

UNIwersYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO

WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ

Rafał Wróblewski

**Nowe tendencje wykonawcze w prawykonaniach utworów
kompozytorów polskich na zespół głosów równych *a cappella*
i z akompaniamentem zespołu instrumentalnego**

Dzieło artystyczne i jego opis

zrealizowane pod kierunkiem

prof. dr hab. Katarzyny Sokołowskiej

BYDGOSZCZ 2026

CZĘŚĆ I Dzieło artystyczne w formie zapisu elektronicznego

(CD dołączone na ostatniej stronie pracy)

Lp.	Autor kompozycji, tytuł utworu	czas trwania utworu
1.	Zuzanna Konopka – <i>Above all</i>	6'13"
2.	Tomasz Cepiel – <i>O Radix Jesse</i>	5'44"
3.	Aleksander Jan Szopa – <i>Salve Regina</i>	7'50"
4.	Marcin Tadeusz Łukaszewski – <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i>	3'28"
5.	Michał Malec – <i>Canticum Zachariae</i>	6'59"
6.	Henryk Mikołaj Górecki / opr. Paweł Wojciech Łukaszewski – <i>Wstał Pan Chrystus</i>	2'55"
7.	Henryk Mikołaj Górecki / opr. Paweł Wojciech Łukaszewski – <i>Twoja cześć, chwała</i>	2'39"
8.	Henryk Mikołaj Górecki / opr. Paweł Wojciech Łukaszewski – <i>Święty, Święty</i>	2'01"
		37'49"

Wykonawcy:

Chór *Sonus Lumine* (kier. art. Rafał Wróblewski) (1-5)

Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*
(kier. art. Paweł Wojciech Łukaszewski) (6-8)

Miriam Barcikowska (1-2), Aniela Kachniarz (1) – flet poprzeczny,
Wojciech Komorzycki (3-4) – trąbka, Maciej Biskup (5) – saksofon
barytonowy

Paweł Chaberski (1-2) – fortepian,
Sebastian Kuczyński (3-4), Władysław Widlak (5) – organy

Rafał Wróblewski (1-8) - dyrygent

Nagrania zostały zrealizowane we wnętrzach Katedry Warszawsko-Praskiej
przy ul. Floriańskiej 3 w dniach: 25 stycznia 2025 r., 20 maja 2025 r.,
28 czerwca 2025 r., 7 marca 2026 r.

Realizator nagrań: Aleksandra Koniuch, Dawid Bućko

CZĘŚĆ II Opis dzieła artystycznego

Wstęp	6
ROZDZIAŁ I Współczesna twórczość chóralna – główne kierunki	9
1.1. Tendencje stylistyczne w polskiej muzyce chóralnej XXI wieku	9
1.2. Idiomy kompozytorskie reprezentowane w dziele artystycznym	15
ROZDZIAŁ II Koncepcja dzieła artystycznego	25
2.1. Zarys historii zespołów współpracujących przy rozprawie doktorskiej	26
2.1.1. Chór Katedry Warszawsko-Praskiej <i>Musica Sacra</i>	26
2.1.2. Chór <i>Sonus Lumine</i>	28
2.2. Studium współpracy w procesie przygotowania materiału dzieła artystycznego	32
ROZDZIAŁ III Analiza dzieła artystycznego	34
3.1. Zuzanna Konopka – <i>Above all</i>	34
3.1.1. Biogram autora	34
3.1.2. Tekst	34
3.1.3. Studium utworu	36
3.1.4. Zagadnienia wykonawcze	38
3.2. Tomasz Cepiel – <i>O Radix Jesse</i>	40
3.2.1. Biogram autora	40
3.2.2. Tekst	41
3.2.3. Studium utworu	41
3.2.4. Zagadnienia wykonawcze	45
3.3. Aleksander Jan Szopa – <i>Salve Regina</i>	47
3.3.1. Biogram autora	47
3.3.2. Tekst	48
3.3.3. Studium utworu	49
3.3.4. Zagadnienia wykonawcze	52
3.4. Marcin Tadeusz Łukaszewski – <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i>	55

3.4.1. Biogram autora	55
3.4.2. Tekst.....	55
3.4.3. Studium utworu.....	56
3.4.4. Zagadnienia wykonawcze	58
3.5. Michał Malec – <i>Canticum Zachariae</i>	60
3.5.1. Biogram autora	60
3.5.2. Tekst.....	61
3.5.3. Studium utworu.....	62
3.5.4. Zagadnienia wykonawcze	63
3.6. Henryk Mikołaj Górecki – <i>Z Pieśni Kościelnych</i> (wybrane utwory)	70
3.6.1. Biogram autora	70
3.6.2. Biogram autora opracowań	71
3.6.3. Tekst.....	71
3.6.3.1. <i>Wstał Pan Chrystus</i>	71
3.6.3.2. <i>Twoja cześć, chwała</i>	72
3.6.3.3. <i>Święty, święty</i>	73
3.6.4. Studium utworu.....	73
3.6.4.1. <i>Wstał Pan Chrystus</i>	73
3.6.4.2. <i>Twoja cześć chwała</i>	75
3.6.4.3. <i>Święty, święty</i>	76
3.6.5. Zagadnienia wykonawcze	78
3.6.5.1. <i>Wstał Pan Chrystus</i>	78
3.6.5.2. <i>Twoja cześć chwała</i>	80
3.6.5.3. <i>Święty, święty</i>	81
Podsumowanie	83
Bibliografia	86
Spis tabel, fotografii i przykładów nutowych	88

*Serdecznie dziękuję mojej Pani Promotor, prof. Katarzynie Sokołowskiej,
za wsparcie, cierpliwość i wiarę we mnie na każdym etapie tej drogi.
Była Pani dla mnie kimś więcej niż Promotorem
– była także mentorem, oparciem i niejednokrotnie przyjacielem.*

*Dziękuję Chórzystkom Chóru Sonus Lumine i Chóru Musica Sacra
za każdy wspólnie wyśpiewany dźwięk, dobre słowo
i wsparcie w chwilach zwątpienia.*

*Największe podziękowania kieruję jednak do mojej Rodziny,
a szczególnie do mojej Żony i Syna.
Dziękuję Wam, że zawsze byliście i jesteście przy mnie.
Wasza miłość, cierpliwość i wsparcie dawały mi siłę, by iść dalej.
Ten doktorat jest także Waszym udziałem.
Z całego serca – dziękuję.*

Wstęp

Współczesna muzyka sakralna stanowi jeden z najbardziej fascynujących, a zarazem niezwykle wartościowych obszarów sztuki dźwięku. Jest źródłem głębokich emocji, artystycznych eksperymentów oraz duchowych przeżyć. Polska szkoła kompozytorska XXI wieku udowadnia, że muzyka sakralna jest żywym, ewoluującym językiem współczesnej sztuki, ważnym ogniwem narodowej kultury.

Celem rozprawy doktorskiej było dokonanie prawykonań ośmiu utworów polskich, czołowych twórców muzyki sakralnej, przede wszystkim kompozytorów młodego pokolenia, a tym samym - zaprezentowanie nowych, autorskich tendencji interpretacyjnych. Utrwalone na płycie CD kompozycje, składające się na dzieło artystyczne, to utwory zamówione u konkretnych kompozytorów posiadających doświadczenie w tworzeniu muzyki chóralnej. We wspomnianych kompozycjach, oprócz warstwy wokalne, można dostrzec partie instrumentów klawiszowych tj. fortepianu, organów oraz wybranych instrumentów dętych tj. trąbka, flety oraz saksofon barytonowy.

Na podstawie zebranych materiałów oraz przygotowanej prezentacji artystycznej, główny problem badawczy przybrał postać następującego pytania: **Co skłania dyrygenta do podejmowania się prawykonań i czy dostrzega w nich nowe trendy interpretacyjne?**

Z racji nabytego doświadczenia w zakresie dokonywania prawykonań z różnymi zespołami wokalnymi, sformułowano roboczą hipotezę, którą postawiono jeszcze przed rozpoczęciem badań w ramach pracy: *Podejmowanie się prawykonania jest dużym krokiem w dojrzałość muzyczną, która sfinalizowana będzie wykonaniem utworu. Do przygotowania i prezentacji dzieła skłania dyrygent myśl, iż jego interpretacja będzie wzorem dla innych zespołów i prowadzących, dlatego powinien on czuć dużą satysfakcję z podejmowania się tego typu działań oraz wewnętrzną dumę, że mógł kreować własną wizję nowopowstałego utworu. We współczesnych kompozycjach dyrygent może dostrzec nowe trendy, które proponuje autor muzyki w swoim dziele, np. zapożyczenia z muzyki jazzowej, czy rozrywkowej, ewentualnie wprowadzenie melorecytacji, bądź wokaliz, które są opisane harmonicznymi przez zespół wokalny.*

Sformułowano także cztery problemy szczegółowe:

1. Jaki jest stosunek dyrygenta do prawykonań?

2. Z jakimi problemami wykonawczymi musi się zetknąć chórzysta zespołu amatorskiego w prawykonaniu współczesnej kompozycji?
3. Jakich doznań dostarczają nowe tendencje wykonawcze we współczesnej muzyce chóralnej?
4. Czy praca dyrygenta nad prawykonaniem wymaga konsultacji z kompozytorem?

W odpowiedzi na powyższe pytania zostały postawione hipotezy robocze:

1. Zakłada się, że stosunek dyrygenta do prawykonania jest bardziej absorbujący. Jego pomysł na wykonanie utworu, oczywiście z odwzorowaniem zapisu muzycznego w partyturze, będzie podstawą, a nawet inspiracją do wykonywania dzieła przez inne zespoły chóralne. Dyrygent, podejmując się prawykonania dzieła jest zarazem inicjatorem i propagatorem twórczości owego kompozytora.

2. Zakłada się, że amatorski zespół wokalny może napotkać trudności z wybranymi elementami dzieła muzycznego i odczytaniem intencji kompozytora na jego wykonanie. Często autorzy muzyki korzystają z możliwych zabiegów wokalnych, które są zachowane w chóralistyce. Utwory posiadają rozbudowane współbrzmienia, które mogą stwarzać trudności dla chóru amatorskiego.

3. Zakłada się, że współczesna muzyka chóralna jest nacechowana szerokim pasmem emocji oraz nastroju. Rozbudowana harmonia, ciekawe zabiegi wokalne oraz duży wybór warstwy tekstowej dostępnej powszechnie, dają znakomity wytwór. Doświadczenie kompozytorów, nie tylko zawodowe, ale przede wszystkim prywatne oraz warstwa pracy dyrygenta i zespołu wokального przekazuje niebywały efekt odbiorcy. Słuchacz dzięki odpowiednio dobranemu tekstowi i nałożonej warstwie brzmieniowej, może odczuć swoistą ucztę ducha i ciała.

4. Zakłada się, że współpraca dyrygenta z kompozytorem w procesie przygotowania prawykonania jest konieczna, w szczególności nad elementami spornymi, gdy zapis partytury wymaga doprecyzowania.

Praca została podzielona na dwie zasadnicze części. Pierwszą z nich stanowi dzieło artystyczne zapisane na nośniku CD, umieszczonym na końcu dysertacji. Materiał zawiera osiem utworów, które zostały zarejestrowane oraz opracowane w sposób

imitujący wykonanie koncertowe, bez eliminowania ewentualnych niedoskonałości brzmieniowych mogących wystąpić w trakcie występu.

W realizacji części artystycznej uczestniczyły dwa zespoły wokalne, z którymi doktorant współpracuje na co dzień: Chór *Sonus Lumine* oraz Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*. Do współpracy zaproszeni zostali również zaprzyjaźnieni muzycy, poznani przez doktoranta w trakcie dotychczasowej działalności artystycznej.

Głównym celem opisu dzieła artystycznego, niniejszej dysertacji, były: analiza ośmiu wybranych do realizacji utworów, udokumentowanie i uzasadnienie własnej koncepcji twórczej z punktu widzenia pierwszego interpretatora dzieła muzycznego, opisanie autorskiej koncepcji prawykonania.

Druga część pracy stanowi opis dzieła artystycznego i została podzielona na trzy główne rozdziały. W pierwszym z nich omówiono współczesne tendencje wykonawcze charakterystyczne dla twórczości kompozytorów XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem ich zastosowania w prawykonaniach utworów zawartych w niniejszej pracy. Drugi rozdział przedstawia zarys historyczny działalności obu zespołów oraz wskazuje elementy stanowiące ich wspólny mianownik artystyczny. Ostatni rozdział zawiera analizę poszczególnych kompozycji, obejmującą biogram kompozytora, studium utworów oraz omówienie trudności wykonawczych, jakie mogą pojawić się podczas ich realizacji.

ROZDZIAŁ I

Współczesna twórczość chóralna – główne kierunki

1.1. Tendencje stylistyczne w polskiej muzyce chóralnej XXI wieku

Muzyka chóralna XXI wieku nie stanowi zjawiska radykalnie odseparowanego od dorobku poprzedniego stulecia. Jej rozwój przebiegał w sposób nieprzerwany i naturalny, zachowując jednocześnie ciągłość historyczną oraz estetyczną. Współczesna twórczość chóralna charakteryzuje się przede wszystkim otwartością na przenikanie się różnych stylów i gatunków muzycznych. Kluczowe dla tego rodzaju muzyki jest interakcja ze słowem. Razem stanowią wspólną wartość artystyczną. Debussy skonkludował to w następujący sposób: „*Muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne*”¹. Kompozytorzy XXI wieku w swoich dziełach wykorzystują zróżnicowane techniki kompozytorskie oraz środki wyrazu, które nie tylko wpisują się w aktualne tendencje artystyczne, lecz także budują indywidualny idiom twórczy i stanowią rozpoznawalny element ich języka muzycznego. Paweł Mykietyn w jednej z publikacji słusznie zauważył, iż dzisiejsza muzyka jest pełna wolności, która wykracza poza ramy, jakie uczy się w szkołach, wręcz poza konkretnymi stylami². Różnorodność gatunków i estetyk obecnych we współczesnych utworach chóralnych prowadzi do ich wzajemnego dopełniania się, tworząc bogate i wielowymiarowe przestrzenie brzmieniowe oraz nowe jakości artystyczne³. Polska dyrygentka – dr hab. Joanna Maluga, prof. UMFC, w rozmowie przedstawiła swój obraz dzisiejszej chóralistyki w następujący sposób: „*Współczesna muzyka chóralna rozwija się co najmniej dwutorowo. Z jednej strony mamy do czynienia z nurtem tradycyjnym, nawiązującym do osiągnięć poprzednich epok. Powstają w nim utwory utrzymane w estetyce tonalnej, oscylujące wokół systemu dur-moll i klasycznych środków kompozytorskich. Z drugiej strony istnieje nurt awangardowy, wykorzystujący współczesne środki wykonawcze i kompozytorskie. Obejmuje on*

¹ K. Kord, *Epizody*, Kraków 2019, s. 55.

² A. Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty*, Warszawa 2012, s. 218.

³ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s.19.

*rozwinięty sonoryzm, stosowanie niestandardowych technik wokalnych, takich jak szepty, syki, mowa czy inne rozszerzone sposoby emisji głosu. Coraz częściej pojawiają się również takie elementy, jak ingerencje elektroniczne, warstwa taśmy, samplowanie na żywo czy przetwarzanie dźwięku. Wykorzystywane są także środki pozawokalne, takie jak body percussion czy drobne instrumenty perkusyjne używane przez chórzystów. Do tego dochodzi stosowanie współczesnych skal i systemów dźwiękowych oraz eksperymentowanie ze strojem/odstrajaniem. Wszystkie te środki mogą występować zarówno pojedynczo, jak i w różnych kombinacjach. Wydaje się jednak, że mimo rozwoju awangardy, we współczesnej praktyce chóralnej częściej spotykamy twórczość o charakterze bardziej klasycyzującym niż eksperymentalnym*⁴.

Współcześni kompozytorzy dysponują znaczną swobodą twórczą. Korzystają z różnorodnych technik kompozytorskich oraz środków wyrazu muzycznego, pozostających jednak w relacji do estetycznych i formalnych założeń właściwych dla określonego nurtu czy tematyki. Autor artykułu przytacza słowa Marii Piotrowskiej, która stwierdziła, że twórca może przyjąć tradycyjny kanon wraz z całym jego dziedzictwem intelektualnym oraz wynikającymi z niego konsekwencjami i zobowiązaniami artystycznymi albo skierować swoją działalność ku większej autonomii twórczej i swobodzie interpretacyjnej⁵. Współczesna muzyka charakteryzuje się bogatą i zróżnicowaną paletą środków wyrazu. Szczególne miejsce zajmują w niej rozszerzone techniki wokalne, polegające na wykorzystaniu głosu w sposób wykraczający poza jego tradycyjne funkcje wykonawcze. Do najczęściej stosowanych należą między innymi: szept, krzyk, melorecytacja, glissando oraz zróżnicowane modyfikacje barwy głosu, w tym płynne przejścia pomiędzy artykulacją poszczególnych samogłosek. Tego rodzaju operowanie fonacją znacząco poszerza możliwości ekspresyjne i interpretacyjne utworu, umożliwiając osiągnięcie nowych jakości brzmieniowych oraz intensyfikację przekazu artystycznego. W wywiadzie przeprowadzonym z Anną Ročławską-Musiałczyk, jedną z uznanych kompozytorek XXI wieku, sformułowano następującą wypowiedź: „Część twórców pozostaje blisko tradycyjnych środków kompozytorskich, inni natomiast traktują chór jako instrument eksperymentalny, poszukując nowych sposobów emisji głosu,

⁴ Rozmowa przeprowadzona indywidualnie dnia 3.07.2026 r.

⁵ K.Cyran, „Kanon i postmodernizm” w *twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, [w:] „Teoria Muzyki” 2015, nr 7, str.35.

organizacji przestrzeni dźwiękowej czy relacji między wykonawcami a publicznością. Dla mnie sam rozwój współczesnej chóralistyki jest zjawiskiem niosącym „nowe” do świata muzyki. To przestrzeń niezwykle żywa, otwarta na dialog między tradycją a współczesnością, a także na poszukiwanie nowych form wyrazu artystycznego”⁶.

Istotną rolę we współczesnej twórczości chóralnej odgrywa nie tylko sam materiał muzyczny, lecz również sposób jego realizacji wykonawczej. Coraz częściej kompozytorzy i dyrygenci traktują głos jako autonomiczne narzędzie brzmieniowe, eksplorując jego różnorodne możliwości ekspresyjne i sonorystyczne. Poszukiwania te obejmują między innymi operowanie złożonymi fakturami wokalnymi, kształtowanie relacji brzmieniowych pomiędzy poszczególnymi głosami, a także świadome wykorzystanie subtelnych różnic barwowych, wibracji oraz zjawisk rezonansowych. Prof. Bartosz Michałowski, dyrektor Chóru Filharmonii Narodowej, w rozmowie stwierdził, iż: *„Coraz częściej chór przestaje być traktowany wyłącznie jako instrument wykonujący zapisane dźwięki. Staje się uczestnikiem doświadczenia artystycznego, które obejmuje przestrzeń, ruch, obraz, światło czy elementy teatralne. Kompozytorzy coraz śmielej wychodzą poza tradycyjne ramy koncertu”⁷*. Prof. Dariusz Zimnicki w jednej z publikacji zauważył, że coraz częściej uatrakcyjnieniem występu chóralnego są elementy choreograficzne, oczywiście odpowiednio dopasowane do stylu i gatunku dzieła⁸. Obok warstwy wokalne istotnym obszarem zainteresowania współczesnych twórców pozostaje organizacja rytmiczna oraz zróżnicowanie metryczne. W miejsce regularnych i przewidywalnych struktur coraz częściej pojawiają się rytmy nieregularne, częste zmiany metrum oraz rozwiązania polirytmiczne. Charakterystyczne staje się również operowanie kontrastami pomiędzy sekcjami chóru, zestawianie partii solowych z zespołem chóralnym oraz wykorzystywanie nieoczywistych rozwiązań harmoniczych, obejmujących między innymi dysonanse i niestandardowe współbrzmienia.

Kolejnym istotnym zjawiskiem obecnym we współczesnej twórczości kompozytorskiej jest odwoływanie się do elementów charakterystycznych dla muzyki dawnej. Przejawia się ono między innymi w wykorzystywaniu motywów gregoriańskich

⁶ Rozmowa przeprowadzona indywidualnie 14.06.2026 r.

⁷ Rozmowa przeprowadzona indywidualnie 12.06.2026 r.

⁸ D. Zimnicki, *Co lubimy śpiewać?*, [w:] *Współczesna Chóralistyka 1. Wartości, Konteksty, Perspektywy*, Wrocław 2018, s. 137

oraz technik właściwych dla tradycji chorałowej. W artykule o. Tomasza Marii Dąbka OSB możemy wyczytać, że chorał gregoriański jako wyraz modlitwy w muzyce, powinien być wykorzystany i wykonany przez osoby o dużej wrażliwości muzycznej⁹. Nie bez przyczyny, kompozytorzy XXI wieku, którzy zajmują się muzyką choralną, a dokładniej sakralną, nawiązują do tego gatunku. Współczesne kompozycje coraz częściej integrują również elementy muzyki ludowej i etnicznej. Niekiedy inspiracją stają się także tradycje muzyczne kultur Dalekiego Wschodu oraz Zachodu. Tendencja ta odzwierciedla rosnącą otwartość kompozytorów na dialog międzykulturowy oraz inspirowanie się różnorodnością tradycji muzycznych świata, sprzyja tworzeniu nowych jakości estetycznych i brzmieniowych.

