

Maciej Babnis

"Tema con variazioni" Romualda Twardowskiego : przyczynek do dziejów muzyki organowej w PRL

Aspekty Muzyki 7, 293-319

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MACIEJ BABNIS

Instytut Muzyki Akademii Pomorskiej w Słupsku

*ul. Partyzantów 27, 76–200 Słupsk, +48 59 842 71 68
instytutmuzyki@apsl.edu.pl*

Tema con variazioni Romualda Twardowskiego. Przyczynek do dziejów muzyki organowej w PRL

Dzieje muzyki organowej w Polsce są jeszcze w dużej mierze obszarem niezbadanym. Poważnym utrudnieniem do opisu tego aspektu przeszłości polskiej kultury muzycznej jest brak źródeł — zniszczenie lub trudności w dotarciu do rękopisów i stosunkowo niewielka liczba utworów drukowanych. Wydaje się jednak, że — mimo niewątpliwych osiągnięć — muzyka organowa w Polsce nie miała nigdy tak silnych tradycji jak w Niemczech, gdzie obfita twórczość organowa pojawiła się już w drugiej połowie XV wieku i kontynuowana była w następnych stuleciach; ani też nie była beneficjentem rozwoju ekonomicznego, jak na przykład w Anglii, gdzie na przestrzeni XIX stulecia organy przeszły ewolucję od niewielkiego, kameralnego w zasadzie instrumentu bez pedału do wielkich organów koncertowych, co pociągnęło za sobą powstanie bogatego repertuaru. W Polsce obfitsza twórczość organowa rozpoczęła się w końcu XIX wieku, a stało się to przede wszystkim za sprawą braci Stefana i Mieczysława Surzyńskich. Dwudziestolecie międzywojenne nie przyniosło większego zainteresowania muzyką organową — twórczość organową uprawiali wówczas Feliks Nowowiejski i przebywający w Ameryce Aleksander Karczyński; jedynym młodszym kompozytorem o poważniejszym dorobku był Kazimierz Jurdziński. Pewnym paradoksem jest, że całkiem spora liczba ważkich utworów organowych — w tym sonaty Bolesława Szabelskiego i Hieronima Feichta — powstała

w czasie okupacji, która zdawałoby się nie sprzyjała uprawianiu sztuki (*inter arma silent musae*).

Koniec drugiej wojny światowej stanowi w historii Polski cezurę we wszystkich dziedzinach, także w muzyce. Wprawdzie nazwę państwa z Rzeczpospolita Polska na Polska Rzeczpospolita Ludowa zmieniono formalnie w 1952 roku, jednak władze komunistyczne odwoływały się do roku 1944 jako początku PRL (np. już w 1954 roku ustanowiono Medal 10-lecia Polski Ludowej).

W kontekście muzyki organowej należy zwrócić uwagę na dwa aspekty:

- wrogie nastawienie ideologii państwowej do religii w ogóle, a do Kościoła katolickiego w szczególności,
- stopniowe monopolizowanie przez państwo wszystkich dziedzin życia.

Władze dążyły do podporządkowania sobie oświaty — likwidowano wszelkie szkoły niepaństwowe (a więc głównie kościelne), muzyka kościelna została usunięta ze szkolnictwa państwowego. Najbardziej spektakularnym przykładem tych działań było zamknięcie przy użyciu siły Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemyślu¹. Produkcja nut na długie lata została zmonopolizowana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM) — dopiero w 1974 powstało Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, a później nuty zaczął też wydawać Ludowy (zwany później Polskim) Instytut Muzyczny w Łodzi. W wyniku likwidacji wszelkich podmiotów niezależnych i eliminacji „klasy posiadającej” państwo stało się też jedynym poważnym mecenasem twórczości kompozytorskiej, który to mecenat realizowany był za pośrednictwem Związku Kompozytorów Polskich (ZKP). Jak pisze Mieczysława Demska-Trębacz: „Państwo przejęło funkcję jedynego mecenasa i administratora muzyki, co pozwoliło mu na realizację przyjętej polityki kulturalnej”².

Twórczość organowa nie znajdowała miejsca w oficjalnym mecenacie państwowym, który preferował najpierw socrealizm, później kierunki awangardowe — z natury rzeczy nie było tu więc miejsca na twórczość związaną z liturgią, która w pierwszym okresie była ideologicznie obca, a w drugim może mniej obca, ale z pewnością bardziej konserwatywna i w związku z tym mniej interesująca.

W socjalistycznym państwie nie było miejsca na muzykę kościelną, a więc i organową, z kolei wobec państwowego monopolu na wszystko możliwości jej uprawiania stały się ograniczone, a rozpowszechniania jeszcze mniejsze (można

¹ *Salezjańska Szkoła Organistowska w Przemyślu i jej likwidacja w roku 1963 r.*, red. R. Witalec, I. Witowicz, Rzeszów–Przemyśl 2007.

² M. Demska-Trębacz, *Kultura muzyczna, w: Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom 1. Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 174.

zapytać, czy poza oficjalnym nurtem reprezentowanym przez ZKP istnieli w Polsce inni kompozytorzy i co właściwie robili). Roli mecenasa muzyki organowej nie mógł podjąć się też — mający zresztą ograniczone możliwości — Kościół, dla którego w sytuacji obrony przez antyreligijną ideologią komunistyczną i walki o utrzymanie niezależności muzyka kościelna nie była w żaden sposób priorytetem.

W latach sześćdziesiątych rozpoczyna się stopniowe dowartościowywanie zagadnień związanych z organami: pojawia się świadomość wartości organów zabytkowych (nie tylko prospektów organowych), powstaje coraz więcej festiwalu muzyki organowej, które pokazują, że organy mogą być też instrumentem koncertowym funkcjonującym poza ściśle kościelnym i religijnym kontekstem, rozpoczyna się ruch wydawniczy — opublikowano wówczas nieliczne powstałe wcześniej utwory organowe (na przykład skomponowane w latach czterdziestych sonaty B. Szabelskiego i Tadeusza Paciorkiewicza). Wreszcie w 1976 roku w Koszalinie odbyła się zorganizowana przez gdańską Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną pierwsza konferencja naukowa *Organy i Muzyka Organowa*³. W pierwszym tomie materiałów z konferencji znalazł się artykuł Marka Podhajskiego poświęcony twórczości organowej Augustyna Blocha, w którym autor na wstępie stwierdza: „Muzyka organowa w dorobku kompozytorów polskich działających po II wojnie światowej nie zajmuje ważnej pozycji”⁴, a następnie konstatuje: „Istniejący stan rzeczy pozostaje w wyraźnej opozycji do systematycznie narastającego zainteresowania muzyką organową”⁵ i wskazuje na popularność koncertów organowych. W następnym tomie znalazł się tekst Lecha Kucharskiego przedstawiający ogólnie polską powojenną twórczość organową. Autor ustalił istnienie 76 utworów wykorzystujących organy, w tym 56 kompozycji na organy solo. Niemal połowa z nich (27 utworów) powstała na zorganizowany w 1968 roku przez Szczecińskie Towarzystwo Muzyczne i Związek Kompozytorów Polskich konkurs na utwór organowy⁶. Z 56 utworów na organy solo drukiem ukazało się 26, z czego aż 13 w 1975 roku⁷. Trzeba jednak zauważyć, że L. Kucharski opisywał nurt oficjalny i nie uwzględnił twórczości Feliksa Rączkowskiego czy ks.

³ W Koszalinie znajdowała się wówczas filia gdańskiej uczelni. Głównym organizatorem sesji był Paweł Podejko.

⁴ M. Podhajski, *Utwory organowe Augustyna Blocha*, w: *Organy i muzyka organowa I* (dalej OMO), (Prace Specjalne 11), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 1977, s. 201.

⁵ Ibidem, s. 201–202.

⁶ L. Kucharski, *Twórczość organowa współczesnych kompozytorów polskich*, w: *OMO II*, (Prace Specjalne 16), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 1978, s. 307. Konkurs wygrał Henryk Mikołaj Górecki.

⁷ M. Podhajski, op. cit, s. 201–202.

H. Feichta (który swą twórczość kompozytorską traktował jako hobby?)⁸ i ks. Leona Świerczka.

Odkrywanie i dowartościowywanie koncertowego aspektu twórczości organowej nadal nie przełożyło się jednak na twórczość użytkową. Przez cały okres istnienia PRL wydano tylko dwa zbiory muzyki na organy (a właściwie na harmonium) przeznaczonej do wykonywania podczas nabożeństw w kościele. Były to opublikowane przez Wydawnictwo Św. Wojciecha *Zbiór 225 łatwych preludiów na organy lub harmonium w najczęściej używanych tonacjach dur i moll* ks. Antoniego Chlondowskiego⁹ oraz wydany przez Instytut Wydawniczy Pax *Zbiór preludiów na organy bez pedału* pod redakcją F. Rączkowskiego¹⁰. Oba zbiory ukazały się w tym samym 1960 roku na fali odwilży po 1956 roku. Na polu muzyki kościelnej październikowa odwilż zaowocowała otwarciem na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Instytutu Muzyki Kościelnej, który przez następne lata był jedynym akademickim ośrodkiem kształcenia muzyków kościelnych w Polsce; ukazało się kilka numerów poświęconego muzyce kościelnej czasopisma *Biblioteka Organisty* (w to przedsięwzięcie zaangażowany był Franciszek Wesołowski, co zdaje się wypominano mu później jako kolaborację¹¹), Księgarnia Św. Wojciecha wydała wówczas kilka pozycji dotyczących muzyki kościelnej, w tym *Podręczną encyklopedię muzyki kościelnej* ks. Gerarda Mizgalskiego, z kolei Instytut Wydawniczy PAX opublikował przygotowany przez F. Rączkowskiego śpiewnik *Wielbij duszo moja Pana* oraz skorelowany z nim zbiór akompaniamentów.

