również liryczne fragmenty o wokalne melodyce. Towarzyszy temu sugestia użycia głosu organowego o miękkiej, cieplej barwie, np. *vox caelestis* w reprzyzie części I czy oboju solo w pierwszym epizodzie finałowego ronda (zob. przykład 2.).



Przykład 2. *Allegro scherzando*, t. 30–34

Wokalny charakter jest również uwypuklony redukcją dynamiki i uspokojeniem rytmiki. W melice wspomnianego epizodu można także zauważyć nawiązanie do skali góralskiej.

9 Tamże.

Faktura

W *Sonacie* zdecydowanie dominuje faktura polifoniczna. Homofonia występuje głównie w silnych kadencjach. Jest ona obecna także w refrenach części III (zob. przykład 3.). W pierwszym i drugim pokazie refrenu główna melodia umieszczona jest w głosie najwyższym. Towarzyszy jej synkopowany akordowy akompaniament. W trzecim pokazie refrenu następuje odwrócenie faktury – linia melodyczna zostaje przeniesiona do partii pedału, zaś akordy do manuału.

Przykład 3. *Allegro scherzando*, t. 1–4

W fakturze polifonicznej kompozytor wykorzystuje szereg środków, wywodzących się jeszcze z epoki baroku. W części I w obrębie przetworzenia można wyróżnić epizod. Nowa motywika, wprowadzona w głosie najwyższym, zostaje następnie powtórzona w partii pedału jako stretto w augmentacji (zob. przykład 4.). Kolejnym przykładem użycia techniki imitacyjnej jest segment drugiego tematu, występujący w reprzyzie, mający budowę *fugata* (zob. przykład 5.). Ponadto w taktach 123. oraz 126. czoło tematu jest zaprezentowane w postaci inwersji.

Przykład 4. *Allegro con fuoco*, t. 83–85

(Vox celest.) sempre legato

pp

II sempre legato

p

III

sempre legato

p

3

3

Przykład 5. *Allegro con fuoco*, t. 116–126

Kompozytor często stosuje fakturę triową, silnie związaną z idiomem organowym. W ten sposób skonstruowana jest zasadnicza część *Andante espressivo*. Odcinek *Energico* oparty jest na charakterystycznym motywie, składającym się ze skoku interwałowego w górę i kroku o sekundę małą w dół. Motyw ten jest rozwijany ewolucyjnie, początkowo w partii pedału, następnie podlega on pracy imitacyjnej z wykorzystaniem stretta (zob. przykład 6.).

The musical score is written for piano in 3/2 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The second system continues this texture, with the right hand playing more intricate passages. The third system shows the right hand playing a descending melodic line, while the left hand has fewer notes, some of which are sustained across measures.

Przykład 6. *Andante espressivo*, t. 35–40

Kształtowanie ewolucyjne dotyczy również kontrapunktu. Początkowo opiera się on na motywie składającym się z tercjowych dwudźwięków poruszających się ruchem sekundowym, następnie zaś przyjmuje formę szesnastkowych przebiegów wznosząco-opadających.

Technika triowa została również użyta w drugim epizodzie finałowej części *Sonaty* (zob. przykład 7.). Cechą charakterystyczną tego fragmentu jest także zamknięcie polifonii w ramy budowy okresowej. W łącznikach faktura ulega rozrzedzeniu do jedno- bądź dwugłosowej. Zabieg ten służy obniżeniu napięcia polifonicznego we fragmentach, które nie posiadają wiodącej roli w prowadzeniu narracji muzycznej. Wyjątkowe użycie faktury polifonicznej ma miejsce w końcowym fragmencie tej części (zob. przykład 8.).

Tempo di mazurca

mf

mf

Przykład 7. *Allegro scherzando*, t. 62–69

ff

ff

Przykład 8. *Allegro scherzando*, t. 100–106

Na umieszczoną w partii pedału melodię refrenu ronda nałożona została motywika pierwszego tematu formy sonatowej. Powstałe zagęszczenie fakturalne powoduje nieustanny wzrost energetyki formy, prowadzący do kończącej utwór kadencji.