Istotną cechą muzyki choralnej XXI wieku jest również zwiększona dostępność repertuaru, wynikająca z rozwoju technologii cyfrowych oraz upowszechnienia internetowych zasobów muzycznych. Obecnie funkcjonują rozbudowane biblioteki cyfrowe i platformy internetowe umożliwiające dostęp do szerokiego katalogu kompozycji choralnych. Wielu kompozytorów prowadzi również własne strony internetowe lub kanały dystrybucji, za pośrednictwem których możliwy jest zakup utworów niezależnie od lokalizacji odbiorcy. Rozwój współczesnych narzędzi komunikacyjnych ułatwia ponadto bezpośredni kontakt z twórcami, umożliwiając uzyskanie informacji o dziełach, dostęp do materiałów nutowych, a niekiedy również realizację indywidualnych zamówień kompozytorskich. Dodatkową tendencją we współczesnej twórczości kompozytorskiej jest wykorzystywanie narzędzi opartych na sztucznej inteligencji (AI), instrumentów elektronicznych oraz innych nowoczesnych technologii. Kompozytorzy implementują tego rodzaju rozwiązania w swoich utworach, poszerzając możliwości kreacyjne i brzmieniowe. Nierzadko, we współpracy z dyrygentami oraz zespołami wykonawczymi, opracowują kompozycje o niepowtarzalnym charakterze, dostosowane do określonego składu wykonawczego lub konkretnego kontekstu artystycznego, co nadaje im unikatowy i niepowtarzalny wymiar. Dr hab. Joanna Maluga, prof. UMFC zwróciła uwagę na ten szczegół, wyrażając swoje zdanie w następujący sposób: „*Najbardziej wyraźną współczesną tendencją wydaje się coraz szersze wykorzystywanie elektroniki. Coraz częściej spotyka się utwory*

⁹ o. T. M. Dąbek OSB, *Refleksje na temat współczesnych kierunków interpretacji chorału gregoriańskiego*, [w:] Ruch Biblijny i Liturgiczny Numer 3 (2004) str. 186.

wykorzystujące nagrywanie i przetwarzanie dźwięku chóru na żywo, powielanie materiału dźwiękowego, improwizację wykonywaną do warstwy elektronicznej czy taśmy oraz różnorodne formy interakcji pomiędzy zespołem a elektroniką. [...] Pojawiają się również niekonwencjonalne źródła dźwięku, takie jak kieliszki, czy inne przedmioty codziennego użytku wykorzystywane jako element wykonania. Choć wszystkie te zjawiska są interesujące, za najbardziej charakterystyczną tendencję współczesnej muzyki chóralnej uznałabym właśnie coraz szerszą obecność elektroniki”¹⁰.

W odpowiedzi na ograniczoną dostępność oryginalnych kompozycji przeznaczonych na chóry jednorodne coraz większe znaczenie zyskują opracowania i aranżacje istniejącego repertuaru. Adaptacjom poddawane są utwory reprezentujące różnorodne gatunki muzyczne, w tym muzykę popularną, filmową oraz klasyczną. Działania te pozwalają na poszerzenie repertuaru zespołów o mniejszych składach wykonawczych oraz dostosowanie istniejących dzieł do specyfiki chórów jednorodnych.

Za jedną ze współczesnych tendencji można uznać wzrost zainteresowania zespołowym wykonawstwem wokalnym, czego przejawem jest systematyczne zwiększanie się liczby zespołów wokalnych i chórów. Zjawisko to ma przede wszystkim wymiar społeczny i organizacyjny, odzwierciedlając rosnącą aktywność amatorskiego ruchu chóralnego oraz popularyzację wspólnego muzykowania. Znaczna część powstających zespołów funkcjonuje w charakterze amatorskim, koncentrując swoją działalność na organizowaniu koncertów o zasięgu lokalnym, uczestnictwie w konkursach i festiwalach, a także na wspólnym muzykowaniu, które sprzyja zarówno rozwojowi artystycznemu członków zespołu, jak i integracji społeczności skupionej wokół chóru. Istotnym czynnikiem determinującym poziom artystyczny oraz możliwości rozwoju tego typu zespołów są kompetencje osoby prowadzącej. Dyrygent lub kierownik artystyczny powinien posiadać odpowiednie przygotowanie merytoryczne, pedagogiczne oraz praktyczne, umożliwiające świadome kształtowanie warsztatu wykonawczego zespołu. Na znaczenie chórów amatorskich we współczesnym świecie zwracali uwagę również rozmówcy doktoranta, którzy w przeprowadzonych wywiadach sformułowali swoje opinie.

¹⁰ Ibidem.

Anna Rocławska-Musiałczyk stwierdziła: „*Muzyka chóralna nie jest dziś wyłącznie domeną zawodowych śpiewaków. To przede wszystkim dynamicznie rozwijający się ruch amatorski, który posiada ogromną wartość artystyczną i edukacyjną, a często prezentuje poziom zbliżony do profesjonalnego*”¹¹.

Podobnie wypowiada się dr hab. Joanna Maluga, prof. UMFC, która także dostrzegła inne wartości, jakich dostarcza chór: „*W Polsce zdecydowaną większość ruchu chóralnego stanowią chóry amatorskie. Nie oznacza to jednak niskiego poziomu wykonawczego – wiele z tych zespołów prezentuje poziom profesjonalny, mimo że ich członkowie nie są zawodowymi muzykami. W tym kontekście działalność chóralna staje się przestrzenią budowania wspólnoty, rozwijania kompetencji muzycznych i społecznych oraz tworzenia więzi międzyludzkich. Wspólne muzykowanie ma również wymiar terapeutyczny – daje poczucie przynależności, umożliwia wspólne przeżywanie emocji i tworzenie wartości artystycznych. Wiele takich zespołów tworzą grupy przyjaciół i lokalne społeczności. Chór uczy nie tylko wspólnego brzmienia i budowania jednolitego dźwięku, lecz także współlistnienia we wspólnocie. Spotykają się w nim osoby o różnych poglądach, doświadczeniach i temperamentach, które mimo tych różnic potrafią stworzyć jeden wspólny głos*”¹².

Prof. Bartosz Michałowski zwrócił także uwagę, na dodatkowe aspekty zespołów chóralnych: „*Żyjemy w świecie, który premiuje indywidualizm, szybkość reakcji i nieustanną ekspozycję własnego głosu. Tymczasem istota chóru opiera się na czymś odwrotnym. Aby powstało wspólne brzmienie, każdy musi nauczyć się słuchać innych równie uważnie, jak słucha samego siebie. Dlatego chór postrzegam jako wyjątkową szkołę współpracy i odpowiedzialności. Uczy, że jakość wspólnego działania zależy nie od dominacji jednostki, lecz od zdolności budowania relacji. W tym sensie jest nie tylko zespołem artystycznym, ale również pewnym modelem funkcjonowania wspólnoty*”¹³.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

1.2. Idiomy kompozytorskie reprezentowane w dziele artystycznym

Dzieło artystyczne stanowiące część niniejszej rozprawy doktorskiej obejmuje osiem utworów wykonanych przez Chór *Sonus Lumine* oraz Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*. Wybór tych zespołów jest związany z wieloletnią współpracą doktoranta z obydwoma chórmi oraz z ich możliwościami wykonawczymi, które pozwoliły na realizację przyjętych założeń artystycznych.

Dobór kompozycji zawartych w dziele artystycznym został dokonany w sposób świadomy i wynikał z założeń przyjętych w ramach niniejszego projektu. Wszystkie utwory zaprezentowane w dysertacji zostały wykonane po raz pierwszy i obejmują zarówno nowe kompozycje przeznaczone na chór żeński, jak i autorskie opracowania przygotowane z myślą o tego typu obsadzie.

Realizacja projektu przyczynia się do wzbogacenia repertuaru chóralnego przeznaczonego dla zespołów żeńskich. Cztery spośród prezentowanych utworów powstały na zamówienie doktoranta i zostały stworzone specjalnie na potrzeby niniejszego przedsięwzięcia. Kompozytorzy samodzielnie dokonali wyboru tekstów oraz kształtowali materiał muzyczny zgodnie z własną koncepcją twórczą. Pozostałe cztery utwory stanowią opracowania przygotowane na potrzeby projektu, uwzględniające specyfikę brzmieniową i wykonawczą chóru żeńskiego. Tak skonstruowany repertuar pozwala na zaprezentowanie różnorodnych sposobów kształtowania współczesnej faktury chóralnej oraz ukazuje odmienne podejście kompozytorów do relacji między tekstem, muzyką i możliwościami wykonawczymi zespołu wokalnego.

Jedną z tendencji kompozytorskich obecnych w analizowanych utworach jest wykorzystanie szeptu oraz melorecytacji, rozumianej jako sposób artykulacji tekstu mówionego w ścisłym powiązaniu z warstwą muzyczną¹⁴. W utworze Aleksandra Jana Szopy *Salve Regina*, w takcie 71 partie sopranu I i sopranu II rozpoczynają recytację powtarzających się słów „*Et Iesum*”. Na pierwszy plan wysuwa się jednak motyw

¹⁴ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/88129/melorecytacja> , [dostęp: 13.07.2026 r.].

realizowany przez alty, które eksponują tekst i kierują jego przekaz ku słuchaczowi. Zabieg ten utrzymuje się do taktu 74.

Przykład 1. A. J. Szopa *Salve Regina*, t. 70-72.

The musical score for measures 70-72 of *Salve Regina* by A. J. Szopa. The score is written for three voices (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and piano accompaniment. Measures 70-72 are in 3/4 time, marked *mf sussurrando*. Measures 73-74 are in 4/4 time, marked *rip. ad libitum*. The lyrics are "Et le-sum, be-ne-dic-tum". The piano part features triplets and sustained chords.

W utworze Michała Malca *Canticum Zachariae* podobny zabieg kompozytorski pojawia się dwukrotnie. W pierwszej prezentacji (takt 87) występuje pełna melorecytacja, w której wszystkie partie chóralne realizują identyczny schemat rytmiczny oraz dokonują jednoczesnej deklamacji tekstu.

Przykład 2. M. Malec *Canticum Zachariae*, takt 87.

3

sussurando

ex i - ni-mi-cis nos-tris

sussurando

ex i - ni-mi-cis nos-tris

sussurando

ex i - ni-mi-cis nos-tris

Druga prezentacja motywu melorecytacji w tym samym utworze ma odmienny charakter. W tym przypadku technika melorecytacji została powierzona jednej partii chóralnej, czyli sopranowi II, natomiast pozostałe głosy pełnią funkcję tła harmonicznego, współtworząc warstwę brzmieniową wraz z partiami instrumentalnymi (saksofonu barytonowego i organów). Motyw ten obejmuje trzy takty (t. 90–92).

Przykład 3. M. Malec *Canticum Zachariae*, zapis melorecytacji na tle innych głosów, t. 90-92.

mf mp

qui o - de - runt

p sussurando

et de ma-nu om-ni-um, qui o -

mp

qui o - de - runt

91

nos, o - de - runt nos,

de-runt nos, qui o-de - runt, o-de-runt nos

nos, o - de - runt nos,

Motyw szeptu, który następnie przekształca się w melorecytację, pojawia się w utworze Tomasza Cepiela *O Radix Jesse*. Od taktu 79 alty realizują jeden dźwięk w technice legato aż do taktu 87, stosując przy tym oddech wymienny. Partie sopranów prowadzą natomiast wspomniany motyw melorecytacyjny z tekstem „*veni ad liberandum nos, iam noli tardare*”. W tle tego zabiegu kompozytorskiego fortepian utrzymuje akord zbudowany z jednego dźwięku rozmieszczonego w różnych oktawach, natomiast flet rozwija własny wariant materiału melodycznego.

Przykład 4. T. Cepiel *O Radix Jesse*, zapis w partyturze melorecytacji „*veni ad liberandum...*”, t. 79-84.

The musical score for measures 79-84 of 'O Radix Jesse' by Tomasz Cepiel. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Flute (Fl.), and Piano (P.).

- Measure 79:** The piano part (P.) has a sustained chord in the right hand (marked *pp*) and a moving line in the left hand (marked *pp*). The vocal parts (S., A., T., B.) enter with the text "veni ad liberandum nos, iam noli tardare". The flute (Fl.) has a melodic line (marked *p*).
- Measure 80:** The piano part continues with the sustained chord and moving line. The vocal parts continue their melorecited line. The flute continues its melodic line.
- Measure 81:** The piano part continues with the sustained chord and moving line. The vocal parts continue their melorecited line. The flute continues its melodic line.
- Measure 82:** The piano part continues with the sustained chord and moving line. The vocal parts continue their melorecited line. The flute continues its melodic line.
- Measure 83:** The piano part continues with the sustained chord and moving line. The vocal parts continue their melorecited line. The flute continues its melodic line.
- Measure 84:** The piano part continues with the sustained chord and moving line. The vocal parts continue their melorecited line. The flute continues its melodic line.

Motyw ten wieńczy wspólne wypowiedzenie tekstu „*O Radix Jesse*” przez zespół wokalny, realizowane bez udziału instrumentów, a więc w czystej fakturze chóralnej *a cappella*.

Przykład 5. T. Cepiel *O Radix Jesse*, zakończenie utworu, t. 87-89.

The musical score shows three staves for Soprano (S.), Alto (M-s.), and Bass (A.). The key signature is two flats. The tempo is 'sussurando'. The lyrics are 'O Ra - dix Je - sse.' for Soprano and Alto, and 'Ra - dix Je - sse.' for Bass. The Soprano and Alto parts have a fermata over the final note 'sse.'

Kolejnym zabiegiem kompozytorskim jest połączenie tradycji z elementami współczesnego kształtowania faktury muzycznej, czego przykładem jest wykorzystanie chorału gregoriańskiego. Z takim pomysłem wychodzi Aleksander Jan Szopa w utworze *Salve Regina*. Kompozytor zastosował współczesny zapis muzyczny na pięciolinii, aby ułatwić wykonawczyniom odczytanie i zrozumienie materiału. Jednocześnie intencja interpretacyjna oraz sposób prowadzenia frazy powinny nawiązywać do tradycyjnego wykonania śpiewu gregoriańskiego.

W pierwszym przykładzie, wykorzystana została znana melodia *Salve Regina*. Główną linię melodyczną powierzono altom, natomiast sopraną realizują imitacyjnie motyw oparty na słowie „*Salve*”, wprowadzając go w różnych wartościach rytmicznych oraz z zastosowaniem przesunięcia czasowego.

Przykład 6. A. J. Szopa *Salve Regina*, prezentacja tematu na bazie chorału gregoriańskiego, t. 12-15.

Kolejny fragment zawierający elementy chorału gregoriańskiego znajduje się w taktach 45–46 tego samego utworu. Chór realizuje zapis współczesny, mimo iż intencją kompozytorską pozostaje nawiązanie do tradycji śpiewu gregoriańskiego. Siła przekazu tego fragmentu wynika z prostoty linii melodycznej oraz znaczenia wykorzystanego tekstu „*Eia ergo, Advocata nostra*”.

Przykład 7. A. J. Szopa *Salve Regina*, druga prezentacja motywu chorału, t. 45-46.

Trzecie zastosowanie chorału gregoriańskiego pojawia się w końcowej prezentacji partii chóralnej. W partyturze fragment ten został zapisany unisono, a jego

wykonanie było ściśle powiązane z gestem dyrygenta, który wyznaczał sposób prowadzenia frazy oraz charakter interpretacyjny.

Przykład 8. A. J. Szopa *Salve Regina*, trzecia prezentacja motywu chorału gregoriańskiego, t. 90-93.

The musical score for three voices (S1, S2, A) in measures 90-93 of *Salve Regina* by A. J. Szopa. The score is written for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), and Alto (A). The lyrics are 'Vir-go Ma - ri - a.' The time signatures change from 2/4 to 3/4 to 3/4 to 6/4. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score illustrates a glissando effect, where the pitch of the notes changes smoothly across the measures.

Kolejnym zabiegiem kompozytorskim jest wykorzystanie głosu ludzkiego w sposób wykraczający poza tradycyjne techniki wykonawcze. W kompozycji Michała Malca *Canticum Zachariae* zastosowano technikę *glissanda*. Zadaniem zespołu wokalnego jest płynne przeprowadzenie dźwięku z wysokiego rejestru do dźwięku oddalonego o oktawę w dół. Istotnym elementem interpretacji tego fragmentu jest zachowanie odpowiednich proporcji dynamicznych, mianowicie samo *glissando* nie powinno dominować nad dźwiękiem początkowym i końcowym, które stanowią najważniejsze punkty konstrukcyjne tego zabiegu. Technika ta występuje w taktach 83–89.

Przykład 9. M. Malec *Canticum Zachariae*, fragment zapisu nutowego z wykonaniem techniki *glissanda*, t. 83-89.

The musical score for three voices (S. 1, S. 2, A.) in 7/4 time. The first system shows the vocal exercise with lyrics 'ex i-ni-mi-cis, nos-tris'. The second system shows the vocal exercise with lyrics 'sa-lu-tem, sa-lu-tem'. The score includes dynamic markings like *f*, *p*, *mp*, and performance instructions like *sussurando* and *glissando*.

W tym samym utworze można zaobserwować kolejny interesujący pomysł kompozytorski. W taktach 20–27 kompozytor wykorzystał naprzemienne zastosowanie głosek „a” i „m”, których odpowiednia artykulacja przez zespół wokalny prowadzi do uzyskania efektu przypominającego echo.

Przykład 10. M. Malec *Canticum Zachariae*, t. 20-26.

The musical score for three voices (S. 1, S. 2, A.) in 2/2 time. The score shows a vocal exercise with phonetic syllables [a] and [m] and dynamic markings like *mp* and *mf*.

Zastosowanie tego zabiegu wymaga od zespołu wokalnego precyzyjnej kontroli środków wykonawczych, w szczególności umiejętności kontrastowania dynamicznego. Odpowiednie zróżnicowanie poziomów dynamiki pomiędzy kolejnymi wejściami głosek pozwala uzyskać wyraźny efekt echa, stanowiący istotny element wyrazu muzycznego tego fragmentu.

W niektórych utworach wchodzących w skład dzieła artystycznego występują częste zmiany metrum. W wielu przypadkach wynikają one z warstwy tekstowej, której akcentacja determinuje kształt organizacji metrycznej. Zastosowanie zróżnicowanego metrum pozwala kompozytorowi zachować naturalny przebieg prozodii oraz właściwe relacje między tekstem a muzyką. Jednocześnie zabieg ten stanowi istotny element języka kompozytorskiego, nadając utworom indywidualny charakter i podkreślając ich współczesną estetykę.

Na uwagę zasługuje również wykorzystanie relacji między chórem a solistami, nawiązującej do rozbudowanych form wokально-instrumentalnych, mimo że analizowany utwór ma charakter miniatury chóralnej. Rozwiązanie to zostało zastosowane w kompozycji Zuzanny Konopki *Above all*. Choć partytura nie zawiera wyodrębnionych partii solowych, ich wykonanie stanowiło element przyjętej koncepcji interpretacyjnej. Rozwiązanie to zostało wcześniej uzgodnione na podstawie wykonania tej kompozycji w wersji przeznaczonej na chór mieszany, solistów i orkiestrę symfoniczną. Partie solowe rozpoczynają się od części B, z przedtaktem w głosie I, i trwają do części D. Następnie pojawiają się ponownie od części F z przedtaktem w głosie II. Pomiędzy tymi odcinkami oraz od części G do zakończenia utworu materiał muzyczny realizowany jest przez cały zespół chórалny. Naprzemienne prowadzenie partii solowych i chóralnych wprowadza wyraźny kontrast brzmieniowy oraz dynamiczny. Zestawienie kameralnego brzmienia solistek z pełnym zespołem wokальnym wzbogaca dramaturgię utworu i podkreśla jego wyraz artystyczny.

Ostatnią z tendencji uwzględnionych w dziele artystycznym jest przygotowanie opracowań przeznaczonych na chór żeński. Wybór ten wynika z wieloletniej współpracy doktoranta z zespołami żeńskimi, a także z potrzeby poszerzania repertuaru przeznaczonego dla tego rodzaju obsady. Na etapie doboru materiału muzycznego szczególną uwagę zwrócono na możliwość wzbogacenia dostępnej literatury chóralnej o nowe kompozycje oraz opracowania dostosowane do specyfiki chóru żeńskiego.

Jak wspomniano wcześniej, cztery utwory zostały skomponowane specjalnie na potrzeby niniejszego projektu i są prezentowane po raz pierwszy. Pozostałe cztery stanowią opracowania istniejących kompozycji, przygotowane z myślą o wykonaniu przez chór żeński.

Jednym z nich jest utwór *Above all*, który został prawykonany kilka lat wcześniej w wersji przeznaczonej na większy zespół wokально-instrumentalny. Na prośbę doktoranta, kompozytorka przygotowała nowe opracowanie na chór żeński, flety i fortepian. Zmiana obsady wpłynęła na uzyskanie bardziej kameralnego i subtelного brzmienia, zachowując jednocześnie charakter kompozycji. Kolejne trzy opracowania obejmują utwory Henryka Mikołaja Góreckiego pochodzące ze zbioru *Z Pieśni Kościelnych*, pierwotnie przeznaczone na chór mieszany *a cappella*. Opracowania zostały przygotowane przez prof. Pawła Wojciecha Łukaszewskiego, dyrygenta Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*. Adaptacja polegała na dostosowaniu partii do obsady żeńskiej, bez ingerencji w materiał dźwiękowy, dzięki czemu zachowany został oryginalny charakter kompozycji.