Wracając do użytkowej muzyki organowej w PRL, warto przyjrzeć się nazwiskom kompozytorów, których utwory zamieścił w swym zbiorze F. Rączkowski. Obok kilku anonimowych dzieł z dawnej muzyki polskiej znalazły się tam kompozycje twórców, których dla naszych celów można podzielić na trzy grupy:

- kompozytorów wówczas już nie żyjących (sześciu twórców urodzonych w latach 1852–1877): Franciszek Walczyński (1852–1937), S. Surzyński

⁸ *19 Fugett* na tematy polskich pieśni ludowych (niereligijnych!) powstało w 1955 r. Por. M. Krawczyk, *Hieronim Feicht — nie tylko muzykolog*, w: *OMO I*, op. cit., s. 170.

⁹ Zbiór opisuje W. Zalewski, *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego*, cz. 1, „Pro Musica Sacra” 2014, t. 12, s. 183–185, [online] http://dokumenty.upjp2.edu.pl/czasopismo_artykul/6763c0222b67ee6403d0bb71d4cf455.pdf (dostęp: 15.01.2016).

¹⁰ Wydane w 1959 r. przez PWM *Akwarele, sześć lirycznych utworów na fisharmonię lub organy* ks. Leona Świerczka (1900–1980) nie były wprost przeznaczone do liturgii. Rok wydania nie jest tu przypadkowy (zobacz niżej).

¹¹ Tłumaczył się z tego na jednej z gdańskich konferencji organowych.

- (1855–1919), Henryk Makowski (1862–1933), M. Surzyński (1866–1924), Józef Furmanik (1867–1953), F. Nowowiejski (1877–1946),
- kompozytorów żyjących, urodzonych przed rokiem 1918, którzy działalność kompozytorską rozpoczęli przed II wojną światową (pięciu twórców urodzonych w latach 1894–1916): K. Jurdziński (1894–1960), Stefan Wrocławski (1899–1972)¹², F. Rączkowski (1906–1989), Tadeusz Jarzęcki (1912–2000), Tadeusz Paciorkiewicz (1916–1998),
 - kompozytorów żyjących, urodzonych po 1918 roku, którzy działalność kompozytorską zaczęli po II wojnie światowej (tylko dwóch twórców urodzonych w 1921 i 1937 roku): Zdzisław Nowacki (1922–1968)¹³, Marian Sawa (1937–2005).

Trzeba też zauważyć, że opublikowane w zbiorze utwory K. Jurdzińskiego i T. Paciorkiewicza powstały przed 1945 rokiem¹⁴. Trudno na razie powiedzieć, kiedy powstały utwory S. Wrocławskiego¹⁵. W latach PRL powstały tylko kompozycje M. Sawy i Z. Nowackiego i z pewnością większość utworów T. Jarzęckiego i F. Rączkowskiego (niektóre z utworów tych kompozytorów są w zbiorze datowane). W sumie więc na pewno użytkową twórczością organową parowało się wówczas tylko czterech kompozytorów: F. Rączkowski, T. Jarzęcki, Z. Nowacki i M. Sawa — spośród nich członkiem ZKP był tylko (od 1963 roku) Z. Nowacki¹⁶. Wszyscy oni byli absolwentami Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemyślu¹⁷.

¹² Stefan Wrocławski (ur. 1899 w Jabłonie k. Warszawy, zm. 1972) studiował w Warszawie (Szkoła Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, potem Konserwatorium), od 1926 r. do śmierci był organistą kościoła Opieki NMP (obecnie katedralnego) w Radomiu. Strona Parafii św. Rodziny w Radomiu [online], http://www.rodzina.radom.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=109 (dostęp: 27.09.2015).

¹³ Takie lata życia podaje lista członków ZKP opublikowana w: *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, Warszawa 1995; z kolei opublikowany w internecie program koncertu Marii Terleckiej podaje lata 1921–1965, [online] http://odessa.msz.gov.pl/pl/aktualnosci/recital_organowy_marii_terleckiej (dostęp: 27.09.2015). Według <http://gnu.univ.gda.pl/~eros/cgi-bin/komp.cgi?kto=Nowacki%09Zdzislaw&Wyszukaj=Wyszukaj> (dostęp: 23.02.2016) był to organista i teoretyk muzyki, który uczył harmonii i kontrapunktu w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej nr 1 w Warszawie. Kompozytora nie wymieniają encyklopedie ani słowniki, albo poprzestają na informacjach podanych w publikacji ZKP. Zob. *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom 2. Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa–Gdańsk 2005, s. 672.

¹⁴ Dwa utwory T. Paciorkiewicza pochodzą z 1941 r., a K. Jurdzińskiego z 1935 r.

¹⁵ Utwory S. Wrocławskiego pochodziły z wcześniejszego zbioru — chyba rękopiśmiennego lub rozpowszechnianego powielaczowo. W. Zalewski, op. cit., s. 186–187.

¹⁶ Lista członków opublikowana w: *50 lat Związku Kompozytorów Polskich...*, op. cit.

¹⁷ K. Dąbrowski, *Autoreferat (w ramach przewodu habilitacyjnego w AM w Gdańsku)*, s. 1,

Z kolei młodzi wówczas absolwenci klas kompozycji, uczestniczący w państwowym establishmentie — nawet wykształceni organiści w kościołach nie grali ani raczej nie koncertowali i muzyki organowej niemal nie pisali. Blisko związany z organami (w latach 1944–1950 grał w kościołach Lwowa i Krakowa¹⁸) Tadeusz Machl (1922–2003), który wprowadzie studiów organowych nie ukończył¹⁹, należy do najbardziej płodnych twórców muzyki organowej okresu PRL. W latach 1950–1957 skomponował aż cztery koncerty organowe i pięć etiud wirtuozowskich, następnie po kilkuletniej przerwie od 1964 roku powstało wiele utworów koncertowych, w tym *Sonata na troje organów* (1972). Przez długi okres starał się tworzyć muzykę organową nie nawiązującą do kontekstu kościelnego. Zwrot ku tematyce religijnej rozpoczął się u niego od *Piętnastu poematów różańcowych na organy* (1983); w 1998 roku ukazały się jego napisane rok wcześniej *Preludia na temat pieśni kościelnych*²⁰. Juliusz Łuciuk (ur. 1927) — syn organisty i absolwent klasy organów — pierwszy utwór organowy (*Image*) skomponował dopiero w 1977 roku, a więc mając 50 lat. Augustyn Bloch (1928–2006) — także syn organisty i absolwent klasy organów²¹ — pierwsze utwory organowe napisał podczas studiów (*Fantasia per organo*, *Sonata per organo*), a następne (nieliczne) po 20 latach. Muzyka o kościelnym przeznaczeniu chyba w ogóle nie była komponowana — o ile wiadomo, np. F. Rączkowski po 1960 roku skomponował tylko drugą wersję *Bogurodzicy*²². W sumie można stwierdzić, że oficjalna twórczość organowa w dużej mierze oderwana była od naturalnego zaplecza, jakim jest muzykowanie w kościołach.

Publikowane wówczas kompozycje pisano z myślą o koncertach. Są one raczej próbą adaptowania ówczesnych często awangardowych tendencji w muzyce niż nawiązaniem do tradycji muzyki organowej. Zgodnie z duchem czasu powstawały bardziej w wyniku operacji intelektualnych niż w wyniku bezpośredniego kontaktu z instrumentem. Były to kompozycje nieliczne, w dorobku swych twórców marginalne, zwykle mniej lub bardziej nowoczesne. O ich

[online] http://www.amuz.gda.pl/wp-content/uploads/2013/09/ph4_autoreferat_8.pdf (dostęp: 17.02.2016).

¹⁸ M. Kosińska (oprac.), *Tadeusz Machl*, [online] <http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-machl> (dostęp: 28.09.2015).

¹⁹ L. Kucharski, *Niepublikowany wywiad z Tadeuszem Machlem*, w: *OMO XIII*, (Prace Specjalne 71), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 2006, s. 405.

²⁰ T. Machl, *Preludia na temat pieśni kościelnych*, Kraków 1998.

²¹ Po pewnych próbach „porzucił karierę organisty”. Zob. M. Kosińska (oprac.), *Augustyn Bloch*, [online] <http://culture.pl/pl/tworca/augustyn-bloch> (dostęp: 28.09.2015).

²² W. Zalewski, op. cit., s. 187.

charakterze świadczyć mogą dokonane przez Antoniego Poszowskiego na konferencjach *Organy i Muzyka Organowa* omówienia twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego²³.

Można postawić pytanie, czy komponowano wówczas inaczej. Interesującym przypadkiem wyłamującym się z opisanego nurtu jest nawiązująca do muzyki jazzowej młodzieńcza *Fantazja* A. Blocha. Skomponowana w 1953 roku, została wydana dopiero 25 lat później, a sam kompozytor, odpowiadając w 1978 roku (lub nieco wcześniej) na ankietę L. Kucharskiego, nie wymienił w ogóle tego utworu²⁴ (także M. Podhajski nie uwzględnił go w swoim artykule).