Harmonika

Związek utworu z tonalnością sygnalizuje już obecność trzech krzyżyków przy kluczu. Pomimo iż kompozytor wewnątrz utworu operuje tworzywem dwunastodźwiękowym, kadencje opiera na klasycznych odniesieniach tonalnych. Dzięki temu pojawianie się kolejnych współczynników formy jest czytelnie zasygnalizowane. Pierwsza wyraźna kadencja ma miejsce w takcie 24. części I (zob. przykład 9.). Wyznacza ona początek epilogu, którego kadencyjny charakter podkreśla nuta pedałowa. Epilog również kończy się kadencją, rozwiązującą się na akord E-dur, który z kolei tworzy połączenie dominantowe z następującym po nim motywem z drugiego tematu. Konflikt tonalny obu tematów ekspozycji jest nietypowy dla formy sonatowej (relacja pomiędzy I a III stopniem skali), jednak zgodnie z klasycznym wzorcem, w reprzyzie zachodzi ujednoclenie tonalne obu tematów. W sekcji tematu drugiego na uwagę zasługuje wyjątkowo piękna kadencja w takcie 32. (zob. przykład 10.), uwypuklająca eteryczny charakter tej części. Funkcją, wywołującą tutaj silne napięcie harmoniczne, jest kontratonika, szczególnie predestynowana do tej roli w XX-wiecznej harmonice¹⁰.

Podobną budowę mają także kadencje, wyznaczające początek wszystkich kolejnych współczynników formy sonatowej (nowe ogniwo połączone jest z poprzedzającą je kadencją relacją dominantową). Ostatnia kadencja I części *Sonaty* utwierdza ją w tonacji zasadniczej fis-moll (zob. przykład 11.). W tym miejscu kompozytor stosuje tradycyjne połączenie D–T⁺.

10 T.A. Zieliński, *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015, s. 127.

Przykład 9. *Allegro con fuoco*, t. 23–28

Przykład 10. *Allegro con fuoco*, t. 29–32

W środkowej części cyklu zanikają jakiekolwiek relacje funkcyjne (zob. przykład 12.). Dzięki temu zabiegowi kompozytor spotęgował kontrast pomiędzy poszczególnymi ogniwami utworu. Kontrast ten wzmacnia również centrum tonalne skrajnych fragmentów w postaci dźwięku C (relacja trytonu względem centralnego dla I i III części utworu dźwięku Fis). Dzięki wyróżnieniu fakturalnemu, dynamicznemu, agogicznemu i harmonicznemu, *Andante espressivo* staje się centrum dramaturgicznym całej formy.

Przykład 11. *Allegro con fuoco*, t. 139–142

Przykład 12. *Andante espressivo*, t. 1–5

Finał *Sonaty* wykazuje największe związki z tonalnością. Centrum tonalne refrenu stanowi akord fis-moll, zaś w przypadku epizodów są to odpowiednio Des-dur i a-moll. Materiał pozatonalny występuje w łącznikach, ostatecznie zmierzają one jednak do kadencji, które gładko przechodzą w kolejne segmenty ronda. Utwór kończy coda, będąca rozbudowaną kadencją (zob. przykład 13.). Rozwiązaniem jest akord fis-moll, osiągnięty z udziałem skoku basu o kwartę zwiększoną.