Przygotowywanie opracowań na chóry jednorodne jest obecnie coraz częściej spotykaną praktyką. Wynika to między innymi z mniejszej liczby utworów przeznaczonych dla tego typu zespołów w porównaniu z bogatym repertuarem chórów mieszanych. Tego rodzaju adaptacje umożliwiają poszerzenie możliwości repertuarowych chórów jednorodnych, przy jednoczesnym zachowaniu wartości artystycznych i stylistycznych oryginalnych dzieł.

ROZDZIAŁ II

Koncepcja dzieła artystycznego

Tematyka niniejszej rozprawy doktorskiej wywodzi się z doświadczeń własnych autora, związanych z działalnością artystyczną oraz pedagogiczną w obszarze muzyki chóralnej. Już w okresie studiów na warszawskiej uczelni muzycznej autor rozpoczął aktywną działalność dyrygencką i wykonawczą. Pełnił funkcję instruktora wokalnego w Chórze Uniwersytetu SWPS, prowadząc zajęcia z zakresu emisji głosu w pracy zespołowej, przede wszystkim z zespołami głosów żeńskich. Wynikało to również ze specyfiki własnego głosu, czyli *kontratenoru*. Pierwsze doświadczenia związane z tego typu działalnością przyczyniły się do pogłębionego poznawania literatury chóralnej, w szczególności repertuaru o charakterze sakralnym, obejmującego zarówno tradycję katolicką, jak i prawosławną.

Z tego względu jednym z głównych założeń niniejszej pracy było ukazanie muzyki sakralnej jako istotnego obszaru działalności artystycznej autora, stanowiącego zarówno przestrzeń jego aktywności zawodowej, jak i przedmiot trwałych zainteresowań oraz źródło inspiracji twórczej. Prawykonania zaprezentowane w części artystycznej rozprawy ilustrują nowatorskie podejście interpretacyjne oraz indywidualną koncepcję artystyczną doktoranta. Drugim istotnym założeniem pracy było podkreślenie aspektu innowacyjności, co znalazło wyraz w prezentacji prawykonań wybranych kompozycji. Dzieła te zostały skomponowane przez twórców związanych z doktorantem relacjami artystycznymi i zawodowymi, poznanych zarówno w toku współpracy, jak i w środowisku muzycznym. Kompozytorzy ci, reprezentujący różny stopień zaawansowania twórczego, podjęli współpracę przy realizacji projektu. Utwory przygotowane przez zespoły wykonawcze charakteryzują się znacznym stopniem trudności wykonawczej, jednocześnie stanowiąc istotny czynnik rozwoju artystycznego zespołów. Zaprezentowane kompozycje wzbogacają współczesny repertuar chóralny i stanowią wartościowy wkład w rozwój literatury tego gatunku, ze szczególnym uwzględnieniem dorobku polskich kompozytorów oraz znaczenia współpracy wykonawczej pomiędzy zespołem, instrumentalistami, dyrygentem i kompozytorem.

2.1. Zarys historii zespołów współpracujących przy rozprawie doktorskiej

2.1.1. Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*

Zespół *Musica Sacra* został założony w 2002 roku, choć pierwsze próby organizacyjne i artystyczne miały miejsce już rok wcześniej. Na mocy dekretu ówczesnego ordynariusza diecezji warszawsko-praskiej, Jego Ekscelencji Księdza Arcybiskupa Sławoja Leszka Głódzia, zespół uzyskał status oficjalnego Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej. W początkowym okresie działalności funkcjonował jako zespół wokalny o składzie mieszanym, obejmującym głosy żeńskie i męskie. Od ponad dziesięciu lat formacja działa jednak jako chór żeński.

Założycielem, dyrektorem artystycznym oraz dyrygentem zespołu jest prof. dr hab. Paweł Łukaszewski. Funkcję instruktora emisji głosu pełni dr Joanna Łukaszewska, która odpowiada za kształtowanie techniki wokalne oraz spójność brzmieniową zespołu; jednocześnie jest ona członkinią chóru w grupie mezzosopranów. Z chórem współpracują również akompaniatorzy: Łukasz Farcinkiewicz oraz Paweł Głowiński. Autor niniejszej rozprawy pełni natomiast funkcję asystenta dyrygenta, a także śpiewa w grupie altów.

Fotografia 1. Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*, maj 2025,
fot. Kinga Karpati & Daniel Zarewicz.



Chór *Musica Sacra* uczestniczył w licznych międzynarodowych festiwalach muzycznych, wśród których wymienić można m.in. „Festival des Cathédrales” w Saint-Quentin we Francji, „Altstadtherbst” w Düsseldorfie w Niemczech oraz Festiwal Kultury Polskiej w Rzymie we Włoszech. Zespół brał również udział w znaczących wydarzeniach muzycznych organizowanych w Polsce, takich jak Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie, Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans” czy „Laboratorium Muzyki Współczesnej” w Warszawie. W trakcie swojej działalności chór występował w wielu ośrodkach muzycznych w kraju i za granicą, m.in. w Luksemburgu, Niemczech, Francji, Włoszech oraz w Stanach Zjednoczonych, a także w licznych miastach Polski.

Istotnym elementem działalności artystycznej zespołu jest realizacja prawykonania współczesnej muzyki sakralnej. Chór dokonał licznych premierowych wykonań utworów kompozytorów polskich i zagranicznych, wśród których znajdują się m.in. Witold Lutosławski, Marian Borkowski, Stanisław Moryto, Marian Sawa, Łukasz Farcinkiewicz, Łukasz Urbaniak, Sebastian Szymański, Michał Malec, Jakub Szafrński, a także twórcy zagraniczni, tacy jak Joël Merah, Douglas Pew, Julia Seeholzer, Boris Alvarado czy Daniel Luzko. Szczególne miejsce w repertuarze chóru zajmuje twórczość Pawła Łukaszewskiego, uznanego na świecie kompozytora muzyki chóralnej i sakralnej, który jest jednocześnie dyrygentem zespołu.

Dorobek fonograficzny Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej obejmuje ponad dziesięć płyt CD. Pięć z nich zostało uhonorowanych prestiżową nagrodą fonograficzną Fryderyk. Rejestracje zespołu były również nagradzane przez Stowarzyszenie Wydawców Katolickich nagrodą Feniks. W 2021 roku, z okazji dwudziestolecia działalności artystycznej chóru, ówczesny Minister Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, prof. Piotr Gliński przyznał zespołowi Honorową Odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

W roku 2026 Chór „Musica Sacra” obchodził jubileusz 25-lecia działalności artystycznej. Z tej okazji został zorganizowany koncert prezentujących najważniejsze dzieła z repertuaru zespołu, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki sakralnej wykonywanej na przestrzeni całego okresu jego funkcjonowania. W ramach jubileuszu Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*, który na co dzień jest zespołem żeńskim, na chwilę wrócił do pierwotnej formuły zespołu z udziałem głosów męskich.

Chór otrzymał szereg nagród od Marszałka Województwa Mazowieckiego Adama Struzika oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Marty Cienkowskiej.

Fotografia 2. Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*, maj 2026,
fot. Kinga Karpati & Daniel Zarewicz.



W swojej działalności koncertowej chór współpracował z wieloma renomowanymi orkiestrami i zespołami instrumentalnymi, takimi jak Polska Orkiestra Radiowa, Orkiestra Filharmonii Częstochowskiej czy Łomżyńska Orkiestra Kameralna. Partnerami artystycznymi zespołu byli również wybitni soliści, m.in. Anna Mikołajczyk-Niewiedział, Bożena Harasimowicz, Wojciech Gierlach, Joanna Woś, Urszula Kryger, Robert Cieśla oraz Jarosław Bręk¹⁵.

2.1.2. Chór *Sonus Lumine*

Chór *Sonus Lumine* został założony w 2019 roku. Jego inicjatorem, dyrygentem oraz organizatorem działalności artystycznej jest autor niniejszej rozprawy. Impulsem do powołania zespołu były wcześniejsze doświadczenia wykonawcze i dyrygenckie doktoranta, a także potrzeba stworzenia własnego zespołu wokalnego, który umożliwiłby

¹⁵ Joanna i Paweł Łukaszewscy, *Kronika 25-lecia Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej Musica Sacra*, Warszawa 2026.

dalszy rozwój artystyczny oraz realizację indywidualnych koncepcji interpretacyjnych i repertuarowych.

Proces rekrutacji do zespołu przebiegał dwutorowo. Z jednej strony prowadzono działania informacyjne za pośrednictwem mediów społecznościowych, z drugiej natomiast wykorzystano kontakty środowiskowe i bezpośrednie rekomendacje. Pierwsza próba chóru z udziałem początkowego składu odbyła się pod koniec września 2019 roku. Część osób uczestniczących w tym spotkaniu do dziś stanowi trzon zespołu i jeden z jego najważniejszych filarów organizacyjnych oraz artystycznych.

Dalsze działania promocyjne, a także rekomendacje ze strony już zaangażowanych chórzystek, przyczyniły się do stopniowego powiększania składu zespołu. W styczniu 2020 roku chór zaprezentował się po raz pierwszy publicznie podczas koncertu kolęd i pastorałek, który odbył się w Sanktuarium św. Faustyny przy ul. Żytniej w Warszawie.

Fotografia 3. Chór *Sonus Lumine*, pierwszy koncert „*Ej w dzień narodzenia!*”, styczeń 2020, fot. Archiwum prywatne.



Niedługo po tym wydarzeniu, działalność zespołu przypadła na okres globalnej pandemii COVID-19, która znacząco wpłynęła na funkcjonowanie środowiska muzycznego. Wiele zespołów chóralnych zawiesiło wówczas swoją działalność lub ograniczyło ją do minimum. Chór *Sonus Lumine* zdecydował się na kontynuowanie pracy w formule zdalnej. Wprowadzono system regularnych, cotygodniowych spotkań online, dzięki czemu możliwe było utrzymanie ciągłości działalności artystycznej. W tym czasie zrealizowano również projekt nagraniowy z wykorzystaniem technologii umożliwiającej

łączenie indywidualnych rejestracji wokalnych, wzorowany na podobnych inicjatywach podejmowanych przez zespoły chóralne na całym świecie. Opublikowane nagranie spotkało się z pozytywnym odbiorem zarówno ze strony odbiorców, jak i samych członków zespołu, co stało się dodatkową motywacją do dalszego rozwoju artystycznego.

W 2020 roku chór podjął decyzję o udziale w pierwszym konkursie chóralnym. Wybrano Ogólnopolski Konkurs Chóralny Cantantes Lublinensis, podczas którego zespół zdobył srebrne pasmo oraz nagrodę specjalną. Sukces ten zachęcił chór do dalszego uczestnictwa w wydarzeniach konkursowych. W kolejnych latach zespół zdobył liczne wyróżnienia, wśród których należy wymienić:

- srebrne pasma podczas Ogólnopolskiego Konkursu Kolęd i Pastorałek w Chełmnie (2021, 2022, 2023),
- II miejsce w Ogólnopolskim Konkursie Kolęd i Pastorałek w Łazach (2022),
- srebrne pasmo w Ogólnopolskim Konkursie Chóralnym „Wrocław Miastem Muzyki” (2023),
- Grand Prix oraz srebrne pasmo w Ogólnopolskim Konkursie Pieśni Maryjnej w Niemczu (2024),
- Grand Prix, złote pasmo oraz nagroda specjalna dla dyrygenta podczas XX Ogólnopolskiego Festiwalu „O Warmio moja miła” w Olsztynie (2025).

Od września 2022 roku Chór *Sonus Lumine* współpracuje z Terminalem Kultury Gocław w Warszawie w ramach działań związanych z aktywizacją lokalnej społeczności. Współpraca ta umożliwiła zespołowi korzystanie z odpowiedniej infrastruktury oraz stworzyła warunki do prezentowania działalności artystycznej przed szerszą publicznością.

Fotografia 4. Chór *Sonus Lumine*, warsztaty emisji głosu z dr Joanną Łukaszewską, kwiecień 2025, fot. Artur Błażewicz.



W kolejnych sezonach artystycznych zespół systematycznie rozwija swój repertuar, dążąc do jego stylistycznego zróżnicowania oraz wysokiego poziomu wykonawczego. Repertuar chóru obejmuje utwory reprezentujące różne nurty i tradycje muzyczne, w tym muzykę ludową, rozrywkową, sakralną oraz patriotyczną. Członkinie zespołu uczestniczą również w różnorodnych projektach wokalnych i artystycznych, które poszerzają zakres ich doświadczeń wykonawczych oraz przyczyniają się do dalszego rozwoju zespołu¹⁶.

Fotografia 5. Chór *Sonus Lumine*, czerwiec 2026, fot. Artur Błażewicz.



¹⁶ <https://sonuslumine.pl/>, [dostęp: 20.06.2026 r.].

2.2. Studium współpracy w procesie przygotowania materiału dzieła artystycznego

Punktem wspólnym obu zespołów jest sam doktorant. Jako osoba współpracująca z dwiema formacjami wpływa on na rozwój własnej wrażliwości muzycznej, pogłębienie warsztatu artystycznego oraz dążenie do osiągania wyższego poziomu artystycznego. Praca z zespołami reprezentującymi zróżnicowany poziom przygotowania wokalnego i doświadczenia muzycznego umożliwia mu dogłębne poznanie ich specyfiki oraz funkcjonowania od wewnątrz.

Pracując z Chórem *Musica Sacra*, doktorant doświadcza wyjątkowego podejścia do interpretacji muzyki sakralnej. Wrażliwość artystyczna zespołu oraz jego uważność na gest dyrygenta kształtują się na wysokim poziomie. Chór nie unika wyzwań, podejmując ambitne inicjatywy związane z przygotowaniem i wykonaniem wymagającego repertuaru. Realizowane przez niego projekty cechują się znacznym stopniem trudności i wysokimi wymaganiami wykonawczymi. Kierownik zespołu, co najmniej raz na dwa lata, podejmuje starania o zgromadzenie materiału do wydania płyty. Proces ten wiąże się z dużym nakładem pracy, zaangażowaniem czasowym oraz mobilizacją całego zespołu. W tym kontekście doktorant dokonał wyboru utworów Henryka Mikołaja Góreckiego. Są to trzy kompozycje ze zbioru *Z Pieśni Kościelnych*, opracowane specjalnie na tę okazję przez kierownika chóru prof. dra hab. Pawła Łukaszewskiego. Wybrane utwory zostały jednocześnie włączone do stałego repertuaru zespołu.

Praca doktoranta z Chórem *Sonus Lumine* przebiega w odmienny sposób. Współpraca z zespołem opiera się na znacznej ingerencji dyrygenta, ukierunkowanej na opanowanie przez chórzystki powierzonego materiału muzycznego. Istotne znaczenie ma tu praca u podstaw, obejmująca przygotowywanie nagrań partii głosowych oraz ich systematyczną weryfikację podczas kolejnych prób. W trakcie przygotowań do artystycznej części rozprawy doktorskiej zespół poczynił znaczące postępy, poszerzając swoje doświadczenie muzyczne. Doktorant złożył pięć zamówień kompozytorskich u twórców, z którymi współpracował na różnych etapach swojej drogi artystycznej. Chór, wspólnie z dyrygentem, zmierzył się z repertuarem przeznaczonym na chór i instrumenty dęte z akompaniamentem. Zastosowane rozwiązania stanowią przykład nowatorskiego podejścia, ukazującego piękno muzyki sakralnej w połączeniu ze współczesnymi technikami kompozytorskimi.

Doktorant, jako spoiwo integrujące wszystkich wykonawców, podejmował starania, aby różnicować metody pracy z poszczególnymi zespołami, uwzględniając specyfikę ich działalności artystycznej. Nie zawsze jednak było to możliwe w pełnym zakresie. Kluczowe znaczenie miał jednak zamierzony efekt końcowy. Zrealizowane nagrania stanowią rezultat wielu miesięcy intensywnej i systematycznej pracy. W przypadku Chóru *Musica Sacra* przedsięwzięcie to stanowiło jeden z elementów planu pracy na sezon artystyczny 2024/2025. Natomiast dla Chóru *Sonus Lumine* było ono istotnym etapem ich działalności artystycznej i znaczącym doświadczeniem w życiu muzycznym zespołu. Efekty tej współpracy, obok nagrań, zostały zaprezentowane podczas koncertu podsumowującego, który odbył się 21 czerwca 2026 roku w Kościele pw. św. Marcina w Warszawie.

ROZDZIAŁ III

Analiza dzieła artystycznego

3.1. Zuzanna Konopka – *Above all*

3.1.1. Biogram autora

Zuzanna Konopka jest flecistką i kompozytorką urodzoną w Gołdapi na Mazurach. Ukończyła instrumentalistykę w klasie fletu prof. Andrzeja Łęgowskiego oraz kompozycję pod kierunkiem prof. Piotra Salabera (wcześniej studiowała również pod kierunkiem prof. Zbigniewa Bargielskiego i dr. hab. Marcina Kopczyńskiego) w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Jej kompozycje i aranżacje były wykonywane w Polsce i na świecie w miejscach takich jak Tivoli Concert Hall czy Filharmonia Warmińsko-Mazurska. Aktualnie uczy przedmiotów ogólnomuzycznych i prowadzi klasę fletu w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. Grażyny Bacewicz w Koszalinie równocześnie współpracując z licznymi zespołami wykonawczymi¹⁷.

3.1.2. Tekst

Tabela 1. Z. Konopka *Above all*, cały tekst utworu z tłumaczeniem.

Tekst w języku angielskim	Tłumaczenie
Above all powers	Ponad wszystkimi mocami
Above all things	Ponad wszystkim
Above all nature and all created things	Ponad całą naturą i wszystkim, co stworzone
Above all wisdom and all the ways of man	Ponad wszelką mądrością i wszystkimi drogami człowieka
You were there before the world began	Byłeś tam, zanim powstał świat
Above all kingdoms	Ponad wszystkimi królestwami
Above all thrones	Ponad wszystkimi tronami
Above all wonders the world has ever known	Ponad wszystkimi cudami, jakie świat kiedykolwiek poznał
Above all wealth and treasures of the	Ponad wszystkimi bogactwami i skarbami

¹⁷ Informacje pozyskane od kompozytorki.

Tekst w języku angielskim	Tłumaczenie
earth	ziemi
There's no way to measure what You're worth	Nie ma sposobu, by zmierzyć, ile jesteś wart
Crucified	Ukrzyżowany
Laid behind the stone	Położony za kamieniem
You lived to die	Żyłeś, by umrzeć
Rejected and alone	Odrzucony i samotny
Like a rose trampled on the ground	Jak róża zdeptana po ziemi
You took the fall	Przyjąłeś upadek
And thought of me	I pomyślałeś o mnie
Above all	Ponad wszystkim

Tekst utworu *Above all* opiera się na konstrukcji hierarchicznej, w której podkreślona zostaje nadrzędność głównego podmiotu wobec różnych wymiarów rzeczywistości, takich jak władza, natura czy doświadczenie ludzkie. Struktura tekstu rozwija się od enumeracyjnych stwierdzeń o charakterze afirmatywnym ku fragmentom o wyraznie kontrastowym wydźwięku, w których pojawia się motyw cierpienia i upadku.

Istotną rolę odgrywa repetycyjność fraz oraz paralelizm składniowy, nadające tekstowi cechy rytmiczne i sprzyjające muzycznej organizacji formy. Kontrast semantyczny pomiędzy wcześniejszymi deklaracjami a późniejszymi obrazami stanowi główny czynnik dramaturgiczny tekstu. Język cechuje się prostotą i bezpośredniością, co ułatwia jego percepcję oraz adaptację w kontekście wykonawczym, zwłaszcza w formach zbiorowych.

Autorami tekstu są Lenno LeBlanc i Paul Baloché, amerykańscy twórcy związani z nurtem współczesnej muzyki chrześcijańskiej (*Contemporary Christian Music*). Ich działalność koncentruje się na pieśniach przeznaczonych do wykonania wspólnotowego, charakteryzujących się prostą strukturą formalną, repetycyjnością oraz wyraźnym podporządkowaniem tekstu muzycznej czytelności. Utwór *Above all* należy do najbardziej rozpowszechnionych kompozycji tego nurtu, funkcjonując zarówno w praktyce liturgicznej, jak i w opracowaniach artystycznych.

3.1.3. Studium utworu

Utwór *Above all* autorstwa Zuzanny Konopki stanowi przykład współczesnej kompozycji wokально-instrumentalnej o charakterze sakralnym, osadzonej stylistycznie w nurcie muzyki chrześcijańskiej typu *worship*, czyli muzyce uwielbieniowej, lecz wykazującej cechy świadomego opracowania artystycznego, wykraczającego poza ramy prostego akompaniamentu liturgicznego. Kompozycja oparta jest na tekście zaczerpniętym z utworu *Above All* autorstwa Lenno LeBlanca i Paula Baloche'a, którego treść determinuje zarówno strukturę formalną, jak i przebieg narracji muzycznej.

Partytura przeznaczona jest na cztery głosy żeńskie, dwa flety poprzeczne oraz fortepian. Niniejsze opracowanie zostało jednak podzielone na głosy solowe, którymi były cztery wybrane chórzystki oraz na fragmenty tutti. Taki zestaw wykonawczy sprzyja uzyskaniu jasnej, przejrzystej kolorystyki brzmieniowej, w której szczególną rolę odgrywa wysoki rejestr zarówno wokalny, jak i instrumentalny. Flety pełnią funkcję uzupełniającą wobec partii wokalnych, momentami je dublując, a także wprowadzając niezależne linie ornamentalne i komentujące.