Co do użyteczności w praktyce muzyczno-liturgicznej powstającego wówczas repertuaru, warto przytoczyć opinię Witolda Zalewskiego, który omawianie znacznie późniejszych *Preludiów na temat pieśni kościelnych*²⁵ T. Machla kończy stwierdzeniem, że język muzyczny, jakim posługuje się tu kompozytor jest „charakterystyczny bardziej dla Machla kompozytora współczesnego niż Machla organisty-praktyka” i że z wymienionych przez kompozytora we wstępie funkcji (liturgicznej, pedagogicznej i koncertowej) zbiór „nadaje się chyba w mniejszym stopniu do użycia w praktyce liturgicznej”²⁶. Na tym tle postaram się przedstawić *Wariacje* R. Twardowskiego.

O Romualdzie Twardowskim można znaleźć wiele informacji. Sam kompozytor mówi chętnie i dużo, a także pisze — opublikował między innymi wspomnienia²⁷ — i w dużej mierze sam tworzy swój obraz. Urodził się w Wilnie 17 czerwca 1930 roku²⁸. Po zakończeniu wojny i przesunięciu granic pozostał w rodzinnym mieście. I tu rozpoczął muzyczną edukację najpierw prywatnie

²³ A. Poszowski, *Twórczość organowa Henryka Jabłońskiego*, w: *OMO I*, op. cit., s. 181–200; idem, *Suita organowa Henryka Jabłońskiego*, w: *OMO II*, op. cit., s. 337–365; idem, *Koncert organowy Henryka H. Jabłońskiego*, w: *OMO III*, (Prace Specjalne 20), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 1980, s. 409–447; idem, *Twórczość organowa Henryka Jabłońskiego (podsumowanie)*, w: *OMO IV*, (Prace Specjalne 27), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 1982, s. 257–284; idem, *Drugi koncert organowy Henryka Hubertusa Jabłońskiego*, w: *OMO V*, (Prace Specjalne 33), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 1984, s. 211–234; idem, „*Pięć aforyzmów organowych*” Henryka Hubertusa Jabłońskiego, w: *OMO VI*, (Prace Specjalne 40), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 1986, s. 71–87.

²⁴ L. Kucharski, *Twórczość organowa*, op. cit., s. 309.

²⁵ T. Machl, op. cit., Kraków 1998.

²⁶ W. Zalewski, op. cit., s. 192.

²⁷ R. Twardowski, *Było, nie minęło*, Warszawa 2000.

²⁸ Dane biograficzne podaję za: A. Mrygoń, „Twardowski Romuald”, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. t-v (11), red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2009, s. 177–178.

u p. Zgirskiej, a potem u Jana Żebrowskiego²⁹, następnie był uczniem Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej im. Józefa Tałat-Kiełpszy (1950–1952), a potem studentem Państwowego Konserwatorium Litewskiej SRR (1952–1957), gdzie studiował kompozycję u Pawła Tamulianasa i Juliusa Juzeliūnasa. Po ukończeniu studiów i krótkim epizodzie pracy w Poniewieżu w grudniu 1957 roku — za namową Tadeusza Bairda i Henryka Czyża³⁰ — przeniósł się do Warszawy. W latach 1957–1960 w warszawskiej PWSM studiował kompozycję u Bolesława Woytowicza; dwukrotnie (w latach 1963 i 1966) przebywał na stypendium w Paryżu, gdzie studiował u Nadii Boulanger. W roku 1967, po kilku latach pracy na Śląsku, przeniósł się do Warszawy, gdzie w 1972 roku rozpoczął pracę w warszawskiej PWSM.

R. Twardowski od początku zachowywał dystans do awangardy, która była w muzyce polskiej od końca lat pięćdziesiątych aż co najmniej do około 1980 roku nurtem preferowanym:

Romuald Twardowski nie był nigdy wyznawcą awangardy, wykorzystywał jednak elementy nowych technik kompozytorskich do tworzenia własnego języka muzycznego, w którym znaczną rolę odgrywają reminiscencje muzyki dawnych epok³¹.

Cechy warsztatu twórczego T.[wardowskiego] to umiarkowanie nowoczesny, komunikatywny język muzyczny, dominacja linii melodycznej, unikanie elementów ornamentacyjnych i bogaty zasób ale oszczędny dobór środków wyrazu, przejrzysta instrumentacja oraz doskonała korelacja muzyki i tekstu. Muzyka T.[wardowskiego] stanowi odrębne zjawisko w polskiej muzyce współczesnej³².

Sam kompozytor wyodrębnia w swej twórczości trzy okresy (czy też raczej postawy stylistyczne, gdyż okresy te w pewnej mierze zachodzą na siebie): okres pierwszy — neoarchaiczny, drugi — ekspresyjny, wyrazowy i trzeci — okres uproszczenia, złagodzenia³³. Według opierającej się na wypowiedzi kompozytora Justyny Wańdygi, neoarchaizm polegający na łączeniu elementów muzyki

²⁹ R. Twardowski, op. cit., s. 30–31.

³⁰ Ibidem, s. 63–64.

³¹ *Twardowski Romuald* [online], https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&iid=38&view=czlowiek&litera=23&Itemid=5&lang=pl (dostęp: 18.09.2015).

³² A. Mrygoń, op. cit., s. 179.

³³ *Muzyka przyjazna człowiekowi* [Wywiad z R. Twardowskim przeprowadzony w czerwcu 2005 r. przez Pawła Markuszewskiego, online], http://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_auto-ryzy/5251/romuald-twardowski/otherinfo.html (dostęp: 18.09.2015).

dawnej³⁴ z technikami współczesnymi „stanowi cel i sens poszukiwań własnego, indywidualnego stylu kompozytorskiego Romualda Twardowskiego”³⁵.

Dorobek kompozytorski R. Twardowskiego jest obfity i wszechstronny — kompozytor zajął się chyba wszystkimi gatunkami muzycznymi od miniatur po opery. Do szczególnie znanej i cenionej należy jego twórczość chóralna, natomiast dość nieliczna twórczość organowa jest w zasadzie marginalna. Trzeba jednak pamiętać, że związki kompozytora z organami są szczególne — to dzięki organom zaczęła się jego przygoda z wielką muzyką³⁶. Po wojnie w wyniku przymusowej repatriacji w Wilnie wakowało wiele posad organistowskich. W związku z tym o. Anzelm z zakonu bonifratrów wpadł na pomysł, aby R. Twardowski przejął obowiązki organisty w bonifraterskim kościele. W ten sposób przyszły kompozytor rozpoczął naukę muzyki, a następnie został organistą najpierw w kościele bonifratrów (1945–1947), potem św. Jana (1947–1949 — wtedy kościół ów zamknięto) i wreszcie misjonarzy (1949–1950). Prawdopodobnie później, jako uczeń państwowej szkoły muzycznej, nie mógł już nadal grać w kościele. Kompozytor do pracy w kościele nie wrócił — grywał tylko okazjonalnie podczas pobytów w Wilnie³⁷.

Pierwszym młodzieńczym utworem Twardowskiego było napisane 11 listopada 1947 roku, a pomyślane jako prezent bożonarodzeniowy dla J. Żebrowskiego, preludium organowe na temat kolędy *Lulajże Jezuniu*³⁸. Jak sam napisał: „odtąd komponowanie stało się moją namiętnością... poza utworami na organy, których zazwyczaj nie umiałem doprowadzić do końca, powstawały utwory na skrzypce, fortepian i pieśni”³⁹. Później — jako wykształcony, profesjonalny kompozytor — na organy już nic nie pisał, aż w roku 1981 upadły plany wystawienia w Łodzi jego opery *Maria Stuart*, rozpoczął się stan wojenny i wtedy:

³⁴ Przez muzykę dawną należy tu chyba rozumieć twórczość wszystkich wcześniejszych kompozytorów, a nie muzykę baroku i wcześniejszą.

³⁵ J. Wańdyga, *Charakterystyka twórczości organowej Romualda Twardowskiego*, [komputeropis pracy dyplomowej], promotor: dr hab. P. Rojek, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2015, s. 9–10.

³⁶ R. Twardowski, op. cit., s. 30 i nn.

³⁷ „Później podczas wielokrotnych krótkich pobytów w Wilnie grywałem na niedzielnej uroczystej sumie w kościele św. Piotra i Pawła”. Zob. R. Twardowski, [*O twórczości organowej*], [książeczka do płyty] *Romuald Twardowski Organ Works [gra] Mirosław Pietkiewicz*, Acte Pré-alable APO 175, s. 5; informacja od R. Twardowskiego.

³⁸ R. Twardowski, op. cit., s. 34.

³⁹ Ibidem, s. 34.

Siedząc w domu i zastanawiając się, co robić dalej, wracałem myślami do początków mojej kariery, kiedy to muzyka organowa stanowiła dla mnie coś bardzo ważnego i istotnego. I tak, po kilkudziesięciu latach wróciłem do organów⁴⁰.