Przykład 13. *Allegro scherzando*, t. 114–122

Rytmika i agogika

Rytmika pełni istotną rolę w kształtowaniu formy *Sonaty*. Część I rozpoczyna się motywem rytmicznym, zawierającym rytm punktowany a następnie rozwinięcie trójkowe (zob. przykład 1.). Tę figurę rytmiczną można odnaleźć również w innych utworach organowych Paciorkiewicza – *Tryptyku* czy *Toccacie I*. W przypadku *Sonaty* ważną rolę odgrywa pauza, która jest integralną częścią opisywanego motywu. Powstająca w ten sposób cisza zwiększa ekspresję i podkreśla zawieszony charakter zakończenia motywu przewodniego. Ten element dzieła jest powodem, dla którego Józef Serafin określił pierwszy temat *Sonaty* jako „muzyczny znak zapytania”¹¹. Charakterystyczna budowa rytmiczna opisywanego motywu umożliwia zidentyfikowanie go w reprzyzie, a także w syntetycznym finale części III. Równie ważną rolę w utworze spełnia agogika. Tempa zostały oznaczone przez kompozytora wskazaniem metronomicznymi. Ich kontrast czyni konstrukcję utworu bardziej przejrzystą, wskazując na początek nowego współczynnika formy (zob. przykład 10.). Jedyne w zakończeniu reprzyzy kompozytor zastosował inny środek agogiczny. Zamiast typowego zwolnienia i kadencji z fermatą na ostatnim akordzie występuje tu łącznik, któremu towarzyszy oznaczenie *poco a poco stringendo*. Stopniowe przyspieszanie prowadzi do cody, oznaczonej jako *Tempo I*.

11 J. Serafin, dz. cyt., s. 19.

Andante espressivo kontrastuje ze skrajnymi ogniwami cyklu również pod względem rytmiki i agogiki. Zmianie ulega metrum – $\frac{3}{4}$ zostaje zastąpione w części A dwudzielnym $\frac{6}{8}$. Podstawową jednostką ruchu staje się ósemka, zaś brak drobniejszych wartości rytmicznych wpływa na uspokojenie akcji muzycznej (zob. przykład 12.). Emocjonalność tej części podkreślają takie określenia wykonawcze, jak *rubato* czy *molto affettuoso*. Części B towarzyszy zmiana tempa oraz metrum. Opisywane wcześniej kontrapunkty (zob. przykład 6.) mają tu charakter ostinata rytmicznego. Pierwszy z nich jest obecny również w części A1 na tle tematu, zaczerpniętego z części A. Pojawia się tutaj też nowy kontrapunkt w formie ostinata rytmicznego, w którym powtarzana jest figura pauzy szesnastkowej i pięciu szesnastek (zob. przykład 14.).

The image shows a musical score for three systems. The top system is marked 'III' and 'p', the middle 'II' and 'mf', and the bottom system is marked 'I'. The music is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Przykład 14. *Andante espressivo*, t. 57–59

Rytmika odgrywa jednak najistotniejszą rolę w finałowym rondzie. Charakterystyczną cechą refrenu są synkopowane akordy w warstwie akompaniamentu (zob. przykład 3.). Liryczny epizod z taktów 30–43, podobnie jak w części I, jest wyróżniony zmianą tempa i *ritenutem*, występującym tuż przed nim oraz w jego zakończeniu. Drugiemu epizodowi towarzyszy natomiast określenie *tempo di mazurca* (zob. przykład 7.). Charakterystyczny rytm połączony z odpowiednią artykulacją w partii pedału są podstawą stylizacji ludowej tego fragmentu.

Kolorystyka

W utworach organowych kolorystyka jest zdeterminowana przede wszystkim doбором głosów organowych i ich zmianami w poszczególnych fragmentach utworu, co nazywane jest *registracją*. W tym aspekcie Paciorkiewicz pozostawia wykonawcy dużą swobodę. Stosuje głównie ogólne oznaczenia dynamiczne, takie jak *piano* czy *forte*, zaznaczając jednocześnie, w których fragmentach