Przykład 11. Z. Konopka *Above all*, fragment utworu w którym flety prowadzą wspólną partię z innymi głosami chóralnymi, t. 69-71.

The image displays a musical score for a fragment of the piece 'Above all' by Zuzanna Konopka, measures 69-71. The score is written for six parts: two flutes and four vocal parts. The first two staves are for the flutes, and the remaining four are for the vocal parts. The lyrics are: 'tram - pled on the gro. - - ound. You'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating the melodic and harmonic structure of the piece.

Utwór posiada formę odcinkową, zbudowaną z następujących po sobie segmentów odpowiadających kolejnym jednostkom semantycznym tekstu. Widoczna jest tendencja do repetycyjności materiału muzycznego, co zbliża konstrukcję formalną do schematu zwrotkowo-refrenowego, jednak bez jego ścisłego zastosowania. Powracające motywy melodyczne i harmoniczne pełnią funkcję integrującą całość oraz wzmacniają kontemplacyjny charakter dzieła.

Materiał melodyczny opiera się przede wszystkim na ruchu sekundowym i tercjowym, z ograniczoną liczbą skoków interwałowych, pojawiających się głównie w punktach kulminacyjnych. Linie wokalne mają charakter kantylenowy i są prowadzone w sposób sprzyjający naturalnej deklamacji tekstu. Melodyka fletów często stanowi rozszerzenie lub wariant wokalnych fraz, co prowadzi do zatarcia ostrej granicy pomiędzy planem instrumentalnym a wokalnym.

Kompozycja utrzymana jest w stabilnym centrum tonalnym, z wykorzystaniem funkcjonalnej harmoniki dur-moll. Harmonia ma charakter konsonansowy, z częstym użyciem akordów rozbudowanych (z dodanymi składnikami tercjowymi i sekstowymi), co wpływa na miękkość i homogeniczność brzmienia. Zmiany tonalne, jeśli występują, mają charakter lokalny i pełnią funkcję ekspresyjną, nie zaś strukturalno-rozwojową.

W partiach wokalnych dominuje faktura homorytmiczna, sprzyjająca wyrazistości tekstu i jego jednoznacznej percepcji. Okazjonalnie pojawiają się elementy polifonizujące, szczególnie w relacjach pomiędzy głosami wokalnymi a partiami fletów. Fortepian realizuje przede wszystkim funkcję harmoniczno-rytmiczną, stanowiąc podstawę fakturalną utworu i stabilizując jego przebieg formalny.

Zakres dynamiczny utworu mieści się głównie w przedziale *piano – mezzo piano*, z wyraźnie zaznaczonymi kulminacjami dynamicznymi w fragmentach o największym znaczeniu semantycznym. Kształtowanie dynamiki odbywa się stopniowo, co koresponduje z narracyjnym i medytacyjnym charakterem kompozycji.

Relacja między warstwą muzyczną a tekstową ma charakter podporządkowany zasadom retoryki muzycznej. Wydłużenia wartości rytmicznych, zagęszczenie faktury oraz wzrost dynamiki służą podkreśleniu kluczowych pojęć teologicznych, takich jak nadrzędność, ofiara czy transcendencja. Muzyka pełni zatem funkcję interpretacyjną wobec tekstu, wzmacniając jego przekaz ideowy.

Above all stanowi przykład współczesnej kompozycji sakralnej, w której ograniczone środki techniczne i stylistyczne podporządkowane są klarowności przekazu oraz funkcji kontemplacyjnej. Utwór lokuje się na pograniczu muzyki użytkowej i artystycznej, zachowując równowagę pomiędzy prostotą idiomu stylistycznego a świadomą organizacją materiału muzycznego.

3.1.4. Zagadnienia wykonawcze

Utwór *Above all* w opracowaniu chóralno-instrumentalnym Zuzanny Konopki stanowi przykład aranżacji muzyki popularnej w formie artystycznej adaptacji chóralnej. Wymaga on od wykonawców wysokiego poziomu muzycznej świadomości, intonacyjnej precyzji oraz skupienia interpretacyjnego.

Jednym z podstawowych zagadnień wykonawczych są wysokie dźwięki, szczególnie w partiach sopranowych. Partie te często prowadzone są w górnym rejestrze średnim, co wymaga świadomego operowania wysoką emisją głosu, odpowiedniego podparcia oddechowego oraz kontroli napięć krtaniowych.

Przykład 12. Z. Konopka *Above all*, fragment prezentujący współbrzmienie wysokich dźwięków sopranów, t. 94-96.

The image shows a musical score for two soprano parts, V.1 and V.2. The notation is in treble clef. The lyrics are 'laid be-hind the sto - - ne, You'. The melody consists of quarter notes for 'laid', 'be-hind', and 'the', followed by a half note for 'sto', and a final measure with a half note on 'ne' and a whole note on 'You'. A slur is placed over the final two notes, indicating a sustained or glissando effect. The notes are positioned high on the staff, indicating a high register.

Dla zachowania równowagi brzmieniowej między głosami konieczne jest dostosowanie dynamiczne pozostałych sekcji chóru, tak aby uniknąć przykrywania linii melodycznej przez intensywność środkowego lub dolnego rejestru. W utworze zastosowano podział na głosy solowe i tutti. Partie solowe cechowały się łagodnym charakterem, generując dynamikę *piano*, natomiast sekcje tutti pełniły funkcję refrenu i były wykonywane przez całą obsadę zespołu.

W strukturze harmoniczej pojawiają się spore odległości interwałowe, szczególnie pomiędzy sopranem a altami oraz między partiami instrumentalnymi a wokalnymi. Wymaga to nie tylko słuchowej precyzji, ale i świadomości funkcji harmoniczych w akordzie. Dyrygent proponował ćwiczenia sekcyjne (oddzielnie dla każdego głosu), a następnie praca nad kontrolą współbrzmień w pionie harmonicznym.

Przykład 13. Z. Konopka *Above all*, odległość między S1 a A2 to nawet *kwintdecyma*, t. 117-120.

known. A - bove all wealth and trea - sures of the

known. A - bove all wealth and trea - sures of the

kno. - o - own. A - bo - ve all of the

mf A - bove all we - alth and trea - sures of the

Szczególnych trudności dostarczają przejścia między konsonansami tercjowymi a kwartami i kwintami, które mogą powodować subtelne nieczystości intonacyjne, zwłaszcza przy dłuższych wartościach rytmicznych.

Przykład 14. Z. Konopka *Above all*, współbrzmienia dwóch głosów (V.2 i V.3) w tle głosów skrajnych na tekście „above all”, t. 72-75.

V. 1 took the fall and thought of me a - bove a - al.

V. 2 took the fall and thought of me a - bo - ve all.

V. 3 on the ground. a - bo - ve all.

V. 4 ground for me. A - bove all.

Częstym problemem w utworze jest utrzymanie czystości dźwięku przy dłuższych wartościach rytmicznych. Wymaga to od śpiewaczek świadomego zarządzania oddechem i stabilnej emisji, bez „opadania” dźwięku pod wpływem zmęczenia aparatu głosowego. Dobre rezultaty przynosi praca nad mikrointonacją – kontrolą kierunku napięcia harmonicznego w długich zatrzymanych współbrzmieniach.

Ze względu na spokojny charakter utworu, rozłożone frazy melodyczne i szczególnie homofoniczne faktury, utrzymanie pełnej koncentracji stanowi istotne wyzwanie wykonawcze. Każdy wykonawca, niezależnie od funkcji w zespole, musi zachować aktywność słuchową i świadomość harmoniczną przez cały przebieg utworu.

Brak koncentracji może skutkować nie tylko intonacyjnymi zaburzeniami, ale również osłabieniem jednolitego nastroju kontemplacyjnego, który jest kluczowy dla charakteru kompozycji.

W kontekście wykonawstwa chóralnego szczególną rolę odgrywa indywidualne przygotowanie partii wokalnych przez poszczególne chórzystki i solistki. Ich samodzielna nauka głosów umożliwia bardziej efektywną pracę zespołową. Indywidualna znajomość materiału muzycznego pozwala również na osiągnięcie spójnego brzmienia chóru i większej swobody interpretacyjnej podczas wspólnego muzykowania.

Partie fletów i fortepianu pełnią funkcję kolorystyczno-podtrzymującą, ale jednocześnie bywają delikatnym punktem odniesienia intonacyjnego dla śpiewaczek. W szczególności flety, prowadzone w wysokim rejestrze, powinny zachować lekkość artykulacji i wyważoną dynamikę, by nie dominować nad liniami wokalnymi, a raczej wspierać ich intonacyjną stabilność. Fortepian z kolei buduje fundament harmoniczny i rytmiczny, wymagający subtelnej współdziałania z chórem w zakresie agogiki i frazowania.

3.2. Tomasz Cepiel – *O Radix Jesse*

3.2.1. Biogram autora

Tomasz Cepiel (ur. 1998 w Warszawie) jest absolwentem studiów dyrygentury chóralnej w klasie dr. hab. Dariusza Zimnickiego na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Obecnie kontynuuje studia wokalistyki chóralnej w klasie dr. Krzysztofa Matuszaka. Kompozycji uczył się od dr. hab. Bartosza Kowalskiego-Banasewicza oraz dr. hab. Edwarda Sielickiego. Jego kompozycje zostały nagrodzone w konkursie kompozytorskim "Marian Sawa in memoriam" oraz I Wydziałowym Konkursie Kompozytorskim na utwory dla Chórów Szkolnych 2023. Od początku sezonu 2023/2024 zajmuje stanowisko asystenta-dyrygenta w Chórze SGGW w Warszawie. Z tym zespołem występuje podczas koncertów oraz konkursów chóralnych w kraju i za granicą. W 2024 roku rozpoczął współpracę z Orkiestrą Społeczną jako dyrygent. Swoje umiejętności dyrygenckie rozwijał podczas kursów mistrzowskich z Simonem Pieronkoffem, Jerzym Maksymiukiem oraz Maurizio Colasantim., a także podczas konkursów dyrygenckich (m.in. XIX Ogólnopolskiego Konkursu Dyrygentów

Chóralnych w Poznaniu). Jako chórzysta współpracował m.in. z Filharmonią Narodową, Gabrielli Consort & Players, Polską Operą Królewską oraz Polskim Narodowym Chórem Młodzieżowym. Pasję do języków rozwijał podczas studiów lingwistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Inspirację do pracy artystycznej czerpie z literatury pięknej oraz w otoczeniu górskich grani¹⁸.

3.2.2. Tekst

Tabela 2. T. Cepiel *O Radix Jesse*, cały tekst utworu z tłumaczeniem.

Tekst w języku łacińskim	Tłumaczenie
O Radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, iam noli tardare.	O Korzeniu Jessego, się wznosisz jako znak dla narodów, przed Tobą zamilkną królowie, a ludy będą się modlić do Ciebie, przyjdź nas wyzwolić, już dłużej nie zwlekaj.

Przed rozpoczęciem analizy utworu na poziomie wokalnym, doktorant zadał pytanie kompozytorowi, jak on interpretuje użyte słowa. Autor zwrócił uwagę na tekst, który stał się istotnym punktem odniesienia w rozważaniach nad dziełem. Szczególne znaczenie miały w nim refleksje dotyczące siły i wytrzymałości korzenia – części rośliny, która, choć stanowi fundament jej struktury i jest najtrwalsza, pozostaje ukryta pod powierzchnią ziemi, niewidoczna dla oka. Ta metafora niewidocznej, lecz kluczowej siły okazała się pomocna w interpretacji kompozycji, umożliwiając dostrzeżenie subtelnych, ukrytych napięć oraz zasad strukturalnych, które warunkują dramaturgię i harmoniczne podstawy utworu¹⁹.

3.2.3. Studium utworu

Utwór *O Radix Jesse* Tomasza Cepiela powstał w 2024 roku do łacińskiego tekstu antyfony adwentowej pochodzącej z tradycji brewiarzowej, datowanej na VI wiek. Tekst należy do tzw. wielkich antyfon, wykonywanych w liturgii godzin w ostatnich dniach Adwentu. Kompozytor wykorzystuje tekst liturgiczny nie tylko jako nośnik znaczenia

¹⁸ Informacje uzyskane od kompozytora.

¹⁹ Informacje pozyskane od autora kompozycji podczas rozmowy 17.11.2024r.

semantycznego, ale także jako materiał dźwiękowy. Poszczególne słowa i sylaby są fragmentaryzowane, powtarzane oraz nakładane na siebie w różnych głosach.

Kompozycja została przeznaczona na konkretny aparat wykonawczy: flet, fortepian oraz trzygłosowy chór żeński: sopran, mezzosopran i alt. Instrumenty pełnią funkcję zarówno kolorystyczną, jak i strukturalną. Flet wprowadza element lekkości i przestrzenności brzmienia, natomiast fortepian współtworzy strukturę harmoniczną i rytmiczną utworu. Partie instrumentalne nie stanowią jedynie akompaniamentu, lecz są integralnym elementem faktury muzycznej, często dialogując z partiami wokalnymi. Zestawienie chóru żeńskiego z instrumentami o jasnej barwie dźwięku tworzy specyficzny idiom brzmieniowy, sprzyjający uzyskaniu efektów sonorystycznych oraz subtelnej, kontemplacyjnej ekspresji.

Przykład 15. T. Cepiel *O Radix Jesse*, fragment partytury przedstawiający zestawienie partii fletu z głosami chóralnymi, t. 16-19.

Faktura utworu ma charakter wielowarstwowy i zmienny. W niektórych fragmentach dominuje faktura polifoniczna, w której poszczególne głosy prowadzone są niezależnie. Pojawiają się także momenty imitacyjne, choć imitacja nie ma charakteru ścisłego, a raczej jest swobodnym naśladowaniem krótkich motywów w kolejnych głosach.

Przykład 16. T. Cepiel *O Radix Jesse*, motyw melodyczny na słowach tytułowych między mezzosopranem i altem, t. 21-24.

Istotnym elementem faktury utworu jest fragmentaryzacja tekstu. Kompozytor rozdziela poszczególne sylaby pomiędzy partie wokalne, co prowadzi do powstania nakładających się warstw tekstowych. W rezultacie kształtuje się wielowarstwowa struktura wypowiedzi słownej, w której różne fragmenty tekstu realizowane są równocześnie w poszczególnych głosach. Instrumenty wzbogacają fakturę poprzez krótkie motywy, figuracje oraz akcenty rytmiczne. Szczególnie partia fletu pełni rolę kolorystyczną, wprowadzając element lekkości i przestrzenności brzmienia.

Podstawowe tempo utworu oznaczone jest jako ćwierćnuta równa 85 z określeniem *espressivo*. Pomimo tego ogólnego oznaczenia organizacja czasu w utworze ma charakter częściowo swobodny. W partyturze pojawiają się fragmenty oznaczone jako *senza misura*, w których wykonawcy realizują materiał muzyczny w przybliżonym czasie trwania. W takich odcinkach kompozytor dopuszcza pewien zakres wykonawczej swobody, co prowadzi do powstania efektu quasi-aleatorycznego. Wykorzystanie oznaczeń takich jak *repetere simile* wskazuje na powtarzanie określonych figur rytmicznych przez określony czas, co dodatkowo wzmacnia wrażenie płynności i niejednoznaczności rytmicznej.

Linie melodyczne w partiach wokalnych charakteryzują się stosunkowo niewielkim ambitusem oraz częstym wykorzystaniem ruchu sekundowego. Melodyka ma charakter płynny i kantylenowy, choć fragmentaryzacja tekstu sprawia, że poszczególne frazy są często krótkie i urywane.

Harmonia utworu nie ma charakteru funkcjonalnego w sensie tonalnym. Współbrzmienia powstają przede wszystkim jako rezultat nakładania się niezależnych linii melodycznych. Można zauważyć tendencję do tworzenia współbrzmień

o charakterze modalnym oraz sonorystycznym. W wielu fragmentach istotną rolę odgrywa barwa powstająca z zestawienia określonych interwałów między głosami. Fortepian często wzmacnia wybrane współbrzmienia lub podkreśla ich charakter poprzez odpowiednie rozmieszczenie akordów w rejestrze.

Przykład 17. T. Cepiel *O Radix Jesse*, wybrane fragmenty partytury, gdzie fortepian wzmacnia współbrzmienie w chórze, t. 31-32, 40, 56-58 (kolejno).

The image shows a musical score for three measures of the piece 'O Radix Jesse' by T. Cepiel. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Piano (P-te), Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (M-s.). The piano part consists of sustained chords with dynamic markings of *mp*, *mf*, and *pp*, and an articulation of 8. The vocal parts have lyrics in Latin: 'po - pu - lo - rum, su - quem'. The first measure is marked with a 31, the second with a 40, and the third with a 56-58. The third measure also includes a trill (tr) in the flute part.

Jednym z najważniejszych aspektów kompozycji jest sposób opracowania tekstu. Kompozytor stosuje technikę fragmentaryzacji i repetycji, dzięki której tekst staje się równocześnie elementem semantycznym i dźwiękowym. Szczególnie interesujący jest sposób opracowania końcowej części antyfony. Fragment tekstu „*veni ad liberandum nos, iam noli tardare*” wykonywany jest bez synchronizacji między głosami, a poszczególne partie powtarzają go w sposób zapętłony. Powoduje to powstanie wielowarstwowej struktury brzmieniowej przypominającej zbiorową modlitwę, w której indywidualne głosy splatają się w jedną przestrzeń dźwiękową.

Forma utworu ma charakter procesualny, oparty na stopniowym rozwijaniu materiału muzycznego. Można wyróżnić kilka zasadniczych faz. Pierwsza z nich to, wprowadzenie materiału motywicznego, a więc pojawienie się pierwszych fragmentów tekstu i podstawowych komórek melodycznych. Kolejna to rozwinięcie polifoniczne, czyli intensyfikacja faktury poprzez nakładanie się fragmentów tekstu i powtarzanych motywów. Trzecią fazą jest kulminacja fakturalna, czyli fragmenty o zwiększonej

gęstości brzmienia oraz swobodnej organizacji czasu. Ostatnią jest koda, a więc stopniowe wyciszenie faktury, zakończone fragmentem wykonywanym szeptem (*sussurando*) oraz zanikiem dźwięku (*al niente*). Tak skonstruowana dramaturgia prowadzi od wyraźnej artykulacji tekstu ku jego stopniowemu rozproszeniu w przestrzeni dźwiękowej.

Pod względem stylistycznym utwór łączy elementy tradycji chóralnej z technikami charakterystycznymi dla muzyki współczesnej. Szczególnie istotne są tu: sonorystyczne traktowanie faktury, fragmentaryzacja tekstu, swobodna organizacja czasu, elementy quasi-aleatoryczne. Zastosowanie tych środków służy budowaniu atmosfery kontemplacji i oczekiwania, odpowiadającej duchowemu charakterowi tekstu adwentowego.

3.2.4. Zagadnienia wykonawcze

Istotnym zagadnieniem, które należy omówić na wstępie, jest ingerencja w zapis tempa utworu. Kompozytor nie przewidział zwolnienia tempa w partyturze. Jednak w trakcie pracy nad interpretacją utworu zespół wraz z dyrygentem zidentyfikował trudności wykonawcze, w związku z czym (za zgodą kompozytora) wprowadzono stosowną modyfikację. Od taktu 34 zastosowano oznaczenie *ritenuto*, mające na celu dostosowanie tempa do możliwości wykonawczych zespołu. Zabieg ten ma charakter przejściowy, gdyż od taktu 39 następuje powrót do tempa *primo*.

W wielu zespołach chóralnych, zarówno amatorskich, jak i niekiedy profesjonalnych, obserwuje się trudności związane z prawidłową realizacją samogłoski „e”. Jej artykulacja w aparacie wykonawczym powinna być lokowana w przedniej części jamy ustnej, blisko zębów, przy jednoczesnym zachowaniu podwyższonej pozycji wokalne. Analizowany utwór zawiera znaczną liczbę wystąpień tej samogłoski, co już od początku może generować trudności wykonawcze. Jednocześnie skok interwałowy obecny w prezentacji tematu sprzyja właściwemu umiejscowieniu i emisji tej samogłoski.

Przykład 18. T. Cepiel *O Radix Jesse*, temat utworu w zapisie dla mezzosopranu, t. 21-22.



Dyrygent przykładł szczególną wagę do prawidłowej realizacji tej samogłoski. W tym celu stosowano odpowiednio dobrane ćwiczenia emisyjne, wspomagające właściwe prowadzenie i kształtowanie samogłosek.

W materiale wokalnym (t. 35–37), w którym głosem wiodącym jest alt, partie sopranów tworzą w tle zamierzony efekt dysonansowego napięcia. Kluczowym aspektem interpretacyjnym pozostaje ponownie sposób realizacji samogłoski. Istotne jest, aby warstwa ta zachowała spójność brzmieniową, zarówno pod względem dynamiki, jak i jednolitości artykulacyjnej. Zespół chórалny poświęcił temu fragmentowi szczególną uwagę, dążąc do możliwie wiernego odtworzenia zamysłu kompozytorskiego zawartego w partyturze.

Przykład 19. T. Cepiel *O Radix Jesse*, efekt chaosu w głosach sopranowych na przestrzeni partii głównej altu, t. 35.