Stan wojenny rozpoczął się 13 grudnia 1981 roku, a już w styczniu (1982) powstała dedykowana Andrzejowi Choroślińskiemu *Fantazja* (PWN 1986), a następnie jak wspomina kompozytor: „Niejako z rozpędu popełniłem jeszcze kilka łatwiejszych utworów organowych”⁴¹. Były to właśnie *3 Utwory* (dalej: *Trzy utwory*), a wśród nich *Tema con variazioni*, które są głównym tematem mojego artykułu. Potem ponownie nastąpiła dwudziestoletnia przerwa w twórczości organowej, po której na przestrzeni kilku lat powstało siedem, często bardzo rozbudowanych utworów⁴², które — według kompozytora — „różnią się od tych wcześniejszych — dotyczy to faktury i języka harmonicznego”⁴³. Omawiająca twórczość organową Twardowskiego J. Wańdyga precyzuje, że w utworach tych „harmonika łagodnie nieco, choć wciąż brzmi bardzo nowocześnie”⁴⁴.

Trzy utwory zostały zadedykowane Hermannowi Lehnhoffowi, melomanowi z Berlina Zachodniego, którego kompozytor nazywa swoim mecenasem w trudnych latach stanu wojennego⁴⁵ (we wspomnieniach pisze o przesyłanych przez niego wówczas paczkach⁴⁶).

W skład *Trzech utworów* wchodzi: *Elegia*, *Romanza*, *Tema con variazioni*. Sam tytuł sugeruje, że nie chodzi tu o utwór cykliczny, którego poszczególne

⁴⁰ Ibidem, s. 182.

⁴¹ Ibidem, s. 182.

⁴² Są to: *Musica festiva* (2002), *Toccata i chorał* (2003), *Trzy intermezza* (2004), *Tryptyk paschalny* (2005), *Canzona* (2005), *Chorał* (2006) i *Veni Creator* (2008). Z wyjątkiem powstałego nieco później *Veni Creator*, wszystkie utwory drugiego etapu twórczości zostały wydane drukiem w 2008 r. przez ProOrgano Edition, a ich zapis fonograficzny (wraz z *Toccatą*, *Wariacjami* i *Elegią*) w wykonaniu M. Pietkiewicza został opublikowany w 2008 roku przez wydawnictwo Acte Préalable na płycie *Romuald Twardowski Organ Works [gra] Mirosław Pietkiewicz* (AP0175). *Veni Creator* oraz *Toccata i chorał* znalazły się na nagranej i wydanej w 2011 r. przez litewski chór Valstybnis Choras Vilnius płycie *Romuald Twardowski Kurinai chorui ir vargonams/Works for Choir and Organ*, [płyta promocyjna Valstybnis Choras Vilnius].

⁴³ List R. Twardowskiego z 24.09.2015.

⁴⁴ J. Wańdyga, op. cit., s. 7.

⁴⁵ List R. Twardowskiego z 24.09.2015.

⁴⁶ W tekście wymienione jest tylko nazwisko, ale w indeksie zaopatrzone ono jest w imię Peter. Por. R. Twardowski, *Było, nie...,* op. cit., s. 184, 245.

ogniwa powinny być wykonywane bezpośrednio po sobie, lecz o trzy odrębne utwory⁴⁷. Tak zresztą traktuje je sam Twardowski, który we wspomnieniach napisał, że chodziło o „kilka łatwiejszych utworów organowych”⁴⁸. Mimo takiego podejścia samego twórcy, trzy skontrastowane o zdecydowanym obliczu utwory tworzą pewną przemyślaną całość. Po nieco drapieżnej ekspresyjnej *Elegii* następuje śpiewna, liryczna *Romanza*, zaś *Tema con variazioni* stanowi rodzaj finału. Wariacje są jakby niedokończone, porzucone i tylko trzy można nazwać typowymi⁴⁹.

Wszystkie trzy utwory kontrastują z *Fantazją* dla A. Chorosieńskiego — utworem pomyślanym konstruktywistycznie, bazującym na dwóch zaprojektowanych przez kompozytora skalach, jak i z całą powojenną twórczością organową; jedyną dla nich analogię stanowi chyba *Fantazja* A. Blocha *Trzy utwory* zostały wydane w 1982 roku w 400 egzemplarzach przez Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej. Edycja niestety zawiera wiele błędów⁵⁰ — bardzo pożądane jest więc nowe wydanie.

Kompozytorzy wariacji organowych w większości przypadków sięgają po melodie używane w kościele, a więc melodie pieśni bądź melodie chorałowe. To, że R. Twardowski sięgnął po temat własny jest w pewnej mierze symptomatyczne — zdaje się świadczyć, że nie myślał o powiększeniu repertuaru kościelnego, ale raczej koncertowego.

Pisząc wariacje, kompozytor przyjmuje uświęcony wielowiekową tradycją, oczywisty i nie dający w zasadzie poważniejszych możliwości kształtowania formalnego modelu — temat i szereg bazujących na nim wariacji, które z reguły powtarzają wewnętrzną budowę tematu, do tego może być jeszcze jakaś część wstępna (introdukcja) i finał. Twardowski w zasadzie idzie tym śladem, choć pozwala sobie na pewne swobody.

Utwór otwiera utrzymana w metrum na cztery czwarte ośmiotaktowa introdukcja (w nutach nie ma tej nazwy), co jest dość popularne w historii gatunku

⁴⁷ W nagraniu płytowym wydanym przy współpracy z kompozytorem w 2008 r. bezpośrednio po *Temacie z wariacjami* (polski tytuł), następuje *Canzona* z 2002 r. (w której pobrzmiewają echa *Romanzy*), a potem *Elegia*. *Romanzy* na płycie w ogóle nie ma. Także J. Wań-dyga po omówieniu *Fantazji* przedstawia *Trzy utwory* w nieoryginalnej kolejności — najpierw *Temat z wariacjami*, a potem *Elegię* i *Romanzę*. Zob. J. Wańdyga, op. cit., s. 13–16.

⁴⁸ Ibidem, s. 182.

⁴⁹ Obecnie od studentów klas organów wymaga się zaimprovizowania co najmniej siedmiu wariacji.

⁵⁰ Przygotowując się do wykonania *Wariacji* w roku 2015 konsultowałem tekst z kompozytorem.

(por. wariacje Adolpha Hessego, Augusta Freyera, Alexandre'a Guilmanta i wielu innych). Rozpoczyna ona utwór z należnym rozmachem i potęgą, a to dzięki gęstej fakturze homofonicznej (oparte na pedale słupy akordowe liczące od pięciu do siedmiu dźwięków) i dynamice (*forte*). Napięcie wprowadza już pierwszy akord będący dominantą septymową, a potęguje ruch półtonowy (na ogół chromatyczny⁵¹). Umieszczona w głosie najwyższym linia melodyczna zmierza do kulminacji w czwartym taktie, a następnie opada. Kończący introdukcję trójdźwięk A-dur stanowi dominantę do tonacji D-dur, w której utrzymany jest temat (przykład 1).

Przykład 1. Romuald Twardowski, *Tema con variazioni* (początek). Romuald Twardowski, *3 utwory*, Warszawa 1982, s. 13 (facsimile), © Copyright 1982 Romuald Twardowski

Utrzymany w fakturze czterogłosowej (z jednym *divisi*), liczący 12 taktów na cztery czwarte temat (*Tema*) grany jest bez pedału w *piano*. Umieszczona

⁵¹ Wobec wieloznaczności stosowanych przez Twardowskiego współbrzmień często nie można jednoznacznie ustalić, czy chodzi o półton chromatyczny czy też diatoniczny. Zob. przyp. 53 i niżej.

w głosie najwyższym spokojna, płynna melodia obok dźwięków skali (D-dur) wykorzystuje też dźwięki *es* i — szczególnie eksponowany (kadencja) — dźwięk *f*, w akompaniamencie pojawiają się jeszcze *b* (czasem może *ais*), *gis*, *c* — w sumie 12 dźwięków, a więc pełna skala chromatyczna.

Temat ma regularną budowę — można w nim wyodrębnić trzy zdania czterotaktowe (przy czym trzecie jest powtórzeniem drugiego z jedną małą zmianą wariacyjną w melodii i niewielkimi modyfikacjami w akompaniamencie), z kolei zdania dzielą się na dwutaktowe frazy.

Pierwsza fraza jest spokojna, płynna, tonalna (T D7 T); druga wprowadza pewne napięcie osiągnięte przy pomocy chromatyki (w melodii *es-f-fis-g*) oraz alterowanych akordów. Podobną dynamiką rozwoju charakteryzuje się drugie zdanie – od stabilności pierwszej frazy do zagęszczenia harmonicznego i wzmożenia ruchu drugiej. Wprowadza ono jednak dużo większe napięcie i urozmaicenie dzięki końcowemu współbrzmieniu pierwszej frazy, które choć diatoniczne, trudno jednoznacznie określić (a-moll z dodaną kwartą), a zwłaszcza dzięki niespokojnej melodyce (pojawiają się ósemki i dwa skoki — kwarty do góry i oktawy na dół) i częstszym zmianom harmonicznym w drugiej frazie.

Harmonice ostatniej frazy warto poświęcić chwilę uwagi (przykład 2). Fraza rozpoczyna się akordem, który niewątpliwie należy uznać za akord *h-dis-fis-a* z opóźnieniami, natomiast drugi jest wieloznaczny — z jednej strony jest to akord *b-d-f-as*, a więc subdominanta VI obniżonego z septymą małą przechodząca na tonikę z opóźnieniami, z drugiej zaś można go uważać za akord *[e]-gis-b-d-f* — w tej sytuacji mamy łańcuch dominant wtrąconych do dominanty tonacji głównej, jednak owa dominanta nie pojawia się, a zamiast niej następuje od razu tonika z opóźnieniami, przy czym te opóźnienia wynikają z poprzedzającego akordu i mają charakter subdominantowy (*f* idące skokiem na *d*). W sumie zakończenie to nie jest harmonicznie przekonujące (tonika pojawia się zbyt nagle i nie jest należycie utrwalona) i wymaga domknięcia — aby potwierdzić zakończenie okresu następuje więc powtórzenie (z niewielkimi zmianami) całego zdania.