należy grać każdą ręką na innym manuale. Pierwsza strona wydania nutowego zawiera następujący zapis dotyczący wyjściowej registracji utworu: „Man. I–8', 4'; Man. II–16', 8', 4', Man. III–8', 4', 2', Ped.–16', 8', 4'”. Jedyne w dwóch fragmentach *Sonaty* znajdują się sugestie, dotyczące użycia konkretnych głosów organowych – oboju i *vox coelestis* (zob. przykład 2., przykład 5.). Kompozytor stosuje głównie dynamikę tarasową, opartą o zmiany manualów lub wzmocnianie/zmniejszanie wolumenu poprzez dodanie bądź redukcję głosów, oznaczone symbolami „+” oraz „-”. Wyjątkiem są liryczne ustępy, zawierające oznaczenia *crescenda* i *diminuenda*, które należy zrealizować przy użyciu żaluzji. Pod względem podejścia do kolorystyki, *Sonata* Paciorkiewicza wykazuje wyraźne podobieństwo do dwóch pierwszych sonat czołowego przedstawiciela neoklasycyzmu w muzyce organowej – Paula Hindemitha. Różnicą pomiędzy tymi utworami są opisane wcześniej wskazówki, dotyczące użycia konkretnych głosów organowych. Zapisy tego rodzaju nie występują w przytaczanych dziełach Hindemitha.

Podsumowanie

Sonata Tadeusza Paciorkiewicza, pomimo iż jest wczesnym dziełem kompozytora, reprezentuje w pełni dojrzały warsztat. Na pierwszy plan wysuwa się dbałość o formę a także umiejętne rozłożenie napięcia muzycznego na przestrzeni utworu. Jest to z całą pewnością dzieło wyróżniające się na tle polskiej muzyki organowej. Najważniejszymi cechami *Sonaty* są:

- Budowa formalna oparta na klasycznych strukturach;
- Dominacja linearnego kształtowania formy, znacząca rola faktury triowej, stosowanie przekształceń imitacyjnych, wywodzących się z epoki baroku, takich jak *stretto* czy inwersja;
- Ujmowanie polifonii w ramy budowy okresowej;
- Formotwórcza rola rytmiki i agogiki;
- Obecność stylizacji ludowej – jak zaznacza Józef Serafin, nie licząc „pewnych śladów tego rodzaju chwytów [...] w niektórych preludiach Żeleńskiego”, jest to pierwszy tego typu zabieg w polskiej literaturze organowej¹²;
- Wykorzystywanie wszystkich dźwięków skali dwunastodźwiękowej, jednocześnie obecność odniesień tonalnych głównie w kadencjach.

Wymienione wyżej elementy całkowicie zawierają się w opisie najważniejszych cech polskiego neoklasycyzmu, które podają Krzysztof Baculewski¹³ i Zofia Helman¹⁴. Są nimi:

12 Tamże, s. 22.

13 K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 54–56.

14 Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985, s. 81–187.

- Sięganie po klasyczne gatunki i formy;
- Przejrzystość faktury;
- Synteza polifonicznego i homofonicznego kształtowania formy;
- Znacząca rola rytmiki, motoryczność;
- Obecność stylizacji ludowych;
- Zanik typowych odniesień funkcyjnych (ale niekoniecznie ich całkowita eliminacja);
- Opieranie melodyki na skalach, w tym również dwunastostopniowej;
- Stosowanie politonalności.

Spoza neoklasycznych cech stylistycznych wyłamują się jednak liryczne ustępy we wszystkich częściach *Sonaty* oraz pogłębiona emocjonalność utworu. Zofia Helman podaje, że jest to zjawisko typowe dla polskiej oraz europejskiej powojennej muzyki:

Jak wynika z pierwszych powojennych artykułów [...] przyszlą muzykę polską widziano jako rodzaj nowej, uniwersalnej syntezy, w której obok dotychczas głoszonych klasycystycznych ideałów czystej formy i konstrukcji było miejsce i na postawę „romantyzującą”, i na poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych, i na indywidualne nowatorstwo. Taka postawa odpowiadała zresztą przemianom, jakie bezpośrednio po wojnie przejawiały się w muzyce zachodnioeuropejskiej w utworach Honeggera, Hindemitha, Martinù, Milhauda, Poulenca, Brittena, Martina. Nowy styl w muzyce przestał być utożsamiany z antyromantyzmem, antyemocjonalizmem i czystą wirtuozerią rzemiosła kompozytorskiego. [...] jak można przypuszczać, ten typ syntezy połączonej z wysoce indywidualnymi i nowatorskimi rozwiązaniami był pewną naturalną konsekwencją kierunku neoklasycznego, jego ostatnią fazą¹⁵.

Ciężko zatem zgodzić się z Martą Szoką, jakoby *Sonata organowa* Paciorkiewicza miała reprezentować retrospektywną postawę twórczą¹⁶. Owszem, kompozytor opiera się na przedwojennym nurcie, jednak wzbogaca go o romantyczną emocjonalność, podążając tym samym za aktualnymi w ówczesnych latach prądami. Połączenie klasycznej formy z romantyczną wyrazowością i nowoczesnie rozumianą tonalnością zostało przez Paciorkiewicza zrealizowane w sposób spójny. Z pewnością przejrzysta budowa oraz ekspresja muzyczna ułatwiają słuchaczowi zrozumienie utworu o oddalającej się od tonalności harmonice. *Sonata organowa* jest doskonałą egzemplifikacją jednej z kompozytorskich dewiz Tadeusza Paciorkiewicza:

Nieodłączną cechą moich utworów jest emocjonalność, bez której muzyka jest martwa i nudna, a nuda jest przecież wrogiem sztuki¹⁷.

15 Tamże, s. 71.

16 M. Szoka, *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*, V Zeszyt Naukowy Polskiego Instytutu Muzycznego, Astra, Łódź 1993, s. 117.

17 M. Wacholc, dz. cyt., s. 10.

Bibliografia

PARTYTURY

Paciorkiewicz T., *Sonata per organo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.

NAGRANIA PŁYTOWE

Grubich J., *Joachim Grubich plays modern polish organ music in the Oliwa Cathedral*, Polskie Nagrania „Muza” XL 0495, 1970.

Grubich J., *Polish organ music played by Feliks Rączkowski and Joachim Grubich*, Olympia OCD 314, 1988.

Perucki R., *Organy Katedry w Oliwie*, CD DUX 0210, 1994.

OPRACOWANIA

Baculewski K., *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.

Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.

Rosochacka M., *Tadeusz Paciorkiewicz. Życie, działalność, twórczość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.

Serafin J., *Solowe kompozycje organowe Tadeusza Paciorkiewicza na tle rozwoju polskiej sztuki organowej w okresie po r. 1945*, praca kwalifikacyjna w ramach przewodu na stanowisko docenta, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1978.

Siła tradycji, smak nowości. XXV lat Conversatorium Organowego w Legnicy, red. S. Czopowicz, A. Mroczek, M. Szoka, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.

Szoka M., *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*, V Zeszyt Naukowy Polskiego Instytutu Muzycznego, Astra, Łódź 1993.

Szoka M., *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2021.

Wacholc M., *Wywiad z Tadeuszem Paciorkiewiczem*, „Życie Muzyczne” 1982, nr 3–4.

Zieliński T.A., *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.

Abstract

Characteristics of the Neoclassical Style in the Sonata for Organ by Tadeusz Paciorkiewicz

The aim of this study was to describe the structure of the organ Sonata by Tadeusz Paciorkiewicz and to show its Neoclassical features. For this purpose, the main elements of the piece were described, such as: form, melody, texture, harmony, rhythm, tempo and timbre. Despite the typical Neoclassical elements, the presence of the Romantic elements in the piece was also stated, which is typical of Paciorkiewicz's aesthetics.

Keywords

Tadeusz Paciorkiewicz, organ, Neoclassicism, Polish music, organ sonata