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprano (S.), Mezzo-soprano (M-s.), and Alto (A.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Soprano and Mezzo-soprano parts are written on a single staff with a treble clef. The Soprano part has a complex, oscillating melodic line with the lyrics "su - per quem co - nti - ne - bunt re - ges os su - um". The Mezzo-soprano part has a similar, slightly lower melodic line with the lyrics "su - per quem co - nti - ne - bunt re - ges os su - um.". The Alto part is mostly silent, with the lyrics "su - per" appearing at the end of the measure. A "repetere simile" instruction is present above the Mezzo-soprano part.

Kolejną trudnością, z którą mierzył się zespół, był fragment (t. 44–47). Wysokie dźwięki w partii sopranów, realizowane na samogłosce „e”, prowadziły do stopniowej utraty napięcia w kolejnych taktach, co negatywnie wpływało na stabilność intonacyjną. Kluczowe znaczenie w opracowaniu tego odcinka miała praca nad oddechem oraz jego świadome i ekonomiczne wykorzystanie.

Przykład 20. T. Cepiel *O Radix Jesse*, fragment utworu z wysokimi dźwiękami oparte na literce „e”, t. 44-47.

su - per quem co - nti - ne - bunt

su per quem co - nti - ne - bunt

su - per quem co - nti - ne - bunt

Utwór w całej swojej strukturze zawiera liczne zjawiska *arsis* i *thesis*, które powinny być odpowiednio uwypuklone zarówno poprzez warstwę tekstową, jak i melodyczną. Już na etapie rozczytywania partytury, a następnie w trakcie prób, zespół wraz z dyrygentem przywiązywali do tego aspektu szczególną wagę. Współpraca z instrumentalistami stanowiła istotne dopełnienie realizacji zamysłu kompozytorskiego. Dialog pomiędzy warstwą wokalną a instrumentalną w pełni oddawał charakter napięć i ich rozładowań.

3.3. Aleksander Jan Szopa – *Salve Regina*

3.3.1. Biogram autora

Aleksander Jan Szopa jest polskim kompozytorem i organistą, urodzonym 15 lutego 1997 r. w Chicago, aktywnym głównie w środowisku muzyki kościelnej i chóralnej. Studiował muzykę kościelną (organy i dyrygenturę chóralną) oraz kompozycję na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Ma na koncie ponad 100 utworów w różnych gatunkach: organowych, kameralnych, fortepianowych, orkiestralnych oraz chóralnych i wokarno-instrumentalnych. Jego utwory są publikowane drukiem (m.in. przez ARS MUSICA) oraz nagrywane na płytach CD. Jest autorem nagrodzonych utworów *Ubi caritas*, *Missa Brevis*, *Missa Papae Benedicti XVI*. W artykule o współczesnej muzyce sakralnej Szopa wypowiada się o koncepcji muzyki sakralnej i chóralnej, definiując „sacrum” jako sferę świętości

i wielbienia Boga, a chór jako instrument o dużych możliwościach wyrazu²⁰. Aleksander Jan Szopa jest aktywnym twórcą muzyki sakralnej i chóralnej, którzy łączą tradycję liturgiczną z współczesnym językiem kompozytorskim, zdobywając uznanie w prestiżowych konkursach muzyki sakralnej w Europie²¹.

3.3.2. Tekst

Tabela 3. A. J. Szopa *Salve Regina*, cały tekst utworu z tłumaczeniem.

Tekst w języku łacińskim	Tłumaczenie
Salve, Regina, Mater misericordiae, vita, dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus exsules filii Hevae, Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte; Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.	Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia, życie, słodyczy i nadziejo nasza, witaj. Do Ciebie wołamy wygnańcy, synowie Ewy. Do Ciebie wzdychamy, jęcząc i płacząc na tym łez padole. Przeto, Orędowniczko nasza, owe miłosierne oczy swoje na nas zwróć; A Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego, nam po tym wygnaniu okaż. O łaskawa, o litościwa, o słodka Panno Maryjo.

Salve Regina jest jedną z najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych antyfon maryjnych w tradycji Kościoła zachodniego. Jej powstanie datuje się na XI–XII wiek, a jako możliwego autora wskazuje się bł. Hermana z Reichenau, choć tekst antyfony pozostaje anonimowy. Początkowo śpiewana w środowisku cysterskim podczas głównych świąt maryjnych i procesji, od XIII wieku znalazła zastosowanie na zakończenie *Completorium*, a praktykę tę przejęli także dominikanie i franciszkanie. Tekst antyfony, napisany w rymowanej prozie o charakterze „pozdrowienia upraszającego”, eksponuje Maryję jako Matkę Boga i Orędowniczkę wiernych, podkreślając jej miłosierdzie i wstawiennictwo u Chrystusa. W XVI–XVII wieku *Salve Regina* osiągnęła ważny punkt odniesienia dla liturgicznej i teologicznej refleksji nad

²⁰ <https://culture.pl/en/article/meet-your-maker-polish-composers-on-sacred-music?> [dostęp: 30.01.2026 r.].

²¹ Informacje pozyskane od kompozytora w rozmowie 12.02.2023 r.

Maryją w okresie trydenckim, stając się jednym z centralnych elementów kultu maryjnego²².

3.3.3. Studium utworu

Kompozycja *Salve Regina* na chór żeński, trąbkę i organy stanowi przykład współczesnej twórczości sakralnej odwołującej się do tradycji liturgicznej, a jednocześnie wykorzystującej idiom posttonalny i środki sonorystyczne charakterystyczne dla muzyki XXI wieku. Oparcie dzieła na łacińskim tekście antyfony maryjnej wpisuje je w wielowiekowy nurt muzycznych opracowań tekstów religijnych, gdzie nadrzędne znaczenie ma relacja między warstwą słowną a muzyczną ekspresją.

Współczesne realizacje muzyki sakralnej często operują napięciem między tradycją a nowoczesnością. Analizowany utwór reprezentuje model integracyjny. Zachowuje sakralny idiom stylistyczny przy jednoczesnym zastosowaniu współczesnego języka harmonicznego i fakturalnego.

Dobór instrumentarium pełni zarówno funkcję kolorystyczną, jak i symboliczną. Chór żeński – miękka, jednorodna barwa sprzyjająca kontemplacyjnemu charakterowi narracji, organy stabilizują strukturę harmoniczną i wprowadzają kontekst liturgiczny, zaś trąbka jest elementem kontrastującym, o potencjale retorycznym i symbolicznym (majestat, wezwanie). Tak skonstruowana obsada umożliwia uzyskanie szerokiej palety dynamicznej, od niemal eterycznych współbrzmień chóralnych po pełne, monumentalne tutti.

Forma utworu ma charakter segmentowy, determinowany strukturą tekstu antyfony. W ujęciu syntetycznym można wyróżnić pięć faz dramaturgicznych. Początkowy odcinek utworu utrzymany jest w wolnym tempie, przy niskiej dynamice oraz statycznej harmonii, a jego faktura zbliża się do stylizacji chorałowej, co sprzyja wytworzeniu atmosfery modlitewnej koncentracji. Następnie fragment „*Ad te clamamus*” przynosi wyraźną intensyfikację dramaturgii poprzez przyspieszenie tempa, zwiększenie aktywności rytmicznej oraz imitacyjne wejścia głosów chóralnych, nadające muzyce charakter błagalny.

²² P. Wiśniewski, *Tropowana antyfona maryjna Salve Regina w XV-wiecznym psalterzu oliwetańskim z Łodzi*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, COLLECTANEA THEOLOGICA, str. 123-125.

Przykład 21. A. J. Szopa *Salve Regina*, fragment podkreślający dramaturgię w utworze, t. 28-29.

28 **più mosso** ♩ = 60 **mf** **accel.**

S 1 Ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus

S 2 Ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus

A Ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus

in si *p*

org *mp*

ped *mp*

Kolejna faza stanowi kulminację utworu. Obserwuje się tu największą gęstość faktury oraz dynamikę *forte* i *fortissimo*, przy jednoczesnym wzmocnieniu roli trąbki i zagęszczeniu harmoniki, co prowadzi do punktu szczytowego napięcia dramaturgicznego.

Przykład 22. A. J. Szopa *Salve Regina*, fragment ukazujący punkt kulminacyjny poprzez zawartą dynamikę, t. 47-51.

47 **♩ = 80, grandioso** **ff** **f**

S 1 il - los tu - os mi-se-ri-cor - des

S 2 il - los tu - os mi-se-ri-cor - des

A il - los tu - os mi-se-ri-cor - des

in si *f*

org *f*

ped *f*

Po tym następuje sekcja refleksyjna, w której redukcja faktury, zastosowanie fragmentów szeptanych (*sussurrando*) oraz uspokojenie tempa wprowadzają nastrój introspekcji odpowiadający znaczeniu tekstu.

Przykład 23. A. J. Szopa *Salve Regina*, fragment prezentujący wyciszający charakter utworu, t. 69-72.

The musical score for measures 69-72 of 'Salve Regina' by A. J. Szopa. It features six staves: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), Trombone in B-flat (tr in sb), Organ (org), and Pedal (ped). Measures 69 and 70 are in 4/4 time, while measures 71 and 72 are in 3/4 time. The Soprano parts (S 1 and S 2) have lyrics 'Et le - sum,' and 'rip. ad libitum'. The Alto part (A) has lyrics 'Et le - sum' and 'be - ne - dic - tum'. The Organ and Pedal parts are marked with *pp* (pianissimo). The Organ part includes triplets and sustained chords. The Pedal part has a triplet in measure 70. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *sussurrando* (whispering) and *rip. ad libitum* (ritardando ad libitum).

Zakończenie przybiera formę stopniowego wyciszenia i powrotu do charakteru kontemplacyjnego, pełniąc funkcję swoistego epilogu modlitewnego.

Harmonia utworu wykazuje cechy tonalności rozszerzonej oraz modalności: osłabienie funkcji dominantowo-tonicznych, częste współbrzmienia kwartowo-kwintowe, planowe przesunięcia harmoniczne, obecność klasterów sekundowych w niskiej dynamice. Istotną rolę odgrywają długotrwałe dźwięki w pedale partii organów, stabilizujące pole harmoniczne i nadające brzmieniu charakter statyczny. Harmonia nie prowadzi tu klasycznej narracji funkcjonalnej, lecz tworzy przestrzeń brzmieniową podporządkowaną ekspresji tekstu.

Faktura utworu jest zmienna i silnie skorelowana z dramaturgią tekstu. Homofonia w momentach kulminacyjnych podkreśla znaczenie słowa, imitacyjność wprowadza element narracyjnego ruchu, a fragmenty quasi-chorałowe sugerują nawiązanie do tradycji liturgicznej. Zastosowanie współczesnych technik wokalnych (np. szept chóralny, rozproszone współbrzmienia sekundowe) wzbogaca ekspresję i tworzy efekt mistycznej przestrzeni dźwiękowej.

Charakterystyczna jest zmienność metrum (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/8 i inne), co wskazuje na podporządkowanie rytmu naturalnej prozodii tekstu łacińskiego. Regularna pulsacja zostaje zastąpiona deklamacyjnością, a zmiany tempa pełnią funkcję dramaturgiczną: przyspieszenia towarzyszą fragmentom błagalnym, zaś spowolnienia, odcinkom refleksyjnym i kontemplacyjnym. Takie rozwiązanie sprzyja ekspresji tekstowej i podkreśla sakralny charakter kompozycji.

Przykład 24. A. J. Szopa *Salve Regina*, fragment ukazujący zmienność metryczną, t. 16-23.

The musical score for 'Salve Regina' by A. J. Szopa, measures 16-23, is presented for three voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), and Alto (A). The score is written in a complex rhythmic structure with multiple time signatures: 4/4, 2/4, 5/4, and 4/4. The tempo markings 'rit.' and 'a tempo' are present. The lyrics are in Latin: 'mi - se - ri - cor - di - ae. Vi - ta dul - ce - do, et spes nos - tra sal - ve. et spes nos - tra sal - ve.'

Kompozycja reprezentuje model współczesnej muzyki sakralnej, w którym tradycja liturgiczna zostaje przefiltrowana przez nowoczesny język harmoniczny i sonorystyczny. Jej zasadnicze cechy stylistyczne obejmują segmentową formę podporządkowaną strukturze tekstu liturgicznego, posttonalny język harmoniczny o wyraźnym zabarwieniu modalnym, silną korelację warstwy muzycznej z semantyką tekstu, sonorystyczne wykorzystanie instrumentacji oraz dramaturgię opartą na stopniowym narastaniu i wygaszaniu napięcia muzycznego. Utwór można interpretować jako przykład współczesnej reinterpretacji tradycji sakralnej, w której historyczne wzorce stylistyczne zostają zachowane na poziomie ideowym, natomiast środki techniczne należą do współczesnego idiomu muzycznego.

3.3.4. Zagadnienia wykonawcze

Pierwszą istotną trudnością wykonawczą dla chóru okazało się nałożenie rytmów nieregularnych z przesunięciem o jedną ósemkę. Drugie sopranu rozpoczynają swoją

frazę wokalną od dwóch triol, zaś sopranów pierwsze w opóźnieniu o wartość jednej ósemki prezentują swoją partię o schemacie trioli i dwóch ósemek. Współbrzmienie dwóch partii sopranowych, prowadzonych w taki sposób, wywołuje efekt echa, a momentami także wrażenie zgiełku, stanowiącego tło dla partii trzeciego głosu. Linia altu realizuje natomiast frazę o charakterze zbliżonym do stylu gregoriańskiego. Zidentyfikowana trudność w partiach sopranowych była opracowywana etapowo: początkowo każdy głos ćwiczone indywidualnie, następnie dyrygent wykonywał w tle partię drugiego głosu, opartą na motywie ostinatowym. Ostatecznym etapem pracy było połączenie obu głosów w celu uzyskania spójności wykonawczej.

Przykład 25. A. J. Szopa *Salve Regina*, triolowy rytm w opóźnieniu na przestrzeni głównego tematu w głosie altowym, t. 12-15.

The musical score for measures 12-15 of 'Salve Regina' by A. J. Szopa is shown. The tempo is marked as quarter note = 50. The score is for three voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), and Alto (A). Measures 12 and 13 show the sopranos with a triplet of eighth notes (mp) and the alto with a triplet of eighth notes (mp). Measures 14 and 15 show the sopranos with a 'rip. ad libitum' instruction and the alto with a triplet of eighth notes (mp). The lyrics are: 'Sal - ve, Re - gi - na, Ma - ter'.

W takcie 16 następuje zbieżność wszystkich głosów, co stanowi istotny moment wymagający precyzyjnej koordynacji wykonawczej. W związku z tym partie sopranowe, realizując własną linię melodyczną, były zobowiązane do śledzenia partii altowej, która poprzez eksponowanie tekstu pełniła funkcję orientacyjną i wyznaczała moment wspólnego wejścia. Dwie ostatnie ósemki na słowie „*Ma-ter*” stanowią wyraźny sygnał zapowiadający nadejście wspólnego motywu tekstowego.

Przykład 26. A. J. Szopa *Salve Regina*, wspólny motyw tekstowy, t. 16-18.

The musical score shows three staves labeled S 1, S 2, and A. The time signature is 4/4. The lyrics are 'mi - se - ri - cor - di - ae.' The tempo changes from 'rit.' to 'a tempo' at measure 17. The key signature has one sharp (F#). The score is for measures 16, 17, and 18.

Kolejną trudność dla zespołu stanowiła emisja samogłosek, które nie zawsze uzyskiwały właściwe ułożenie w aparacie artykulacyjnym. Problem ten był szczególnie zauważalny w odcinku t. 28–33 „*Ad te clamamus, ad te clamamus, exsules filii Hevae*” (wcześniej przywoływany fragment). W toku systematycznych prób fragment ten, a także następujący po nim „*Ad te suspiramus (...)*”, bywał wykonywany wyłącznie na jednej, wybranej samogłosce, sprawiającej w danym miejscu największą trudność. Tego rodzaju ćwiczenie pozwalało chórzystkom uświadomić sobie charakter popełnianych błędów artykulacyjnych. Ponadto dyrygent wprowadzał zamiany samogłosek, umożliwiając zespołowi percepcję tego samego materiału muzycznego w zmienionej warstwie tekstowej, przy jednoczesnym zachowaniu zbliżonego efektu brzmieniowego.

Istotnym zagadnieniem wykonawczym pozostaje również kwestia obsady. Chór *Sonus Lumine* liczył podczas nagrania 13 osób, co stanowiło skład kameralny podejmujący się interpretacji prawykonań współczesnych dzieł muzyki sakralnej. Ograniczona liczebność zespołu nie zawsze pozwala w pełni sprostać wymaganiom kompozytora, zwłaszcza w zakresie realizacji odcinków o bardzo wysokiej dynamice *forte fortissimo*. Niemniej jednak właściwa postawa wykonawcza oraz odpowiednie przygotowanie aparatu artykulacyjnego umożliwiają uzyskanie satysfakcjonującego efektu brzmieniowego. Pomimo niewielkiego składu podczas nagrań, kontrasty dynamiczne pomiędzy *piano* a *forte* pozostają wyraźnie słyszalne. W procesie pracy nad partyturą szczególny nacisk położono na świadomość przekazu oraz intencji zawartych w utworze. Chórzystki konsekwentnie zaznaczały w materiałach nutowych zmiany dynamiczne i agogiczne, co sprzyjało ich szybszej identyfikacji w trakcie wykonania.

Istotną rolę odgrywał również gest dyrygenta. Zarówno ruch ręki, jak i całego ciała, która była dostosowana w sposób czytelny i jednoznaczny, umożliwiając

osiągnięcie zamierzonego efektu interpretacyjnego. Zmienność metryczna nie stanowiła dla zespołu istotnej trudności; kluczowe znaczenie miała natomiast precyzja i klarowność gestu dyrygenckiego, zapewniająca spójność wykonawczą.

3.4. Marcin Tadeusz Łukaszewski – *Modlitwa do św. Rafała Archaniola*

3.4.1. Biogram autora

Marcin Tadeusz Łukaszewski urodził się w 1972 w Częstochowie. Jest pianistą, teoretykiem muzyki i kompozytorem. Ukończył Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie jako wychowanek prof.: B. Kawalli, J. Ekiera, Sz. Esztényiego, M. Podhajskiego i M. Borkowskiego. Brał udział w nagraniu wielu płyt, za które czterokrotnie otrzymał statuetkę „Fryderyka”, wśród nich z muzyką Lessla, Moniuszki, Perkowskiego, Sawy, pieśni – Paderewskiego, Moryto i S. Szymańskiego. Laureat Brązowego Medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis i Odznaki Honorowej Zasłużony dla Kultury Polskiej. Dokonał wielu prawykonań muzyki polskiej. Autor książek m.in.: *Przewodnik po muzyce fortepianowej* (Kraków 2014), *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010* (Warszawa 2013), *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000* (Lublin 2007). Pracownik badawczo-dydaktyczny UMFC. W 2021 otrzymał tytuł profesora sztuk muzycznych. Dwukrotnie otrzymał Nagrodę Rektora I stopnia. Jego twórczość kompozytorska sakralna była wykonywana przez wiele zespołów tj. Chór Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*, Chór Filharmonii Narodowej w Warszawie²³.

3.4.2. Tekst

Tabela 4. M. T. Łukaszewski *Modlitwa do św. Rafała Archaniola*, cały tekst utworu z tłumaczeniem.

Tekst w języku łacińskim	Tłumaczenie
Sancte Raphael Archangele, ora pro nobis. Custodi nos et cura nos.	Święty Rafale Archaniele, módl się za nami. Ochroniaj nas i opiekuj się nami.

²³ Informacje uzyskane od kompozytora podczas rozmowy 20.03.2025 r.

Familiam meam meque tuae curae commendo. Sancte Raphael Archangele, patronus noster, ora pro nobis. Amen.	Twojej opiece powierzam moją rodzinę i siebie. Święty Rafale Archaniele, nasz patronie, módl się za nami. Amen.
---	---

Opis tekstu został najlepiej przedstawiony przez samego autora, w odpowiedzi na jedno z pytań postawionych podczas rozmowy. *„Postanowiłem skomponować Modlitwę do św. Rafała Archaniola – patrona Rafała Wróblewskiego – dyrygenta i doktoranta. Warstwę słowną ułożyłem również sam i następnie przełożyłem ją na język łaciński i do tej wersji napisałem muzykę. W tekście starałem się zawrzeć prośby o ochronę i opiekę św. Rafała Archaniola – jednego z trzech Archaniołów, których znamy z imienia. Myślałem również o wątku osobistym, aby była to modlitwa o opiekę nad rodziną wspomnianego wyżej dyrygenta i jego rodziną. Tekst ma prostą budowę, składa się jedynie z czterech wersów zakończonych aklamacją „Amen”. Tekst starałem się traktować pierwszoplanowo, toteż środki techniki kompozytorskiej są temu podporządkowane”²⁴.*

3.4.3. Studium utworu

Utwór ma charakter miniatury, w której autor łączy zwięzłą formę z różnorodnymi środkami harmonicznymi i polifonicznymi, dostosowanymi do wykonania chóralnego.