Po temacie następują *variazioni*. Poszczególne wariacje, które dzięki wyraźnym kadencjom stanowią osobne, zamknięte całości, nie są wyodrębniane tytułami, a tylko oddzielane od siebie znakiem cezury (‘). Niemal każda z wariacji utrzymana jest w innym tempie i innej dynamice. Wariacji jest pięć.

Pierwsza wariacja zachowuje budowę tematu i jego plan harmoniczny. Nadal też temat umieszczony jest w głosie najwyższym z tym, że pierwsza fraza grana jest o oktawę wyżej. Tempo pozostaje bez zmian, ale kompozytor zaleca zdecydowane zwiększenie głośności (*mezzo forte* wobec poprzedniego *piano*).

Fakturę wzbogacając długie dźwięki w pedale. Odmienny, ruchliwy charakter nadaje wariacji utrzymujący się na całej jej przestrzeni rytm triolowy (jest to zabieg chętnie stosowany przez autorów wariacji⁵²). Triole pojawiają się najpierw w głosach akompaniujących, a następnie (zwłaszcza w powtórzeniu drugiego zdania) w figuracji tematu; aby zachować lekkość i klarowność faktury, ruch triolowy występuje zawsze tylko w jednym głosie.

Przykład 2. Romuald Twardowski, *Tema con variazioni*. Zakończenia drugiego i trzeciego zdania tematu (a, b) oraz ich przekształcenia w kolejnych trzech wariacjach (c, d, e, f, g), © Copyright 1982 Romuald Twardowski

a) temat, t. 15–16

b) temat, t. 19–20

c) pierwsza wariacja, t. 27

d) pierwsza wariacja, t. 31

e) druga wariacja, t. 38

f) druga wariacja, t. 41

f) trzecia wariacja, t. 49 i 53

⁵² Por. wariacje A. Hessego, A. Freyera, F. Mendelssohna, M. Surzyńskiego.

Druga wariacja napisana została w tonacji B-dur. Kompozytor zaleca zwiększanie dynamiki do *forte*, co ma być osiągnięte dodaniem głosów 16' i 4' oraz stopniowe przyspieszenie tempa (*pochissimo più mosso*). Temat nadal umieszczony jest w głosie najwyższym. Mimo pewnych modyfikacji także ta wariacja zachowuje ogólny plan harmoniczny tematu. Modyfikacje zachodzą też w budowie tematu — poza eliminacją dźwięku przejściowego, w melodii w drugiej frazie pierwszego zdania następuje elizja drugiego taktu drugiego zdania, wobec czego zdania tego nie da się podzielić na frazy. Jednak elizja wobec gęstości faktury i nasycenia harmonicznego jest niemal niezauważalna dla słuchacza. Powtórzenie drugiego zdania ma nieco inną treść harmoniczną (zwłaszcza pierwszy takt).

Odrębny charakter nadają wariacji przewijające się niemal bez przerwy motywy westchnieniowe — dwie ósemki połączone łukiem, z których druga (słaba) leży w odległości sekundy lub prymy zwiększonej (półtonu chromatycznego) od pierwszej. Motywy te często prowadzone są dwugłosowo w równoległych tercjach (uwzględniając enharmonię — np. *es-fis*). W partii pedałowej pojawiają się nieliczne ćwierćnuty, ale nadal pełni ona rolę wzmocnienia podstawy basowej, a nie prowadzenia jakiegoś osobnego planu.

W wariacji trzeciej, także utrzymanej w B-dur, następuje przyspieszenie ruchu dzięki zastosowaniu szesnastek. Kompozytor nie podaje zmian tempa ani dynamiki, ale zalecając dodanie głosu 4' pośrednio sugeruje, że wariacja powinna być grana nieco głośniej. Melodia tematu prezentowana jest nadal w głosie najwyższym, tym razem jednak nie podlega elizji, zostaje natomiast sfigurowana — w figuracjach pierwszego zdania trudno dopatrzeć się pierwowzoru; powtórzenie drugiego zdania tym razem jest dokładne. Pod względem harmonicznym i tu mamy pewne modyfikacje w stosunku do tematu. Rola pedału nie ulega zmianie.

Wariacja czwarta jest najbardziej interesującym i odbiegającym od wzorców ogniwem cyklu, tu najbardziej zauważalna jest improwizacyjna geneza utworu (przykład 3).

Przykład 3. Romuald Twardowski, *Tema con variazioni*. Początek czwartej wariacji (t. 55, 56),
© Copyright 1982 Romuald Twardowski



Pojawiają się w niej nowe elementy — kompozytor rezygnuje z budowy okresowej (w całym przebiegu brak jakiegokolwiek zwrotu kadencyjnego), zamiast techniki wariacyjnej stosuje raczej snucie motywiczne i pracę tematyczną, sięga po kontrapunkt, wykorzystuje też zmiany metrum. Wariacja ta bardzo daleko odchodzi od tematu zarówno pod względem budowy, jak i charakteru — jest właściwie czymś w rodzaju intermezza, scherza, co zdradza bardziej symfoniczne niż tradycyjne podejście do formy (por. *Preludium i fuga B-A-C-H* Franza Liszta od t. 200). Według wskazań Twardowskiego, wariacja powinna być grana jeszcze głośniej (*più forte*) i szybciej (*ancora più mosso*).

W wariacji możemy wyodrębnić trzy fazy ABA_1 . Faza A rozpoczyna się od nowej myśli muzycznej (co już zewnętrznym podkreśleniem jest przejściem na metrum trójdzielne), ujętej w zbudowaną z trzech jednotaktowych motywów frazę (nowa fraza). Zawarte w niej pomysły przewijają się przez całą wariację i decydują o jej scherzowym charakterze. Pierwszy motyw to siedmiogłosowy, wzmocniony pedałem trójdzwięk i następująca po nim jednogłosowa, wznosząca gama. Motyw ten powtórzony zostaje sekwencyjnie o cały ton niżej. Trzeci, kończący frazę motyw przy zagęszczeniu harmonicznym i rytmicznym (bezystanny ruch szesnastkowy) jest rekapitulacją poprzedniego — zawiera akordy (pierwszy znowu o sekundę niżej niż w takcie poprzednim) i wznoszącą gamę; nie wykorzystuje natomiast pedału, co dodatkowo podkreśla jego zwiewny i dążący do ciągu dalszego charakter. Od strony harmonicznego kolejne motywy zestawiają trzy tonacje leżące za każdym razem o cały ton niżej — Ges, E, D. Faza ta zostaje następnie powtórzona o cały ton wyżej, przy czym ostatni motyw jest tak zmodyfikowany, że kończy się na D-dur, a nie — jak wynikałoby z powtórzenia — na E-dur.

Kolejna faza (B) prezentuje w formie przekształconej melodycznie i harmonicznym pierwsze zdanie tematu. Wersja tematu prowadzona jest akordowo w prawej ręce, podczas gdy lewa ręka przeciwstawia jej nową linię melodyczną, nawiązującą rytmicznie do fazy A. Faza obejmuje osiem taktów na trzy czwarte, wykorzystujących pierwsze zdanie tematu (poprzednie ogniwa cyklu respektowały metrum parzyste tematu), przy czym pierwsza fraza tematu rozbudowana jest tu do czterech taktów, druga natomiast zredukowana do dwóch. W ostatnich taktach coraz większego znaczenia nabiera pojawiający się w lewej ręce rytm nowej frazy, dzięki czemu narracja płynnie przechodzi do kolejnej fazy.

Ostatnia czterotaktowa faza A_1 jest pojedynczym pokazem zmodyfikowanej nowej frazy. Obok modyfikacji treści harmonicznego (między pierwszymi moty-

wami następuje odwrócenie ruchu harmonicznego — akord rozpoczynający drugi motyw leży o cały ton wyżej) zachodzi także rozszerzenie ostatniego motywu, który kończy się akordem i pauzą.

Cała wariacja, jakkolwiek w pierwszym i ostatnim zdaniu wykorzystuje różne tonacje, to jednak utrzymuje akord B-dur jako centrum tonalne. Wariacja kończy się poprzedzonym dominantą wtrąconą akordem F-dur, który ponownie odbieramy jako dominantę do B-dur, jednak po pauzie kolejne ogniwo cyklu rozpoczyna się akordem D-dur — kompozytor powraca więc do tonacji wyjściowej.

Wariacja ta jest najbardziej urozmaicona. W fazach A i A₁ kompozytor przeciwstawia liczącym do siedmiu dźwięków, opartym na pedale akordom jednogłosowe przebiegi, a ruchowi ósemkowemu — ruch szesnastkowy. W fazie B przeciwstawia zmodyfikowanej melodii tematu nową myśl muzyczną wysnutą z materiału nowej frazy. Łącząc odległe z punktu widzenia harmonii tonalnej akordy, kompozytor stosuje technikę, którą można nazwać techniką dźwięków prowadzących (co zostanie opisane poniżej). Partia pedału, choć nieco bardziej ruchliwa, nadal stanowi tylko podstawę brzmienia

Podsumowując powyższe uwagi można stwierdzić, że kompozytor jakby zapomina tu, że pisze cykl wariacyjny i sięga po środki właściwe formie sonatowej. Z jednej strony można go zganić za niekonsekwencję, z drugiej nie można zaprzeczyć, że wnosi w ten sposób urozmaicenie do kompozycji.