Kompozycja przyjmuje schemat formalny ABA1. Części skrajne (A) cechuje spokojny charakter, przy czym dalsze fragmenty odcinka A są nieco przyspieszone, wprowadzając subtelne napięcie rytmiczne. Środkowa część (B) realizuje wyraźny charakter polifoniczny, oparty na technice imitacyjnej, co zwiększa fakturalną gęstość utworu. Zakończenie stanowi krótka koda oparta na słowie „Amen”, pełniąca funkcję zarówno formalnego, jak i dramaturgicznego zamknięcia kompozycji. Autor kompozycji przyznaje: *„Rozwój napięcia muzycznego oraz modulacje tempa pozostawiono interpretacji dyrygenta, co umożliwi adaptację utworu do specyfiki wykonania”²⁵.*

Harmonia utworu oparta jest na tonalności dur-moll, jednak kompozytor rezygnuje z klasycznej funkcjonalności harmoniczej. Charakterystyczne są odważne

²⁴ Rozmowa przeprowadzona indywidualnie 20.03.2025 r.

²⁵ Ibidem.

zestawienia akordów, np. D-dur–Es-dur, odpowiadające tzw. akordowi neapolitańskiemu. Choć w literaturze muzycznej tego typu zestawienia nie są nowe, dla amatorskiego chóru mogą stanowić wyzwanie wykonawcze. Mimo śmiałych połączeń akordowych, całość harmoniki pozostaje w obrębie tonalności, bez wychodzenia poza jej ramy.

Przykład 27. M. T. Łukaszewski *Modlitwa do św. Rafała Archaniola*, zestawienie akordowe na słowie „nobis”, t. 31-32.

molto rit.

The musical score consists of three staves, each with a vocal line and lyrics. The tempo is marked 'molto rit.' with a dotted line. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'f' (forte). The lyrics are 'o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.' The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff is for Soprano, the second for Alto, and the third for Bass. The lyrics are written below each staff.

W częściach skrajnych (A) głosy chóralne prowadzone są w technice *nota contra notam*, co zapewnia klarowność faktury oraz nadaje muzyce spokojny i zrównoważony charakter. W części środkowej (B) zastosowano technikę imitacyjną, która wprowadza polifoniczne zagęszczenie faktury oraz kontrapunktowe napięcie, podkreślając centralny charakter tego odcinka. Partie instrumentalne pełnią przede wszystkim funkcję akompaniamentu, wzmacniając harmoniczne i rytmiczne struktury utworu. W fragmentach, w których chór pozostaje w pauzie, pojawiają się drobne przebiegi o charakterze wirtuozowskim, wnoszące kontrast i urozmaicenie faktury.

Dynamika kompozycji kształtowana jest przez kontrast między partiami solowymi a tutti. Partie solowe cechuje łagodny charakter i dynamika piano, natomiast sekcje tutti wykonywane są przez pełną obsadę chóralną, podkreślając wspólnotowy wymiar utworu. Takie zestawienie wpływa na wyrazowe zróżnicowanie utworu i umożliwia subtelne kształtowanie napięcia dramatycznego.

Utwór stanowi harmonijną całość, łączącą prostotę miniatury z bogactwem środków harmonicznym i polifonicznym. Zastosowanie kontrastów dynamicznych, śmiałych zestawień harmonicznym oraz technik kontrapunktowych i imitacyjnych sprawia, że kompozycja jest zarówno interesująca w wykonaniu, jak i atrakcyjna

analitycznie. Struktura ABA1, wraz z krótką kodą i elastycznymi możliwościami interpretacyjnymi, czyni utwór przystosowanym do wykonania chóralnego przy jednoczesnym zachowaniu potencjału dramatycznego.

3.4.4. Zagadnienia wykonawcze

Pierwszym elementem zaskoczenia dla chórzystek okazało się osłuchanie z materią dźwiękową trąbki, charakteryzującą się fanfarrowym, donośnym brzmieniem. Ponadto wejście tego instrumentu determinowało konieczność precyzyjnego zaintonowania przez zespół dźwięków składających się na pierwszy akord d-moll. W celu osiągnięcia pożądanego efektu intonacyjnego zespół w pierwszej kolejności osłuchiwał się z brzmieniem akordu przy wsparciu pianina, następnie realizowano partię trąbki, a w końcowym etapie pracowano już z instrumentem docelowym.

Przykład 28. M. T. Łukaszewski *Modlitwa do św. Rafała Archaniola*, partia trąbki intonuje wejście partii chóralnych, t. 1-2.

The musical score shows the beginning of the choir entry. It is in 4/4 time with a tempo of 54. The vocal parts (Soprani and Alti) enter with a mezzo-forte (mf) dynamic, singing 'San-cte Ra-pha-el'. The Tromba part enters with a forte (f) dynamic, playing a fanfare-like melody, and then softens to piano (p).

Kolejną trudność zespołową stanowiła organizacja rytmiczna analizowanego fragmentu utworu: sopran I realizował partię wiodącą o bardziej klarownym i stabilnym przebiegu rytmicznym, podczas gdy pozostałe głosy, pełniące funkcję tła harmonicznego, poruszały się według odmiennego, ściśle określonego schematu rytmicznego.

Przykład 29. M. T. Łukaszewski *Modlitwa do św. Rafała Archaniola*, temat prowadzony przez sopran, reszta głosów jest tłem harmonicznym, t. 8-9.

Problem wykonawczy stanowiło również wejście sopranu II w takcie 16. Następowало ono bezpośrednio po takcie instrumentalnym zakończonym odmiennym współbrzmieniem harmonicznym. W partii organów pojawiał się akord zbudowany z dźwięków eis-ais-c-eis-g, podczas gdy początek kolejnego taktu oparty był już na akordzie G-dur. Dodatkową trudność stanowiła partia trąbki, realizującej dźwięk as², a następnie as¹, co powodowało chwilowe zakłopotanie intonacyjne w głosie sopranowym i wymagało zwiększonej koncentracji na orientacji harmoniczej oraz stabilizacji wysokości dźwięku.

Przykład 30. M. T. Łukaszewski *Modlitwa do św. Rafała Archaniola*, wejście mezzosopranu na tekst „*Familiam meam*”, t. 15-16.

Trudnością wykonawczą była również końcowy fragment utworu, a w szczególności jego dynamika. W tym fragmencie należałoby podkreślić podniosły charakter utworu oraz słowa „Amen” – niech tak się stanie. Zauważalne powinno być większe zaangażowanie w dbałość o intonację, kontrolę dynamiki oraz prawidłowe tor oddychania. Mimo niewielkiego składu wykonawczego (13 pań), efekt końcowy był całkiem pozytywny. Istotnym wsparciem okazała się akustyka pomieszczenia, która w pewnym stopniu sprzyjała wykonaniu.

Przykład 31. M. T. Łukaszewski *Modlitwa do św. Rafała Archaniola*, finał utworu na słowie „Amen”, t.37-41.

3.5. Michał Malec – *Canticum Zachariae*

3.5.1. Biogram autora

Michał Malec jest kompozytorem, wykładowcą na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie urodzony w 1995 r. w Lublinie. Ukończył wspomnianą uczelnię w klasie kompozycji prof. dr hab. Pawła Łukaszewskiego. Studiował także kompozycję na University of Aberdeen pod kierunkiem prof. Paula Mealora. Jest członkiem Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich oraz Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Laureat wielu nagród, m.in.: I miejsce w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Musica Sacra Nova” w Kolonii w 2019 roku, III miejsca w 2016 roku. Jest laureatem Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Młoda Polska. Dorobek kompozytorski Michała Malca to głównie utwory choralne, ale także instrumentalne oraz wokarno-instrumentalne. Jego kompozycje były wykonywane w Polsce m.in.: w Warszawie, Gdańsku, Wrocławiu itd., a także zagranicą – Litwa, Niemcy, Wielka Brytania, Hiszpania, Izrael. Wykonawcami jego muzyki są znakomite zespoły takie jak: Orkiestra Symfoniczna Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, Europäischer Kammerchor Köln, Zespół Śpiewaków Miasta Katowice

„Camerata Silesia”, Chór Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, Polski Chór Kameralny, Polski Narodowy Chór Młodzieżowy oraz proMODERN. Jego utwory zostały wydane przez niemieckie wydawnictwo Schott Music, Chopin University Press oraz poprzez nagrania płytowe Chóru Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego, czy zespołu wokalnego Art’n’Voices. Był nominowany do nagrody fonograficznej Fryderyk w latach 2019-2022, zaś w 2021 roku płyta zespołu Art’n’Voices z jego kompozycją została nagrodzona tą nagrodą za Album roku – Muzyka współczesna²⁶.

3.5.2. Tekst

Tabela 5. M. Malec *Canticum Zachariae*, cały tekst utworu z tłumaczeniem.

Tekst w języku łacińskim	Tłumaczenie
Benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit, et fecit redemptionem plebis suae; et erexit cornu salutis nobis in domo David pueri sui. Sicut locutus est per os sanctorum, qui a saeculo sunt, prophetarum eius: salutem ex inimicis nostris, et de manu omnium, qui oderunt nos. Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris, et memorari testamenti sui sancti; iusiurandum, quod iuravit ad Abraham patrem nostrum, daturum se nobis, ut sine timore, de manu inimicorum nostrorum liberati, serviamus illi in sanctitate et iustitia coram ipso omnibus diebus nostris.	Błogosławiony Pan, Bóg Izraela, bo nawiedził swój lud i dokonał jego odkupienia; wzbudził dla nas moc zbawienia w domu Dawida, swego sługi. Jak zapowiedział od dawna przez usta swoich świętych proroków: wybawienie od naszych nieprzyjaciół i z ręki wszystkich, którzy nas nienawidzą. Okazał miłosierdzie naszym ojcom i wspomniał na swoje święte przymierze, na przysięgę, którą złożył Abrahamowi, naszemu ojcu, że pozwoli nam, uwolnionym z rąk nieprzyjaciół, służyć Mu bez lęku w świętości i sprawiedliwości przed Jego obliczem po wszystkie dni naszego życia.

Tekst użyty przez kompozytora został zaczerpnięty z Ewangelii św. Łukasza (Łk 1, 68–79). Jest to hymn pochwalny Zachariasza, który wychwalał Boga za narodziny Jana Chrzciciela.

²⁶ https://chopin.edu.pl/pracownicy/582_michal-malec [dostęp: 12.04.2026 r.].

3.5.3. Studium utworu

Utwór *Canticum Zachariae* autorstwa Michała Malca przeznaczony jest na chór żeński SSA, saksofon barytonowy oraz organy. Zastosowanie obsady chóralnej w połączeniu z saksofonem barytonowym tworzy interesujące zestawienie brzmieniowe, łączące tradycję muzyki sakralnej z elementami współczesnej kolorystyki instrumentalnej.

Utwór ma charakter odcinkowy, wynikający bezpośrednio z podziału tekstu liturgicznego. Kolejne fragmenty tekstu kantyku wyznaczają zmiany materiału muzycznego, tempa oraz faktury. Początkowe fragmenty mają charakter bardziej kontemplacyjny i statyczny, natomiast w dalszej części pojawia się większa dynamika i zagęszczenie faktury.

Tempo początkowe oznaczone jest jako ćwierćnuta równa się 90, co sugeruje umiarkowany, spokojny charakter narracji muzycznej. W toku utworu pojawiają się kontrastujące odcinki z oznaczeniami takimi jak *più mosso*, *ritardando* czy zmiany tempa, co buduje łuk dramaturgiczny i ekspresyjny przebieg całości.

Dominującą rolę odgrywa faktura polifoniczno-imitacyjna, choć kompozytor często wykorzystuje także odcinki o charakterze homofonicznym. Głosy chóralne prowadzone są w sposób stosunkowo niezależny, często w powtarzalnych strukturach rytmicznych. W niektórych fragmentach pojawia się także repetytywność motywiczna, szczególnie widoczna w powtarzaniu sylab tekstu, co wzmacnia jego retoryczny charakter. W początkowych fragmentach kompozytor stosuje wokalizacje na pojedynczych samogłoskach (np. „u”, „o”, „a”), które pełnią funkcję brzmieniowego tła i wprowadzają słuchacza w atmosferę kontemplacji przed pojawieniem się właściwego tekstu.

Istotną cechą utworu jest zmienność metryczna. Kompozytor często zestawia takty 2/2, 3/2, 3/4, 4/4 czy 5/4, co powoduje płynność rytmiczną oraz zwiększa ekspresję tekstu. Taka organizacja metryczna sprzyja naturalnemu podkreśleniu akcentów języka łacińskiego. Repetytywne schematy rytmiczne, szczególnie w partiach chóralnych, nadają fragmentom charakter quasi-ostinatowy, co wzmacnia spójność formalną poszczególnych odcinków.

Saksofon barytonowy pełni funkcję kolorystyczną i komentującą wobec partii chóralnych. Jego linia często operuje w niskim rejestrze, tworząc ciemną barwę

brzmieniową. Instrument ten bywa zarówno elementem tła harmonicznego, jak i samodzielnym głosem prowadzącym krótkie motywy dialogujące z chórem. Kompozytor wykorzystuje także techniki wykonawcze takie jak *subtone*, *glissando* czy szeptany charakter artykulacji (*sussurando*), które wzbogacają paletę sonorystyczną utworu.

Przykład 32. M. Malec *Canticum Zachariae*, przykład partii saksofonu, który dialoguje z chórem, t. 27-31.

The image displays a musical score for Example 32, titled 'Canticum Zachariae' by M. Malec. It shows a saxophone part (Bari. Sax.) and three vocal parts (S. 1, S. 2, A.) for the 'Be-ne-dic - tus' section. The saxophone part is in 3/4 time and features complex rhythms with triplets and slurs, marked with 'mf'. The vocal parts are also in 3/4 time and feature 'mf' dynamics. The lyrics 'Be-ne-dic - tus' are repeated across the vocal staves.

Partytura zawiera rozbudowane oznaczenia dynamiczne obejmujące szeroki zakres od *pianissimo* do *forte*. Zmiany dynamiki często korelują z treścią tekstu liturgicznego, wzmacniając jego znaczenie semantyczne. W wielu miejscach zastosowano także oznaczenia agogiczne (*molto rit.*, *poco rit.*, *più mosso*), które służą modelowaniu napięcia muzycznego.

Canticum Zachariae Michała Malca stanowi przykład współczesnego opracowania tekstu sakralnego, w którym tradycyjna faktura chóralna została połączona z nowoczesną kolorystyką instrumentalną. Zmienność metryczna, bogata dynamika oraz sonorystyczne wykorzystanie saksofonu barytonowego tworzą spójną dramaturgicznie strukturę muzyczną, podporządkowaną retoryce tekstu liturgicznego.

3.5.4. Zagadnienia wykonawcze

Utwór zawiera szereg specyficznych zagadnień wykonawczych, które stanowiły istotne wyzwanie dla zespołu chóralnego. Już w początkowym fragmencie pojawia się technika *mormorando* realizowana na głosce „m”. W celu uzyskania bardziej klarownego efektu brzmieniowego zdecydowano się jednak na zastąpienie jej głoską „n”.

Zastosowanie tego rozwiązania sprzyjało poprawie projekcji dźwięku, zwiększeniu jego czytelności oraz ułatwiało kontrolę intonacyjną.

Przykład 33. M. Malec *Canticum Zachariae*, przykład ze zmianą literową na „n”, t. 1-4.

Score for three voices (S I, S II, A) in 2/2 time, measures 1-4. The score includes dynamic markings (*pp*, *mp*) and articulation marks. A tempo marking of quarter note = 90 is at the bottom left.

Kolejną trudność stanowiła warstwa rytmiczna utworu, szczególnie w taktach 8–9 oraz 17–18. Zmienność metryczna oraz obecność rozdrobnionych wartości rytmicznych wprowadzały początkowo niepewność wykonawczą. W procesie rozczytywania partytury dyrygent stosował podział na metrum czterodzielne, co znacząco ułatwiało orientację rytmiczną zespołu. Ostatecznie fragmenty te były prowadzone z uwzględnieniem ich rzeczywistej struktury metrycznej, interpretowanej jako 6/4 oraz 4/4.

Przykład 34. M. Malec *Canticum Zachariae*, fragmenty problemowe ze względu na inne metrum, t. 8-9, 17-18.

Score for three voices (S I, S II, A) in 3/2 time, measures 8-9 and 17-18. The score includes dynamic markings (*mp*, *mf*) and articulation marks. The lyrics [o] and [u] are written below the notes.

Po wcześniejszym wykonaniu akordu dis-moll (w zapisie enharmonicznym), przy wsparciu organów eksponujących dźwięk g^1 , chór zobowiązany jest do precyzyjnego ukształtowania nowej struktury harmonicznej. Trudność polega przede wszystkim na osiągnięciu czystości intonacyjnej oraz nadaniu brzmieniu świeżej energii.

Przykład 35. M. Malec *Canticum Zachariae*, wejście chóru na akord G-dur po wcześniejszym dis-moll, t. 19-24.

The musical score for Example 35 shows the entrance of the choir on a G major chord. The score includes parts for Bari. Sax., S. 1, S. 2, A., and Org. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 2/4. The lyrics [a] [m] [a] [m] are written below the vocal staves.

Dodatkowym utrudnieniem jest realizacja samogłoski „a”, która wykazuje tendencję do nadmiernego rozszerzania, co może negatywnie wpływać na intonację i spójność brzmienia. W tym kontekście kluczowe znaczenie ma samokontrola wykonawcza oraz odpowiednie przygotowanie aparatu artykulacyjnego, wsparte właściwą techniką oddechową.

W dalszym przebiegu pojawia się ponownie technika *mormorando*, która w tym przypadku została zachowana zgodnie z zapisem partyturowym. Umożliwia ona chórzystkom weryfikację prawidłowego osadzenia samogłoski oraz sprzyja uzyskaniu efektu brzmieniowego zbliżonego do echa, wprowadzającego chwilowe rozluźnienie napięcia percepcyjnego. Równocześnie partia organów współgra z akordami chóralnymi, wprowadzając dodatkowe współbrzmienia, które wzbogacają fakturę i potęgują efekt zaskoczenia.

Przykład 36. M. Malec *Canticum Zachariae*, zapis wykorzystania mormorando w połączeniu z samogłoską, t. 20-26.

The musical score consists of five staves. The first three staves are vocal lines. Each staff has a melody line with notes and a line of lyrics below it: [a] [m] [a] [m] [a] [m] [a]. The first staff has a dynamic marking of *mp* at the beginning and *mf* later. The second and third staves also have *mp* and *mf* markings. The fourth staff is a piano accompaniment with chords. The fifth staff is a bass line with chords. The music is in 2/2 time and features a mormorando effect.

Pierwsze pojawienie się tekstu „*Benedictus, Benedictus...*” (t. 28) stanowi istotny moment weryfikujący spójność brzmieniową zespołu wokalnego. Szczególną uwagę zwraca ponownie samogłoska „e”, która należy do najtrudniejszych pod względem wykonawczym. Jej wystąpienie już na początku słowa *benedictus* może stanowić potencjalną trudność, zwłaszcza dla zespołów amatorskich. W związku z tym zespół koncentrował się na osiągnięciu zamierzonego efektu brzmieniowego przy jednoczesnym zachowaniu stabilności intonacyjnej.

Kolejnym fragmentem o podwyższonym stopniu trudności, wynikającym z obecności wymagającej samogłoski, są takty 47–53 z tekstem „*(...) redemptionem plebis suae (...)*”. Kluczowe znaczenie ma tutaj utrzymanie prawidłowej pozycji wokalne, co stanowi podstawę stabilnej emisji i intonacji. Istotnym elementem pracy nad utworem jest także świadome identyfikowanie oraz oznaczanie tego typu miejsc w partyturze.

Przykład 37. M. Malec *Canticum Zachariae*, trudności intonacyjne związane z samogłoską, t. 47-53.

re-demp-ti - o - nem ple - bis su - ae, re-demp-ti - o - nem

re-demp-ti - o - nem ple - bis su - ae, re-demp-ti - o - nem

re-demp-ti - o - nem ple - bis su - ae, re-demp-ti - o - nem

Od słów „*sicut locutus est...*” (t. 65) obserwuje się wyraźny wzrost natężenia dźwięku, ekspresji oraz zapotrzebowania na stabilne podparcie oddechowe. W tym fragmencie zespół, mimo naturalnej tendencji do rozszerzania brzmienia, zobowiązany był do kontrolowania intensywności środków wykonawczych. Istotnym elementem interpretacyjnym staje się tu umiejętne dozowanie napięcia i dynamiki, które buduje efekt zaskoczenia u odbiorcy. Zastosowane *crescendo* służy stopniowemu intensyfikowaniu ekspresji, przy jednoczesnym zachowaniu kontroli nad jakością dźwięku.

Przykład 38. M. Malec *Canticum Zachariae*, zmiana charakteru utworu, t. 65-69.

si - cut lo - cu - tus est per os san - cto - rum, qui...

si - cut lo - cu - tus est per os san - cto - rum, qui...

si - cut lo - cu - tus est per os san - cto - rum, qui...

W takcie 80 utrzymana fermata stanowi moment zawieszenia przebiegu muzycznego i wprowadza przejście do kolejnego motywu, pojawiającego się w następnych taktach. W dalszej części utworu następuje zmiana tempa oraz odmienne podejście do artykulacji dźwięku. Obserwuje się zastosowanie efektów takich jak

glissando i *sussurando*, a także nałożenie się dwóch warstw fakturalnych, co prowadzi do wyodrębnienia odrębnego epizodu, charakterystycznego dla współczesnych technik wykonawczych. Zespół poświęcił temu fragmentowi znaczną uwagę, pracując nad zróżnicowaniem tekstu oraz precyzyjnym kształtowaniem *glissando*. Kluczową rolę odgrywała intonacja i jej stabilność, co wymagało dużego nakładu pracy i koncentracji. Istotnym wsparciem były partie instrumentalne, które wspomagały utrzymanie intonacji, jednocześnie pełniąc funkcję weryfikującą poprawność wykonania.