W przypadku ostatniego ogniwa cyklu można spierać się, czy jest to kolejna wariacja, czy też oparty na motywach tematu finał. W historii gatunku w finale kompozytorzy chętnie sięgali po fugę (np. A. Freyer — *Wariacje na temat „Iż chieruwimy” D. Bortniańskiego* op. 3), czasem eksponując to w tytule (M. Reger — *Wariacje i fuga na temat „Heil unserm König, heil!”*). Twardowski tworzy finał będący skróconą wersją tematu, przy czym wieńczący charakter tego ogniwa podkreślony jest gęstą akordową fakturą (siedem, a nawet raz osiem głosów), dynamiką (*forte fortissimo*), tempem (*maestoso*) i powrotem do tonacji tematu (D-dur).

W umieszczonej w najwyższym głosie linii melodycznej kompozytor łączy elementy tematu — prezentowaną w odwróceniu pierwszą frazę pierwszego zdania z drugą frazą drugiego zdania (fragment ten kompozytor kończy fermatą) i dodaje frazę finałową, będącą kontynuacją ósemkowego ruchu poprzedniej frazy, a zarazem nawiązującą do gam nowej frazy poprzedniej wariacji. W sumie finał ma siedem taktów (o zmiennym metrum), z których tylko cztery zaczerpnięte są bezpośrednio z tematu.

Tak więc na *Temat z wariacjami* Twardowskiego składają się: niezależna od tematu introdukcja, temat i pięć wariacji, z których ostatnia pełni rolę finału. Trzy pierwsze wariacje wykorzystują proste środki techniki wariacyjnej — przede wszystkim figuracje akompaniamentu i melodii sprzężone z narastaniem dynamiki, tempa i wzmożeniem ruchu przez stosowanie coraz drobniejszych wartości i (poza elizją w wariacji drugiej) zachowują budowę i ogólny plan harmoniczny tematu. Dwie ostatnie wariacje mają zupełnie inny charakter. Obie wykorzystują tylko pewne fragmenty czy motywy tematu. Wariacja czwarta to rodzaj scherza, a piąta, nawiązująca fakturalnie i dynamicznie do introdukcji, bardziej niż wariacją jest finałem kompozycji.

Czynnikami rozwoju cyklu są: faktura, narastanie dynamiki, tempa i rozdrabnianie wartości rytmicznych, natomiast elementem scalającym formę jest, obok nieznacznie modyfikowanej linii tematu, barwna schromatyzowana harmonika. W całym utworze dominuje faktura homofoniczna, elementy polifonii znajdujemy tylko w wariacji czwartej.

Kompozytor stosuje dynamikę tarasową — wzmacnia siłę brzmienia tylko wraz z początkiem kolejnych ogniw cyklu, nie stosuje oznaczeń *crescendo* i *decrescendo*. Po utrzymanej w *forte* introdukcji w kolejnych ogniwach narasta dynamika od utrzymanego w *piano* tematu aż do *fortissimo* wariacji finałowej. Największy przyrost głośności pojawia się między utrzymanym w *piano* tematem a utrzymaną w *mezzo forte* pierwszą wariacją.

Także w doborze temp kompozytor nie stosuje kontrastu. Wyjściowym tempem cyklu jest *Moderato* (ćwierćnuta = 72), które następnie w drugiej i czwartej wariacji ma narastać. Kompozytor nie decyduje się jednak na zmianę tempa, poprzestając tylko na określeniach *pochissimo più mosso* i *ancora più mosso*. Warto jednak zauważyć, że w wariacji pierwszej i trzeciej wzmożenie ruchu jest osiągnięte również przez wprowadzenie drobniejszych wartości — triol ósemkowych, a następnie ósemek. Zmiana tempa następuje dopiero w wariacji finałowej, która należy zagrać *Maestoso*. Oznaczenie *rallentando* znajdujemy tylko w zakończeniach introdukcji i wariacji finałowej; wydaje się jednak, że niewielkie, wynikające z prowadzenia fraz zwolnienia w kadencjach będą jak najbardziej na miejscu. Zwolnienie sugeruje też fermata w środku wariacji finałowej (t. 76).

Pod względem metrorytmicznym kompozycja dzieli się na dwie fazy. Na pierwszą utrzymaną w metrum cztery czwarte składają się introdukcja, temat i trzy wariacje, w których kolejno pojawiają się (i dominują) coraz drobniejsze wartości rytmiczne (z wyjątkiem drugiej wariacji). Faza druga (czwarta wariacja i finał) charakteryzuje się zmiennością metrum i rytmiki.

Oznaczeń artykulacyjnych jest w utworze niewiele. Na początku introdukcji oraz na początku tematu znajdujemy określenie *legato*. W dalszym przebiegu utworu z oznaczeń artykulacyjnych Twardowski stosuje tylko łuki. W wariacji drugiej podkreślają one motywy westchnieniowe, natomiast w wariacji czwartej ich umieszczenie zdaje się raczej sugerować lżejszą, nie tak ścisłą, artykulację dźwięków nieobjętych łukami, uwypuklającą przekorny, żartobliwy charakter wariacji (przykład 3).

Schromatyzowaną, gęstą, bogatą i barwną harmonikę utworu można określić jako tonalną, zarówno ze względu na obecności centrum tonalnego, jak i na stosowaną na ogół tercjową budowę akordów. Jej źródeł szukać należy w dziełach twórców późnoromantycznych, w szczególności Maxa Regeera i Josepha Rennera⁵³, których utwory R. Twardowski wymienia jako swą młodzieńczą literaturę organową⁵⁴.

Mimo iż kompozytor nie stosuje znaków przykluczowych i wykorzystuje pełną skalę chromatyczną (zobacz omówienie tematu), to nie ma problemu z identyfikacją utrzymujących się na dłuższych przestrzeniach centrów tonalnych. Otwierająca utwór introdukcja oscyluje wokół A-dur — rozpoczyna się dominantą septymową, a kończy trójdźwiękiem tonicznym, który jednak okazuje się być dominantą do D-dur, w którym utrzymany jest temat i pierwsza wariacja. W temacie (melodii i akompaniamencie) kompozytor wykorzystuje 12 dźwięków (różnie co prawda pisanych) w taki sposób, że tworzą one rozszerzoną skalę durową, w której szczególnie charakterystyczne jest obniżanie III stopnia tak, że ciąży on w dół (co eksponowane jest zwłaszcza w kadencji). Kolejne dwie wariacje utrzymane są w B-dur, przy czym kompozytor po końcowym D-dur pierwszej wariacji przechodzi od razu do B-dur (ostatni dźwięk tematu *d* staje się pierwszym dźwiękiem nowej wariacji). Czwartą wariację kompozytor kończy akordem F-dur, który z punktu widzenia owej wariacji jest dominantą, jednak umieszczone w głosie najwyższym *f* traktuje jako dźwięk prowadzący do *fis* będącego tercją D-dur⁵⁵. W ten sposób w wariacji finałowej następuje powrót do tonacji tematu.

⁵³ Wbrew temu, co pisze J. Wańdyga nie chodzi z pewnością o kompozytora z początku XIX wieku, ale o wywodzącego się z cecylianizmu bardzo popularnego w początkach XX wieku a dziś bardzo zapomnianego Josepha Rennera młodszego (1868–1934), ucznia J. Rheinbergera, od 1893 organisty katedry ratyżbońskiej. J. Wańdyga, op. cit., s. 14.

⁵⁴ R. Twardowski, *O twórczości organowej...*, op. cit., s. 5.

⁵⁵ Na temat „techniki dźwięków prowadzących” zobacz niżej.

Zarówno w temacie, jak i w wariacjach eksponowane są odniesienia subdominantowe; przejawia się to zwłaszcza w zawieszeniu pierwszego zdania na subdominancie oraz plagalnym zakończeniu tematu (i trzech pierwszych wariacji) oraz całego cyklu (przykład 2).

Rozszyfrowanie odniesień między akordami jest utrudnione przez schromatyzowanie materiału. Analizy nie ułatwia też sam zapis — Twardowski korzystając z 12 dźwięków w obrębie oktawy często traktuje je jako dźwięki niezależne, podczas gdy obowiązujący system zapisu wysokości dźwięku (i związane z nim przyzwyczajenia użytkowników) dostosowany jest do skali siedmiostopniowej, uzależniającej dźwięki chromatyczne od diatonicznych.

Jako ilustrację zagadnienia można wziąć początek utworu — pierwsze takty introdukcji (przykład 1). Pierwszy akord to E-dur septymowy, drugi — Fis-dur septymowy z podwójnym opóźnieniem 6–5 i 6–7, przy czym *ais* jest tu zapisane jako *b*. Pomiedzy akordami mamy dźwięki przejściowe *eis* (zapisane jako *f*), *gisis* (zapisane jako *a*) oraz *c* — trzeba przyznać, że wykonawcy łatwiej przeczytać dźwięki układające się w znany akord F-dur niż wymienione wyżej chromatyczne dźwięki przejściowe. Takie „przechodzące przez F-dur” połączenie E-dur z Fis-dur oznacza zmodyfikowaną wersję rozwiązania zwodniczego. Fis-dur septymowy jak dominanta septymowa rozwiązuje się także zwodniczo na G-dur z sekstą i opóźnieniami (4<-3 i 2<-3); G-dur z sekstą w ostatniej mierze taktu dzięki wprowadzeniu dźwięku *cis* przekształca się w akord e-moll z sekstą w pierwszym przewrocie dążącą jako subdominanta do przejścia na dominantę. Dominanta pojawia się po kresce taktowej jako dominanta z podwójnym opóźnieniem (6 i 4), jednak owe opóźnienia nie rozwiązują się na realną dominantę Fis-dur, lecz na jednoimienny pięciodźwięk *fis-a-c-e-g*, który zostaje potraktowany jako molowa subdominanta do E-dur.

Twardowski posługuje się akordami (trójdźwiękami i wielodźwiękami) o budowie tercjowej, w których bardzo często alteruje składniki. Jako przykład alteracji można wskazać drugi akord taktu 6, pozornie wyglądający jak B-dur z dodanym dźwiękiem *gis*, a będący opartą na trójdźwięku E-dur dominantą nonową bez prymy z noną małą i obniżoną kwintą. Interesujący jest też drugi akord w 4 takcie — z jednej strony jest to akord E-dur z septymą wielką z chwilowym wychyleniem 5 na 6, jednak dzięki umieszczeniu w pedale dźwięku *gis* można go też uważać za akord Gis-dur z sekstą małą. Kompozytor dobarwia też akordy dysonansami — przykładem jest ostatni akord w takcie 14 *e-a-c-e-d*, który można zinterpretować jako a-moll z dodaną kwartą lub wspomniany wyżej

akord Gis-dur. Barwność i wieloznaczność harmoniki potęgowana jest też stosowaniem przewrotów.

Inną cechą harmoniki jest specyficzne stosowanie nut pedałowych (*Orgelpunkt*). Twardowski w kolejnych wariacjach, zachowując mniej więcej takie same składniki akordów w manuale, nadaje im odmienny sens harmoniczny dzięki stosowaniu innych dźwięków w pedale (przykład 2). Nuty stałe występują też w innych głosach — por. górne dźwięki t. 66–68.

Łącząc akordy, a także prowadząc dźwięki obce kompozytor chętnie korzysta z kroków półtonowych, które trudno zakwalifikować jako diatoniczne czy chromatyczne, w związku z tym także powstałe tą drogą struktury akordowe są wieloznaczne i nie kojarzą się jednoznacznie z tonalnością; harmonika zyskuje natomiast na barwności (barwa = chroma).

Do niekonwencjonalnego łączenia akordów przyczynia się też technika, którą można nazwać techniką dźwięków prowadzących. Dotyczy ona przede wszystkim (choć nie wyłącznie) linii melodycznej głosów skrajnych, w której składniki akordu po przejściu o półton w górę (rzadziej w dół) niespodziewanie okazują się być dźwiękami prowadzącymi do zaskakujących słuchacza akordów. Najbardziej zauważalne jest to w wariacji czwartej (przykład 3). W taktach 55–57 i analogicznie 58–60 w głosie górnym seksty prowadzą do prym nowych akordów; w taktach 61–64 w partii pedału septyma wielka przechodzi na kwintę, a następnie pryma na prymę nowego akordu; dalej w górnym głosie w t. 68–69 kwarta zwiększona przechodzi na tercję, w t. 71–72 w głosach skrajnych pryma i septyma idą na prymy, wreszcie w przejściu do kolejnej wariacji pryma prowadzi do tercji nowego akordu. Dzięki temu mamy zestawianie akordów leżących o sekundę wielką niżej (przejście z seksty na prymę), o sekundę małą wyżej (z prymy na prymę), o tercję małą wyżej (z septymy na kwintę i z kwarty zwiększonej na tercję), tercję małą niżej (z prymy na tercję).

W tym miejscu warto przytoczyć uwagę Twardowskiego, który w jednym z wywiadów powiedział: „Twórca oryginalny może operować nawet trójdzwiękiem, najważniejsze, żeby robił to tak, jak nie robił tego nikt nigdy dotąd”⁵⁶.

W omawianym utworze kompozytor wykorzystuje przede wszystkim różne środki faktury manualowej — masywne akordy (introdukcja i finał), chóralno-organową fakturę czterogłosową (temat), kołyszący ruch triolowy (pierwsza wariacja), rozłożone akordy (trzecia wariacja), przebiegi gamowe (czwarta wariacja). Nie sięga natomiast po typowe pomysły stosowane przez twórców wariacji organowych — nie znajdziemy tu *bicinium* ani *tricinium*; nie ma waria-

⁵⁶ Zob. przyp. 33.

cji eksponującej partię pedałową ani wariacji prezentującej temat jako *cantus firmus* (zdobiony lub nie) wyodrębniany na osobnym *Werku*; brak w ogóle przeciwstawiania sobie poszczególnych sekcji, nie ma wariacji w trybie molowym, a w żadnej z wariacji nie ma imitacji.

Partia pedału w całym utworze nie jest traktowana samodzielnie i nie ma charakteru melodycznego; dominują w niej całe nuty i półnuty, często legowane (w drugiej i trzeciej wariacji pojawia się w sumie tylko siedem ćwierćnut, w wariacji czwartej krótkim akordom towarzyszą krótkie dźwięki w pedale). Można powiedzieć, że omawiany utwór to wariacje fortepianowe z dodanym pedalem pogłębiającym podstawę harmoniczną lub (jako *Orgelpunkt*) wręcz nadającym treść harmoniczną.

Kompozytor nie sugeruje też zmian barwy brzmienia ani nawet zmian manualów — wskazówki registryjne dotyczą wyłącznie wysokości brzmienia. Warto przy tym zauważyć, że Twardowski stosuje tylko głosy 16', 8' i 4' w manuale oraz 16' i 8' w pedale, co świadczy o romantycznym podejściu do brzmienia organowego, nastawionym raczej na dynamikę i stopliwość, masywność dźwięku. Tak ogólne wskazówki zostawiają pole do opisu wykonawcy. Truizmem jest też stwierdzenie, że wiele w tej materii zależy od instrumentu — grając na niewielkim instrumencie jednomaułowym trzeba poprzestać na dodawaniu pojedynczych głosów — grając na większym można pozwolić sobie na bardziej kunsztowną registrację.

Na usprawiedliwienie kompozytora trzeba przypomnieć, że choć organy były przedmiotem jego młodzieńczych fascynacji, to nie jest on jednak wykształconym organistą, świetnie zaznajomionym z literaturą organową.

W handlu mówi się o dobrym stosunku wartości do ceny, który gwarantuje zbyt produktu. Takie myślenie w pewnej mierze można przenieść na inne dziedziny, a na muzykę w szczególności. Generującym cenę kosztem będzie trud włożony w przygotowanie utworu, a wartością — satysfakcja, jaką wykonanie przyniesie grającemu, a przede wszystkim słuchaczowi.

W tym kontekście można przypuszczać, że *Tema con variazioni* zyska większą popularność niż np. *Fantazja* napisana dla A. Chorościńskiego. Od strony kosztów jest to bowiem utwór w miarę prosty, a więc w miarę łatwy do opanowania. Zaletą jest też możliwość wykonania go na każdym niemal organach od najmniejszych począwszy — wystarczy jeden manual i pedał z choć jednym głosem i to z klawiaturami o zasięgach mniejszych niż standardowe (najwyższy dźwięk w pedale to g, a w manuale *des*³); nie ma też obaw,

że na wielkich organach w wielkim wnętrzu utwór „zginie” lub zabrzmi niestylowo (co przydarza się wielu utworom z XVI i XVII wieku). Organista chętnie wprowadzi więc do repertuaru utwór, którego nie będzie musiał rezerwować na specjalne okazje. Oczywiście jest też przydatność tej kompozycji w pedagogice.

Natomiast walorami, które z pewnością dadzą satysfakcję słuchaczom i grającemu są: bezpretensjonalność, świeżość inwencji, barwna harmonika, ukazanie skali dynamicznej instrumentu, kontrasty faktury. Mimo iż *Tema con variazioni* w niewielkim stopniu wykorzystują możliwości, jakie dają organy, to cały cykl jest bardzo urozmaicony — każda wariacja wnosi nowe pomysły. Przyczynia się do tego zwłaszcza przedostatnia wariacja, która ze względu na charakter jest rodzajem scherza nawiązującego do francuskiego neoklasycyzmu⁵⁷, a ze względu na sposób konstrukcji rodzajem przetworzenia allegro sonatowego. Trzeba też podkreślić, że to wszystko dzieje się w bardzo krótkim czasie — w dokonanym pod opieką Twardowskiego nagraniu wariacje trwają 3’50’’⁵⁸. Ta zwięzłość jest niewątpliwym walorem utworu, zwłaszcza dla słuchacza mniej oswojonego z muzyką XX wieku.

Co do wskazanych wyżej niedostatków w zakresie wykorzystania faktury organowej, to trzeba pamiętać, że przeciętnego słuchacza nie będzie interesowało, czy i w jaki sposób utwór wpisuje się w tradycję gatunku — odbiorca będzie chciał posłuchać dającego mu satysfakcję dzieła, a sposób, w jaki kompozytor mu to zagwarantował, nie będzie dla niego ważny.