Przykład 39. M Malec *Canticum Zachariae*, przykład *glissando* ze zmianą tempa utworu, t. 81-85.

81 ♩ = 50

. Sax. *mp* *f* *p* *mp*

S. 1 sa-lu-tem, sa - lu - tem

S. 2 sa-lu-tem, sa - lu - tem

A. sa-lu-tem, sa - lu - tem

Org. *mp*

Kompozytor w partyturze stosuje zróżnicowane techniki kompozytorskie. Bezpośrednio po fragmencie o charakterze bardziej chaotycznym pojawia się klarowna, homofoniczna struktura. Utrzymana przez dłuższy odcinek prostota harmoniczna zostaje przełamana w taktach 105 i 107, gdzie prowadzi do rozwiązania w brzmieniu D-dur z septymą. Następnie wsparta *crescendo*, otwiera ponownie, uprzednio zmodyfikowany materiał muzyczny.

Przykład 40. M. Malec *Canticum Zachariae*, fragment homofoniczny z zakończeniem tego motywu na akordzie D-dur, t. 105-108.

105

Sax.

S. 1

S. 2

A.

et me-mo-ra-ri tes-ta-men-ti su-i san-cti,

et me-mo-ra-ri tes-ta-men-ti su-i san-cti,

et me-mo-ra-ri tes-ta-men-ti su-i san-cti,

Zespół stanął przed istotnym wyzwaniem związanym z kontrolą realizacji samogłosek. Każda z chórzystek sporządzała indywidualne adnotacje przypominające o potencjalnych trudnościach wykonawczych. Praca nad tym aspektem była weryfikowana poprzez ćwiczenia oparte na wykonywaniu samych samogłosek lub sylab zawierających trudniejsze zestawienia artykulacyjne, co pozwalało na ich świadomą kontrolę i stabilizację emisji.

Na zakończenie utworu pojawia się pojedynczy akord w chórze - niepełny D-dur, pozbawiony tercji. Chórzystki musiały podejść do tego fragmentu z dużą odpowiedzialnością, ponieważ współbrzmienie nie mogło ulegać destabilizacji ani tracić intonacyjnej spójności. Brzmienie organów podtrzymywało strukturę harmoniczną i dookreślało akord, jednak to na zespole wokalnym spoczywała zasadnicza odpowiedzialność za jego siłę oraz nośność. Oddech był świadomie planowany i ekonomicznie realizowany. Podczas pracy nad ostatnimi taktami konsultowano również długość utrzymania akordu. W wyniku wspólnych ustaleń zespół wokalny zakończył jego realizację dwa takty wcześniej, natomiast instrumentalisci wykonali zapis zgodnie z partyturą.

Przykład 41. M. Malec *Canticum Zachariae*, niepełny akord D-dur w chórze wykonywany przez dziewięć taktów (usunięte dwa, w uzgodnieniu z kompozytorem), t. 143-155.

The image shows a musical score for three voices: Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), and Alto (A.). The score is divided into two systems. The first system contains three staves with the following lyrics: "co - ram ip - so om - ni - bus di - e - bus, om - ni - bus di - e - bus". The second system also contains three staves with the lyrics: "nos - tris, nos - tris...". The score includes dynamic markings "mf" (mezzo-forte) and "mp" (mezzo-piano). A large "X" is drawn over the end of the second system, indicating a deletion or correction.

3.6. Henryk Mikołaj Górecki – *Z Pieśni Kościelnych* (wybrane utwory)

3.6.1. Biogram autora

Henryk Mikołaj Górecki studiował kompozycję pod kierunkiem Bolesława Szabelskiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. Jego dorobek artystyczny uznawany jest za jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk w muzyce współczesnej drugiej połowy XX wieku. Utwory Góreckiego wielokrotnie zdobywały wyróżnienia w krajowych i międzynarodowych konkursach kompozytorskich, m.in. I nagrodę za Symfonię „1959” na paryskim Biennale Młodych oraz pierwsze miejsce za *Ad Matrem* podczas Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w 1973 roku. Górecki jest laureatem licznych wyróżnień i nagród. Pełnił również funkcję rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, gdzie prowadził klasę kompozycji. Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego cieszy się niezmiennie dużym uznaniem i zainteresowaniem na całym świecie. Sam kompozytor przyznaje, że „*muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji [...] cieszę się tym, co widzę*”

i podziwiam Tego Kogoś, który to wszystko stworzył”²⁷. Zmarł 12 listopada 2010 roku w Katowicach²⁸.

3.6.2. Biogram autora opracowań

Paweł Wojciech Łukaszewski jest kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem. Należy do grona najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej muzyki sakralnej w Polsce. Ukończył Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), uzyskując dwa dyplomy: z zakresu gry na wiolonczeli oraz kompozycji. Z uczelnią tą związany jest również zawodowo, gdyż od 1996 roku pracuje w Katedrze Kompozycji. W 2014 roku otrzymał tytuł profesora sztuk muzycznych. Pełnił także funkcję prorektora Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Twórczość Pawła Łukaszewskiego cieszy się uznaniem w kraju i za granicą, co potwierdzają liczne nagrody i odznaczenia. Kompozytor dziesięciokrotnie otrzymał Nagrodę Muzyczną Fryderyk. Utwory Łukaszewskiego prezentowane były na prestiżowych festiwalach muzycznych w kraju i za granicą, a ich rejestracje ukazały się na ponad 150 polskich i międzynarodowych płytach CD. Jego twórczość, obejmująca głównie muzykę chóralną i sakralną, zdobyła uznanie w Europie, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Utwory kompozytora wykonywane i prawykonywane są przez czołowe zespoły chóralne i orkiestrowe²⁹.

3.6.3. Tekst

3.6.3.1. *Wstał Pan Chrystus*

Tekst omawianego utworu najprawdopodobniej pochodzi z epoki średniowiecza, a jego autorstwo pozostaje nieustalone. Kompozycja podejmuje tematykę paschalną, koncentrując się na motywie zmartwychwstania Chrystusa oraz związanej z nim radości wielkanocnej. Utwór doczekał się licznych przekładów na różne języki, w tym także na język polski. Po raz pierwszy został zamieszczony w „Śpiewniku kościelnym” Michała

²⁷ Dyskusja okrągłego stołu w Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1988, [w:] *Profesor Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, Wydawnictwo okolicznościowe 2008, s. 44.

²⁸ https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4920/henryk-mikolaj-gorecki/index.html, [dostęp: 19.06.2025 r.].

²⁹ <https://lukaszewski.org.uk/pl/biogram/>, [dostęp: 19.06.2025 r.].

Marcina Mioduszewskiego z roku 1838, natomiast współcześnie najczęściej wykorzystywana jest jego wersja opublikowana w „Śpiewniku kościelnym” Jana Siedleckiego z roku 1978³⁰.

Tabela 6. H. M. Górecki *Wstał Pan Chrystus*, zestawienie tekstu utworu z tekstem łacińskim.

Tekst oryginalny	Tekst użyty w utworze
Surrexit Christus hodie. Alleluja, Alleluja. Humano pro solamine. Alleluja. Mortem qui passus pridie, Alleluja, Alleluja, miserrimo pro homine, Alleluja.	Wstał Pan Chrystus z martwych ninie, Alleluja alleluja. Uweselił lud swój mile Alleluja alleluja. Nie żałował życia swego Alleluja alleluja. Dla człowieka mizernego Alleluja alleluja.

3.6.3.2. *Twoja cześć, chwała*

Wszystkie trzy opracowane utwory pochodzą z cyklu „Z pieśni kościelnych” autorstwa Henryka Mikołaja Góreckiego, który czerpał inspirację z istniejącego już materiału muzycznego opracowanego przez ks. Jana Siedleckiego w dziele „Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne dla użytku młodzieży szkolnej”. Tekst trzeciego utworu ulegał licznym modyfikacjom od roku 1908, kiedy to po raz pierwszy został opublikowany we wspomnianym zbiorze Siedleckiego. Warstwa słowna wykorzystana przez Góreckiego w jego kompozycji przedstawia się następująco:

Tabela 7. H. M. Górecki *Twoja cześć chwała*, cały tekst utworu.

Tekst użyty w utworze		
Twoja cześć, chwała, nasz wielki Panie, na wieczne czasy niech nie ustanie, na wieczne czasy niech nie ustanie, Niech nie ustanie.	Tobie dziś daję z rzeszą tych ludzi, pokłon i pienie, my, Twój słudzy, pokłon i pienie, my, Twój słudzy, My, Twój słudzy.	Dziękując wielce Twojej wielmożności, za ten dar zacny Twojej wszechmocności, za ten dar zacny Twojej wszechmocności, Twojej wszechmocności.

³⁰ <https://www.polskatradycja.pl/piesni/religijne/wstal-pan-chrystus.html>, [dostęp: 19.06.2025 r.].

3.6.3.3. Święty, święty

Utwór ma charakter religijny i adoracyjny. Jego treść koncentruje się na kulcie eucharystycznym, a więc na czci wobec Jezusa Chrystusa obecnego w Najświętszym Sakramencie. Niniejszy tekst, który został użyty w utworze pojawia się już w „Śpiewniku kościelnym” Jana Siedleckiego.

Tabela 8. H. M. Górecki *Święty, Święty*, cały tekstu utworu.

Tekst użyty w utworze
Święty, święty, święty, Święty zawsze, święty. Jezu jesteś niepojęcie, Jezu jesteś niepojęcie. W przenajświętszym Sakramencie, W przenajświętszym Sakramencie.

3.6.4. Studium utworu

3.6.4.1. *Wstał Pan Chrystus*

Utwór „*Wstał Pan Chrystus z martwych*” stanowi trzecią część cyklu „Z pieśni kościelnych”, skomponowanego przez Henryka Mikołaja Góreckiego w latach 1985-1989. Oryginalny zapis jest przeznaczony na chór mieszany. Opracowanie zostało napisane dla chóru żeńskiego SSAA, w ramach niniejszej pracy doktorskiej, ale także by poszerzyć repertuar Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra* w zakresie utworów wielkanocnych. W dziele widoczne jest jego dążenie do prostoty, duchowości i kontemplacji, przy jednoczesnym zachowaniu wyrazistej ekspresji.

Każda zwrotka stanowi odrębny mikromotyw, w obrębie którego Górecki subtelnie różnicuje materiał rytmiczny i harmoniczny, przy jednoczesnym zachowaniu ogólnej symetrii formalnej. W utworze można wyróżnić trzy wyraźnie kontrastujące części, które jednak wspólnie tworzą spójną całość o charakterze hymnicznym, wychwalającym Zmartwychwstałego Chrystusa. Pierwszą część można określić jako ekspozycję motywu głównego, prowadzonego w tempie *lento* i utrzymanego w medytacyjnym nastroju. Część druga „*Alleluja*”, pełni funkcję kulminacyjną. Charakteryzuje się wyraźnie wzmocnioną dynamiką, zwiększoną intensywnością faktury oraz gęstszymi współbrzmieniami. Ostatnia część, rozpoczynająca się od słów „*Dla*

człowieka”, stanowi wyciszenie i zamyka utwór plagalną kadencją, symbolizującą duchowe spełnienie i wewnętrzny spokój.

Utwór oparty jest na skalach modalnych, głównie w obrębie modusu doryckiego i eolskiego. Charakterystycznym elementem są długie dźwięki burdonowe w głosach altowych, pełniące funkcję stabilnego fundamentu harmonicznego. Harmonia bazuje na współbrzmieniach kwartowych i kwintowych, nadających całości archaizujący, chorałowy charakter. Kadencje, utrzymane głównie w typie plagalnym (IV–I), wzmacniają ten efekt. Kompozytor wprowadza ponadto interwały o zwiększonym napięciu (sekundy, nony), stosowane w sposób kontrolowany i podporządkowany ekspresji tekstu.

Przykład 42. H. M. Górecki *Wstał Pan Chrystus*, dźwięki burdonowe w głosach altowych (d¹, a), t. 1-6.

The image shows a musical score for two alto voices, Alto 1 and Alto 2, from Henryk Mikołaj Górecki's 'Wstał Pan Chrystus'. The score is in 2/4 time. The lyrics are: 'Wstał Pan Chrystus zmartwych'. The notes are marked with '3' and '2' indicating triplet and dyad rhythms respectively. The notes are sustained, creating a drone effect.

Ambitus utworu mieści się w zakresie od a (małego) do d². Stopniowe wznoszenie linii melodycznej buduje wrażenie duchowego uniesienia. Rytm oparty jest na długich wartościach (ćwierćnutach i półnutach) i podporządkowany naturalnej prozodii tekstu. Faktura ma charakter homofoniczny: pierwsze sopranów prowadzą główną linię melodyczną, podczas gdy pozostałe głosy (mezzosopran, alt pierwszy, alt drugi) tworzą współbrzmieniowe piony harmoniczne. Zastosowane subtelne przesunięcia rytmiczne między głosami generują efekt delikatnego „falowania” brzmienia.

Dynamika utworu oscyluje głównie wokół *piano*, z narastającym *crescendo* dochodzącym do poziomu *mezzoforte*. Agogika jest zmienna i służy podkreśleniu semantycznych akcentów tekstu. Ekspresja utworu ma charakter kontemplacyjny i modlitewny. Powtarzające się „Alleluja” symbolizuje nieustającą radość paschalną, wzmacnianą poprzez repetycje rytmiczne i motywiczne. Zakończenie, ujęte w *allargando* i *rallentando*, sugeruje przejście od sfery dźwięku ku ciszy, co potęguje wrażenie duchowego wyciszenia.

3.6.4.2. *Twoja cześć chwała*

Utwór posiada charakter sakralny, a jego podstawa tekstowa zakorzeniona jest w modlitewnej tradycji o wyraźnej funkcji liturgicznej. Wpisując się w idiom stylistyczny kompozytora, dzieło reprezentuje nurt określany mianem sakralnego minimalizmu, czyli estetyki opartej na redukcji środków muzycznych, podporządkowaniu struktury dźwiękowej kontemplacji oraz podkreśleniu duchowego wymiaru tekstu. Muzyka kościelna nie stanowi odrębnej, autonomicznej dziedziny sztuki, lecz pełni funkcję integrującą w ramach celebracji liturgicznej. Jej właściwy dobór do poszczególnych części obrzędu lub określonych form modlitewnych sprzyja pogłębieniu przeżycia religijnego oraz ułatwia wiernym pełniejsze uczestnictwo w misterium liturgicznym³¹.

Utwór w oryginalnej partyturze jest przeznaczony na chór mieszany. Tutaj widzimy opracowanie na czterogłosowy układ żeński obejmujący dwa soprały i dwa altów, niekiedy *divisi* w altach pierwszych.

Przykład 43. H. M. Górecki *Twoja cześć chwała*, fragment utworu prezentujący pełny skład chóralski, t. 7-8.

niech - nie u - sta - je,
my - Two - i - słu - dzy,
Twej - wszech - mo - cno - ści,

niech nie u - sta - je,
my Two - i - słu dzy,
Twej wszech - mo - cno - ści,

W utworze mamy do czynienia z metrum 3/2 i tempie półnuta równa się 60. W ostatnim systemie pojawiają się zapisy, które mają na celu zwolnienia utworu przechodząc z *pìu lento* do *allargando*.

³¹ J. Waloszek, *Odnova muzyki kościelnej w świetle Konstytucji o Liturgii Sacrosanctum concilium. Założenie i realizacja*, [w:] Wprowadzenie soborowej odnowy liturgicznej, Opole 1999, s. 193.

Przykład 44. H. M. Górecki *Twoja cześć chwała*, fragment utworu prezentujący zmiany tempa w utworze, t. 9-10.

9 *più lento* *allargando*

S + A

niech my Twej nie Two wszech u i mo sta je. słu dzy. cno ści.

Faktura utworu ma zasadniczo charakter homofoniczny, przy czym partia sopranu pierwszego pełni funkcję nośnika linii melodycznej, natomiast pozostałe głosy realizują warstwę akordową, budując stabilne piony harmoniczne, pełniąc rolę akompaniamentu harmonicznego. W obrębie struktury pionowej pojawiają się sekundowe współbrzmienia, stosowane jako środek ekspresyjny służący podkreśleniu semantyki tekstu. Język harmoniczny opiera się na trwałych triadach durowych i molowych, uzupełnianych współbrzmieniami kwintowo-kwartowymi, charakterystycznymi dla modalnego idiomu Góreckiego.

Pomimo pozornej prostoty, prowadzenie głosów ujawnia celowe równoległe ruchy, które wzmacniają quasi-monodyczny i kontemplacyjny charakter modlitwy. Ujęcie tekstu pozostaje konsekwentnie sylabiczne, a akcentacja retoryczna osiągana jest poprzez wydłużenie wartości rytmicznych na słowach o szczególnej wadze semantycznej, takich jak „cześć”, „chwała”, „wielmożności”. Cała kompozycja podporządkowana jest sakralnej funkcji emocjonalnej, eksponując duchowy i liturgiczny wymiar przekazu.

3.6.4.3. *Święty, święty*

Tekst stanowi fragment aklamacji eucharystycznej *Sanctus*, co określa jego funkcję liturgiczną oraz wyznacza modalno-kontemplacyjny charakter kompozycji. Styl utworu odwołuje się do estetyki liturgicznego minimalizmu, opartej na powtarzalności formuł melodycznych, oszczędności środków oraz wyraźnym ukierunkowaniu na modlitewną introspekcję.

Podobnie jak w przypadku dwóch poprzednich kompozycji, pierwotna wersja przeznaczona była na chór mieszany, natomiast analizowane opracowanie wykorzystuje obsadę żeńską w układzie SSAA, z okazjonalnymi odcinkami *divisi* w sopranie drugim i alcie pierwszym. Zapis w metrum 4/4 oraz utrzymane w wolnym tempie prowadzenie narracji dźwiękowej wzmacniają majestatyczny i modlitewny charakter aklamacji, sprzyjając jej kontemplacyjnemu odbiorowi.

Przykład 45. H. M. Górecki *Święty, Święty*, fragment utworu prezentujący układ *divisi* (ze szczególnym zwróceniem uwagi na dwa ostatnie takty), t. 24-29.

Harmonia w utworze ma charakter modalny i cechuje się znaczną stabilnością, wynikającą z dominacji ruchów równoległych pomiędzy głosami. Przeważają współbrzmienia konsonansowe, oparte na pochodach tercjowych, kwartowych i kwintowych, co wpisuje się w charakterystyczny idiom brzmieniowy sakralnego minimalizmu. Incydentalnie pojawiające się dysonanse pełnią funkcję ekspresyjną i służą przede wszystkim podkreśleniu prozodii tekstu. Frazy mają zazwyczaj czterotaktową organizację, a sposób prowadzenia melodii nadaje poszczególnym odcinkom wyraźnie zarysowaną rangę retoryczną. Linie sopranowe, zwłaszcza w odcinkach opartych na triolowym ruchu w górę o interwale tercji, generują napięcia, które ulegają rozładowaniu poprzez półnutowe zejścia w tym samym interwale. Faktura kompozycji pozostaje konsekwentnie homofoniczna, co wzmacnia jej kontemplacyjny i liturgiczny charakter.

Przykład 46. H. M. Górecki *Święty, Święty*, ruch triolowy w sopranach, t. 11-14.

3.6.5. Zagadnienia wykonawcze

3.6.5.1. *Wstał Pan Chrystus*

W procesie przygotowania utworu ujawniło się kilka istotnych trudności wykonawczych. Jednym z głównych wyzwań okazała się konieczność długotrwałego utrzymywania współbrzmień o modalnym charakterze. Wielotaktowe trwanie jednego akordu wymaga od śpiewaków wyjątkowo stabilnej intonacji, zwłaszcza w kontekście braku wewnętrznych ruchów melodycznych. Utrzymanie akordu było więc zadaniem nie tylko technicznie wymagającym, ale także obciążającym pod względem percepcyjnym, gdyż wymagało ciągłej kontroli mięśniowej i słuchowej.

Kompozycja zakłada wysoki poziom jednorodności brzmieniowej oraz subtelного różnicowania barwy, co stawiało przed chórem konieczność zaawansowanej pracy nad emisją głosu. Oczekiwana klarowność pozbawiona nadmiernej wibracji i agresji, wymagała od chórzystek dużej świadomości rezonatorów, nośności i ustawienia samogłosek. Ponadto barwa musiała być spójna zarówno w obrębie poszczególnych sekcji, jak i w skali całego zespołu, co w praktyce oznaczało konieczność precyzyjnego słuchania lateralnego oraz ciągłego dostosowywania własnej emisji do brzmienia grupy.

Ze względu na modalny idiom oraz długie trwanie akordów każda nawet niewielka zmiana harmoniczna miała znaczenie strukturalne i ekspresyjne. Zespół musiał wykazać się dużą świadomością momentów przejściowych, aby zachować płynność i spójność brzmieniową. Wymagało to szczególnej koncentracji, zwłaszcza w momentach, w których zmiana harmoniczna zbiegła się ze zmianą tekstu. Dykcja, akcentacja oraz właściwa artykulacja musiały być precyzyjnie zsynchronizowane z transformacjami w warstwie wysokościowej, aby uniknąć rozmycia struktury formalnej.

Przykład 47. H. M. Górecki *Wstał Pan Chrystus*, fragment utworu prezentujący zmianę harmoniczną ze zmianą tekstu, t. 1-6.