Na koniec dziękuję kompozytorowi za wiele informacji oraz J. Wańdydze za udostępnienie swojej pracy dyplomowej.

⁵⁷ Przypomnijmy paryskie studia R. Twardowskiego.

⁵⁸ *Romuald Twardowski Organ Works [gra] Mirosław Pietkiewicz...*, track 02.

STRESZCZENIE

Artykuł omawia *Tema con variazioni* Romualda Twardowskiego. Skomponowany w 1981 roku utwór zasługuje na zainteresowanie jako nietypowy przykład w kontekście ówczesnej twórczości organowej.

Dzieje muzyki organowej w Polsce są jeszcze w dużej mierze obszarem niezbadanym. Poważnym utrudnieniem do opisu tego aspektu przeszłości polskiej kultury muzycznej jest brak źródeł — zniszczenie lub trudności w dotarciu do rękopisów i stosunkowo niewielka liczba utworów drukowanych. Obfitsza twórczość organowa rozpoczęła się w końcu XIX wieku, a stało się to przede wszystkim za sprawą braci Stefana i Mieczysława Surzyńskich. Dwudziestolecie międzywojenne nie przyniosło większego zainteresowania muzyką organową — twórczość organową uprawiali wówczas Feliks Nowowiejski i przebywający w Ameryce Aleksander Karczyński; jedynym młodszym kompozytorem o poważniejszym dorobku był Kazimierz Jurdziński. Całkiem spora liczba ważkich utworów organowych powstała w czasie okupacji.

Tekst dzieli się na dwie części. W pierwszej części scharakteryzowana została specyfika twórczości organowej w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, gdy profesjonalna muzyka organowa w zasadzie oderwana była od naturalnego dla niej zaplecza, jakim było muzykowanie w kościele. Jako pewne zjawisko symptomatyczne wyróżniono tu *Zbiór preludów na organy bez pedału* pod redakcją Feliksa Rączkowskiego — jeden z dwóch zbiorów muzyki przeznaczonej do kościoła, które ukazały się w okresie PRL. Następnie przedstawiona została sylwetka R. Twardowskiego, urodzonego w Wilnie w 1930 roku, jednego z czołowych polskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku, twórcy zachowującego krytyczny stosunek do prądów awangardowych.

W części zasadniczej omówione zostały *Tema con variazioni*. Najpierw przedstawiono kolejne ogniwa utworu, a następnie scharakteryzowano stosowane przez kompozytora środki. Szczególną uwagę zwrócono na harmonikę wyrastającą z tradycji późnoromantycznej.

Zakończenie zawiera próbę „ekonomicznego” spojrzenia na dobór organowego repertuaru koncertowego i wskazuje walory omawianej kompozycji, która, choć prosta i mało organowa, zasługuje jednak na uwagę.

SŁOWA KLUCZOWE: Romuald Twardowski, muzyka polska, muzyka organowa XX wieku, muzyka organowa w PRL, wariacje organowe

ABSTRACT

Tema con variazioni by Romuald Twardowski — a contribution to the history of organ music in the Polish People's Republic

This paper discusses *Tema con variazioni* by Romuald Twardowski, composed in 1981, which deserves special attention as an example of breaking with the main stream of organ music of the era.

Polish organ music history has largely remained unexamined, mainly due to the shortage of sources — handwritten pieces have either been destroyed or hard to find, whereas the number of printed works is quite small. More organ pieces appeared at the end of the 19th century, thanks to Stefan and Mieczysław Surzyński. The interwar period did not bring significant interest in organ music — the major composers were Feliks Nowowiejski and Aleksander Karczyński living in America; the only younger composer of achievement was Kazimierz Jurdziński. A quite large number of important organ works appeared during the Nazi occupation.

The paper is divided into two parts. In the first part the author discusses the condition and typical features of organ music in the years of the Polish People's Republic, i.e. after the 2nd World War, when professional organ music was separated from its natural background, i.e. performance in the church. As a symptomatic example *Zbiór preludiów na organy bez pedalu* by Feliks Rączkowski is indicated — one of the only two books published then containing church ceremony organ music. The article also provides information on R. Twardowski — a leading Polish composer of the 2nd half of the 20th century, born in 1930 in Wilno, with critical attitude towards the avant-garde trends.

The main part of the paper deals with *Tema con variazioni*. After the presentation of its sections, devices used by the composer are discussed. Special attention is paid to the harmony deriving from the late-Romantic tradition.

Finally, the author tries the “economical” approach to the organ concert repertoire and underlines the advantages of the piece which, although short and simple, deserves attention.

KEYWORDS: Romuald Twardowski, Polish music, organ music in the 20th century, organ music in the People Republic of Poland (PRL), organ variation

BIBLIOGRAFIA

- Dąbrowski Kazimierz, *Autoreferat (w ramach przewodu habilitacyjnego w AM w Gdańsku)*, s. 1 [online] http://www.amuz.gda.pl/wp-content/uploads/2013/09/ph4_autoreferat_8.pdf (dostęp: 17.02.2016).
- Demska-Trębacz Mieczysława, *Kultura muzyczna*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom 1. Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 165–180.
- Kosińska Małgorzata (oprac.), *Augustyn Bloch* [online], <http://culture.pl/pl/tworca/augustyn-bloch> (dostęp: 28.09.2015).
- Kosińska Małgorzata (oprac.), *Machl Tadeusz* [online], <http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-machl> (dostęp: 28.09.2015).
- Krawczyk Maria, *Hieronim Feicht — nie tylko muzykolog*, w: *Organy i muzyka organowa I*, (Prace Specjalne 11), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1977, s. 167–179.
- Kucharski Lech, *Niepublikowany wywiad z Tadeuszem Machlem*, w: *Organy i muzyka organowa XIII*, (Prace Specjalne 71), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 2006, s. 382–408.
- Kucharski Lech, *Twórczość organowa współczesnych kompozytorów polskich*, w: *Organy i muzyka organowa II*, (Prace Specjalne 16), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1978, s. 307–322.
- Mrygoń Adam, „Twardowski Romuald”, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. t-v (11), red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2009, s. 177–178.
- Muzyka przyjazna człowiekowi* [Wywiad z R. Twardowskim przeprowadzony w czerwcu 2005 r. przez Pawła Markuszewskiego, online], http://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5251/romuald-twardowski/otherinfo.html (dostęp: 18.09.2015).
- „Nowacki Zdzisław”, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom 2. Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa–Gdańsk 2005, s. 672.
- Nowacki Zdzisław* [online], <http://gnu.univ.gda.pl/~eros/cgi-bin/komp.cgi?kto=Nowacki%09Zdzislaw&Wyszukaj=Wyszukaj> (dostęp: 23.02.2016).
- Parafia św. Rodziny w Radomiu* [online], http://www.rodzina.radom.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=109 (dostęp: 27.09.2015).
- 50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, Warszawa 1995.
- Podhajski Marek, *Utwory organowe Augustyna Blocha*, w: *Organy i muzyka organowa I*, (Prace Specjalne 11), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1977, s. 201–225.
- Poszowski Antoni, *Drugi koncert organowy Henryka Hubertusa Jabłońskiego*, w: *Organy i muzyka organowa V*, (Prace Specjalne 33), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1984, s. 211–234.
- Poszowski Antoni, *Koncert organowy Henryka H. Jabłońskiego*, w: *Organy i muzyka organowa III*, (Prace Specjalne 20), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1980, s. 409–447.
- Poszowski Antoni, „*Pięć aforyzmów organowych*” Henryka Hubertusa Jabłońskiego, w: *Organy i muzyka organowa VI*, (Prace Specjalne 40), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1986, s. 71–87.
- Poszowski Antoni, *Suita organowa Henryka Jabłońskiego*, w: *Organy i muzyka organowa II*, (Prace Specjalne 16), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1978, s. 337–365.
- Poszowski Antoni, *Twórczość organowa Henryka Jabłońskiego*, w: *Organy i muzyka organowa I*,

(Prace Specjalne 11), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1977, s. 181–200.

Poszowski Antoni, *Twórczość organowa Henryka Jabłońskiego (podsumowanie)*, w: *Organy i muzyka organowa IV*, (Prace Specjalne 27), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 1982, s. 257–284.

Recital organowy Marii Terleckiej [online], http://odessa.msz.gov.pl/pl/aktualnosci/recital_organowy_marii_terleckiej (dostęp: 27.09.2015).

Salezjańska Szkoła Organistowska w Przemysłu i jej likwidacja w roku 1963 r., red. Robert Witalec, Igor Witowicz, Rzeszów–Przemyśl 2007.

Twardowski Romuald, *Było, nie minęło*, Warszawa 2000.

Twardowski Romuald, *O twórczości organowej*, [książeczka do płyty] *Romuald Twardowski Organ Works* [gra] Mirosław Pietkiewicz, Acte Préalable APO 175.

Twardowski Romuald [online], https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=38&view=czlowiek&litera=23&Itemid=5&lang=pl (dostęp: 18.09.2015).

Wańdyga Justyna, *Charakterystyka twórczości organowej Romualda Twardowskiego*, [komputeropis pracy dyplomowej], promotor: dr hab. Piotr Rojek, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2015.

Zalewski Witold, *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego*, cz. 1, „Pro Musica Sacra” 2014, t. 12, s. 183–185 [online], http://dokumenty.upjp2.edu.pl/czasopismo_artykul/6763c0222b67ee6403d0bbb71d4cf455.pdf (dostęp: 15.01.2016).