The musical score for Example 47 shows four vocal parts: Soprano, Mezzosoprano, Alto 1, and Alto 2. The tempo markings are **Lento** and **allarg.**. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The lyrics are: Wstał Pan Chry-stus zmart-wych ni - nie - - - - -.

Rola pierwszych sopranów była w utworze kluczowa. To one prowadziły główną linię melodyczną, determinując charakter motywów i kierunek narracji muzycznej. Niosąc warstwę tekstową, sopran musiał być jednocześnie nośny, precyzyjny intonacyjnie i czytelny artykulacyjnie. Głos wiodący stawał się tym samym motorem energetycznym całego zespołu, wyznaczając sposób frazowania i kierunek dynamiczny. W praktyce oznaczało to konieczność ścisłej synchronizacji pozostałych głosów z linią sopranową, która stanowiła punkt odniesienia dla harmonicznego i rytmicznego stabilności wykonania.

Przykład 48. H. M. Górecki *Wstał Pan Chrystus*, główna partia utworu, t. 1-6.

The musical score for Example 48 shows the Soprano part. The tempo markings are **Lento** and **allarg.**. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The lyrics are: Wstał Pan Chry-stus zmart-wych ni - nie - - - - -.

Utwór, mimo dominacji wartości długich, zawiera subtelne przesunięcia rytmiczne, które okazały się obszarem szczególnej trudności. Ich precyzyjne wykonanie wymagało od zespołu nie tylko wysokiego poziomu kontroli czasowej, ale także ciągłego monitorowania relacji między głosami. Zmiany te, choć niekiedy minimalne, wpływały istotnie na odbiór faktury lub napięcia rytmicznego. Brak absolutnej synchronizacji mógł prowadzić do niepożądanego dezintegracji struktury czasowej.

Naturalną reakcją wykonawców na statyczność harmoniczną i długie wartości rytmiczne była tendencja do niekontrolowanego zwalniania tempa. Aby temu zapobiec, konieczne było wypracowanie zwiększonej dyscypliny metrycznej oraz świadomego podążania za gestem dyrygenta. Wymagało to także ograniczenia polegania na materiale

nutowym podczas śpiewu. Skupienie wzroku na partyturze utrudniało reagowanie na niuanse agogiczne i prowadziło do opóźnień w reakcji zespołu. Śpiewacy musieli więc nauczyć się materiału na tyle, by jednocześnie utrzymać pełną koncentrację na ruchu ręki dyrygenta.

Przykład 49. H. M. Górecki *Wstał Pan Chrystus*, ostatni system ze zmianami agogicznymi, t. 38-42.

The musical score shows four staves: Soprano (S.), Alto 1 (A. 1), Alto 2 (A. 2), and Tenor (M-s.). The tempo changes from *allarg.* to *rall.* at measure 40. The lyrics are "Al - le - lu - ja!". The Soprano part has a long note in measure 42, while the other parts have shorter notes.

3.6.5.2. *Twoja cześć chwała*

W realizacji utworu kluczowe znaczenie mają zagadnienia związane z kontrolą brzmienia, emisją głosu oraz precyzyjnym kształtowaniem frazy, wynikające zarówno z charakteru muzyki Góreckiego, jak i specyfiki faktury homofonicznej.

Pierwszym aspektem wykonawczym jest utrzymanie stabilnych współbrzmień przez kilka taktów, co wymaga od zespołu precyzyjnej intonacji oraz niezmiennej jakości dźwięku w długich pionach harmoniczych. Tego typu brzmienia, typowe dla sakralnego minimalizmu, muszą pozostać jednolite w barwie i dynamice, aby zachować kontemplacyjny charakter utworu.

Ważną rolę odgrywa również hierarchia brzmieniowa pomiędzy głosami. Linia prowadząca (zazwyczaj) w sopranie pierwszym, powinna pozostać wyraźnie słyszalna. Wymaga to konkretnej emisji, czyli podawania tekstu „do przodu”, z wyraźną artykulacją i „tekstem za językiem”, tak aby słowo pozostawało nośnikiem narracji muzycznej.

Przykład 50. H. M. Górecki *Twoja cześć chwała*, fragment partytury ukazujący główną linię melodyczną na przestrzeni innych głosów, t. 5-8.

5

S + A

na wie - czne - cza - sy niech - nie u - sta - je,
 po - kłon i - pie - nie, my - Two - i - słu - dzy,
 za - ten dar - za - cny Twej - wszech - mo - cno - ści,

W warstwie agogicznej istotna jest pełna koncentracja zespołu pod koniec każdej zwrotki. Zwolnienie (*più lento - allargando*) jest tu bowiem precyzyjnie kontrolowane przez dyrygenta, co wymaga od śpiewaków reakcji w czasie rzeczywistym, wspólnego oddechu i natychmiastowej adaptacji do zmieniającego się tempa. Zespół musi zatem utrzymać wysoką mobilizację, aby końcowe frazy pozostały spójne, a zmiany tempa - jednolite i czytelne.

3.6.5.3. *Święty, święty*

Realizacja utworu wymaga szczególnej uwagi w zakresie precyzji rytmicznej, wyrównania brzmieniowego oraz kontroli emisji, co wynika z jego modalnego języka harmonicznego i statycznej faktury.

Istotnym wyzwaniem wykonawczym okazał się rytm triolowy. Wymagało to od zespołu ścisłego podporządkowania deklamacji warstwie rytmicznej, tak aby utrzymać spójność pomiędzy fonetyką a metryką frazy. Niezbędne jest zatem wypracowanie jednolitego sposobu realizacji trioli oraz unikanie przypadkowego skracania lub wydłużania wartości rytmicznych pod wpływem artykulacji. Dyrygent „wydzielał” każdą wartość trioli, by móc uzyskać zamierzony efekt.

Przykład 51. H. M. Górecki *Święty, Święty*, zapis trioli w partii sopranów, t. 11-14.

11 Lento

S + A

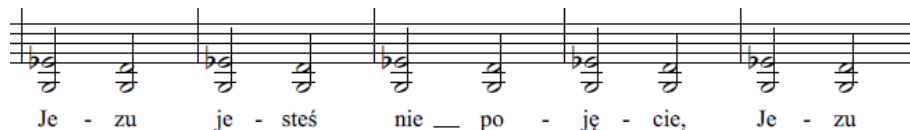
Świę - ty, Świę - ty, Świę - ty,

Kolejnym aspektem wykonawczym jest dbałość o jakość samogłosek, które ze względu na różnice indywidualne w emisji głosu, nie zawsze zachowywały jednorodność barwową. W muzyce o fakturze homofonicznej brak spójności w kształtowaniu samogłosek może prowadzić do rozmycia brzmienia i pogorszenia czytelności akordów. Wymaga to konsekwentnej pracy nad ustawieniem rezonansowym, ujednoliceniem otwarcia aparatu wokalnego oraz koordynacją artykulacyjną w całej grupie głosowej.

W kontekście harmonii, szczególnego znaczenia nabiera utrzymanie czystości akordów, zwłaszcza że kompozycja operuje długimi pionami modalnymi. Stabilność intonacyjna wymaga od chórzystek kontroli słuchowej, świadomego prowadzenia głosu w relacji do innych partii oraz utrzymania intonacji w ruchach równoległych.

W obrębie głosów altowych konieczne było doprecyzowanie zmian w alcie pierwszym, tak aby brzmienie pozostawało delikatne i łagodne, zgodne z kontemplacyjnym charakterem utworu. Subtelne różnicowanie dynamiki oraz płynne prowadzenie melodii w tej partii wspiera ogólną spójność fakturalną i zapobiega niepożądanemu wysuwaniu się altu ponad inne głosy.

Przykład 52. H. M. Górecki *Święty, Święty*, zmiana dźwiękowa w alcie pierwszym, t. 19-23.



Z perspektywy emisji głosu na uwagę zasługują również wysokie dźwięki, które wymagają utrzymania łagodnej, miękkiej barwy, bez forsowania i zaciskania krtani. Osiągnięcie takiego efektu jest możliwe dzięki technice rozjaśnionego rezonansu, stabilnej podporze oddechowej oraz odpowiedniemu ustawieniu samogłosek w rejestrze górnym.

Podsumowanie

Dzieło artystyczne przedstawione w niniejszej pracy stanowiło istotny element dokumentujący działalność artystyczną doktoranta. Proces przygotowania utworów, obejmujący ich opracowanie, nagranie oraz wykonanie koncertowe, dostarczył cennych doświadczeń związanych z realizacją prawykonania, a także umożliwił pogłębienie wiedzy w zakresie interpretacji współczesnej muzyki chóralnej. Realizacja projektu stworzyła również możliwość bliższego poznania dorobku twórczego współpracujących z doktorantem kompozytorów oraz specyfiki ich języka kompozytorskiego. Przedstawione dzieło artystyczne przyczyniło się ponadto do wzbogacenia współczesnej literatury chóralnej o nowe kompozycje, a także do popularyzacji aktualnych tendencji wykonawczych obecnych w muzyce współczesnej, znajdujących odzwierciedlenie w zaprezentowanym materiale muzycznym.

We wstępie do opisu dzieła artystycznego sformułowano problem główny oraz cztery problemy szczegółowe, dla których postawiono odpowiednie hipotezy badawcze. Analiza materiału oraz przebieg realizacji projektu artystycznego pozwoliły na potwierdzenie hipotezy odnoszącej się do problemu głównego. Uzyskane wyniki wskazują, że dokonanie prawykonania utworu stanowi działanie o charakterze nowatorskim, wyznaczające pierwszy model interpretacyjny dzieła. Choć każda kolejna realizacja wykonawcza pozostaje rezultatem indywidualnej interpretacji artysty, prawykonanie tworzy istotny punkt odniesienia dla przyszłych wykonania, określając podstawowe założenia interpretacyjne oraz sposób realizacji zamysłu kompozytorskiego.

Hipotezy sformułowane dla problemów szczegółowych również znalazły potwierdzenie w toku realizacji projektu artystycznego. Prawykonanie utworu stanowi pierwszy punkt odniesienia dla kolejnych zespołów i dyrygentów podejmujących się jego interpretacji. Każde wykonanie nowego dzieła staje się jednocześnie wizytówką twórczości kompozytora, umożliwiając odbiorcom oraz przyszłym wykonawcom poznanie jego indywidualnego języka muzycznego i charakterystycznych rozwiązań kompozytorskich.

Istotnym aspektem realizacji projektu była współpraca z chórami amatorskimi. Zespoły tego typu tworzą osoby o zróżnicowanym poziomie przygotowania muzycznego, co wpływa na sposób percepcji oraz realizacji zapisu nutowego. Kompozycje powstałe specjalnie na potrzeby niniejszego dzieła artystycznego okazały się wymagające pod

względem wykonawczym i stanowiły znaczące wyzwanie dla chórzystek uczestniczących w ich prawykonaniach, w szczególności dla członkiń Chóru *Sonus Lumine*, prowadzonego przez doktoranta. Największe trudności wynikały ze złożonej harmoniki, niestandardowych rozwiązań agogicznych i dynamicznych oraz współczesnego języka muzycznego zastosowanego przez kompozytorów. W początkowym etapie pracy nad materiałem elementy te wywoływały niekiedy poczucie niepewności, a nawet niechęć wobec wykonywanych utworów. Dzięki systematycznej pracy podczas prób oraz wspólnemu poszukiwaniu rozwiązań interpretacyjnych przez dyrygenta i zespół, możliwe było stopniowe przezwyciężenie napotkanych trudności i osiągnięcie zamierzonego efektu artystycznego.

Zastosowane przez kompozytorów współczesne środki wyrazu oraz nowe tendencje kompozytorskie spotkały się z zainteresowaniem wykonawców, a jednocześnie zostały pozytywnie odebrane przez słuchaczy. Proces przygotowania prawykonania, obejmujący wielomiesięczną pracę nad interpretacją, intonacją, harmonią oraz spójnością wykonawczą, pozostaje doświadczeniem dostępnym przede wszystkim wykonawcom, dyrygentowi i niekiedy kompozytorowi. Odbiorca koncertu lub nagrania doświadcza natomiast wyłącznie efektu końcowego tej pracy. Reakcje publiczności po koncertach oraz wykonaniach liturgicznych (dot. Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej *Musica Sacra*) potwierdziły pozytywny odbiór prezentowanych kompozycji oraz ich walory artystyczne.

Przeprowadzone doświadczenia potwierdziły również, że ścisła współpraca dyrygenta z kompozytorem odgrywa istotną rolę w procesie przygotowania prawykonania. Bezpośredni kontakt z autorem utworu umożliwia konsultowanie kwestii interpretacyjnych, wyjaśnianie wątpliwości dotyczących zapisu partytury oraz doprecyzowanie intencji kompozytorskich. W uzasadnionych przypadkach możliwe jest również wspólne rozważenie zmian redakcyjnych lub wykonawczych, uwzględniających specyfikę konkretnego zespołu. Dotyczy to zwłaszcza chórów amatorskich, których skład i poziom przygotowania muzycznego są często zróżnicowane, co może wpływać na praktyczne możliwości realizacji zamysłu kompozytora.

Nowatorstwo we współczesnej muzyce chóralnej pozostaje obszarem otwartym na dalsze poszukiwania artystyczne i kompozytorskie. Rozwój nowych środków wyrazu oraz technik kompozytorskich nieustannie poszerza możliwości interpretacyjne i wykonawcze, wprowadzając do literatury chóralnej nowe jakości estetyczne.

Jednocześnie istotne jest, aby poszukiwania nowatorskich rozwiązań pozostawały w ścisłym związku z warstwą tekstową utworu. Zachowanie spójności pomiędzy semantyką tekstu a zastosowanymi środkami kompozytorskimi stanowi bowiem jeden z podstawowych warunków osiągnięcia pełnej wartości artystycznej dzieła.

Wybór tematyki niniejszej dysertacji wiązał się dla doktoranta z koniecznością podjęcia licznych wyzwań badawczych i artystycznych. Realizacja projektu wymagała pogłębionych analiz, systematycznej pracy oraz konfrontacji z problematyką prawykonań współczesnych utworów chóralnych. Zdobyte doświadczenia oraz osiągnięte rezultaty pozwalają mieć nadzieję, że podjęty wysiłek przyniósł oczekiwane efekty.

Bibliografia

1. Cyran Krzysztof, „*Kanon i postmodernizm*” w *twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, [w:] „Teoria Muzyki” 2015, nr 7
2. Dąbek Tomasz Maria, *Refleksje na temat współczesnych kierunków interpretacji chorału gregoriańskiego*, [w:] Ruch Biblijny i Liturgiczny Numer 3 (2004)
3. Kord Kazimierz, *Epizody*, Kraków 2019
4. Lewandowska-Kąkol Agnieszka, *Dźwięki, szepty, zgrzyty*, Warszawa 2012
5. Łukaszewscy Joanna i Paweł, *Kronika 25-lecia Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej Musica Sacra*, Warszawa 2026
6. Waloszek Józef, *Odnova muzyki kościelnej w świetle Konstytucji o Liturgii Sacrosanctum concilium. Założenie i realizacja*, [w:] Wprowadzenie soborowej odnowy liturgicznej, Opole 1999
7. Wilkoszewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008
8. Wiśniewski Piotr, *Tropowana antyfona maryjna Salve Regina w XV-wiecznym psalterzu oliwetańskim z Łodzi*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, COLLECTANEA THEOLOGICA
9. Zimnicki Dariusz, *Co lubimy śpiewać?*, [w:] Współczesna Chóralistyka 1. Wartości, Konteksty, Perspektywy, Wrocław 2018
10. *Dyskusja okrągłego stołu w Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1988*, [w:] Profesor Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie, Wydawnictwo okolicznościowe 2008

Netografia

1. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/88129/melorecytacja>
2. <https://sonuslumine.pl/>
3. <https://culture.pl/en/article/meet-your-maker-polish-composers-on-sacred-music?>
4. https://chopin.edu.pl/pracownicy/582_michal-malec

5. https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4920/henryk-mikolaj-gorecki/index.html,
6. <https://lukaszewski.org.uk/pl/biogram/>
7. <https://www.polskatradycja.pl/piesni/religijne/wstal-pan-chrystus.html>

Spis tabel, fotografii i przykładów nutowych

Tabela 1. Z. Konopka <i>Above all</i> , cały tekst utworu z tłumaczeniem.....	34
Tabela 2. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , cały tekst utworu z tłumaczeniem.....	41
Tabela 3. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , cały tekst utworu z tłumaczeniem.....	48
Tabela 4. M. T. Łukaszewski <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i> , cały tekst utworu z tłumaczeniem.....	55
Tabela 5. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , cały tekst utworu z tłumaczeniem.....	61
Tabela 6. H. M. Górecki <i>Wstał Pan Chrystus</i> , zestawienie tekstu utworu z tekstem łacińskim.....	72
Tabela 7. H. M. Górecki <i>Twoja cześć chwała</i> , cały tekst utworu.....	72
Tabela 8. H. M. Górecki <i>Święty, Święty</i> , cały tekstu utworu.....	73
Fotografia 1. Chór Katedry Warszawsko-Praskiej <i>Musica Sacra</i> , maj 2025, fot. Kinga Karpati & Daniel Zarewicz.....	26
Fotografia 2. Chór Katedry Warszawsko-Praskiej <i>Musica Sacra</i> , maj 2026, fot. Kinga Karpati & Daniel Zarewicz.....	28
Fotografia 3. Chór <i>Sonus Lumine</i> , pierwszy koncert „ <i>Ej w dzień narodzenia!</i> ”, styczeń 2020, fot. Archiwum prywatne.....	29
Fotografia 4. Chór <i>Sonus Lumine</i> , warsztaty emisji głosu z dr Joanną Łukaszewską, kwiecień 2025, fot. Artur Błażewicz.....	31
Fotografia 5. Chór <i>Sonus Lumine</i> , czerwiec 2026, fot. Artur Błażewicz.....	31
Przykład 1. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , t. 70-72.....	16
Przykład 2. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , takt 87.....	17
Przykład 3. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , zapis melorecytacji na tle innych głosów, t. 90-92.....	17

Przykład 4. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , zapis w partyturze melorecytacji „ <i>veni ad liberandum...</i> ”, t. 79-84.	18
Przykład 5. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , zakończenie utworu, t. 87-89.....	19
Przykład 6. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , prezentacja tematu na bazie chorału gregoriańskiego, t. 12-15.	20
Przykład 7. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , druga prezentacja motywu chorału, t. 45-46.	20
Przykład 8. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , trzecia prezentacja motywu chorału gregoriańskiego, t. 90-93.	21
Przykład 9. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , fragment zapisu nutowego z wykonaniem techniki <i>glissanda</i> , t. 83-89.....	22
Przykład 10. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , t. 20-26.	22
Przykład 11. Z. Konopka <i>Above all</i> , fragment utworu w którym flety prowadzą wspólną partię z innymi głosami chóralnymi, t. 69-71.....	36
Przykład 12. Z. Konopka <i>Above all</i> , fragment prezentujący współbrzmienie wysokich dźwięków sopranów, t. 94-96.	38
Przykład 13. Z. Konopka <i>Above all</i> , odległość między S1 a A2 to nawet <i>kwintdecyma</i> , t. 117-120.	39
Przykład 14. Z. Konopka <i>Above all</i> , współbrzmienia dwóch głosów (V.2 i V.3) w tle głosów skrajnych na tekście „ <i>above all</i> ”, t. 72-75.....	39
Przykład 15. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , fragment partytury przedstawiający zestawienie partii fletu z głosami chóralnymi, t. 16-19.....	42
Przykład 16. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , motyw melodyczny na słowach tytułowych między mezzosopranem i altem, t. 21-24.	43
Przykład 17. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , wybrane fragmenty partytury, gdzie fortepian wzmacnia współbrzmienie w chórze, t. 31-32, 40, 56-58 (kolejno).....	44
Przykład 18. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , temat utworu w zapisie dla mezzosopranu, t. 21-22.	45
Przykład 19. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , efekt chaosu w głosach sopranowych na przestrzeni partii głównej altu, t. 35.	46

Przykład 20. T. Cepiel <i>O Radix Jesse</i> , fragment utworu z wysokimi dźwiękami oparte na literce „e”, t. 44-47.....	47
Przykład 21. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , fragment podkreślający dramaturgię w utworze, t. 28-29.....	50
Przykład 22. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , fragment ukazujący punkt kulminacyjny poprzez zawartą dynamikę, t. 47-51.....	50
Przykład 23. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , fragment prezentujący wyciszający charakter utworu, t. 69-72.....	51
Przykład 24. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , fragment ukazujący zmienność metryczną, t. 16-23.....	52
Przykład 25. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , triolowy rytm w opóźnieniu na przestrzeni głównego tematu w głosie altowym, t. 12-15.....	53
Przykład 26. A. J. Szopa <i>Salve Regina</i> , wspólny motyw tekstowy, t. 16-18.....	54
Przykład 27. M. T. Łukaszewski <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i> , zestawienie akordowe na słowie „nobis”, t. 31-32.....	57
Przykład 28. M. T. Łukaszewski <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i> , partia trąbki intonuje wejście partii chóralnych, t. 1-2.....	58
Przykład 29. M. T. Łukaszewski <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i> , temat prowadzony przez sopran, reszta głosów jest tłem harmonicznym, t. 8-9.....	59
Przykład 30. M. T. Łukaszewski <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i> , wejście mezzosopranu na tekst „ <i>Familiam meam</i> ”, t. 15-16.....	59
Przykład 31. M. T. Łukaszewski <i>Modlitwa do św. Rafała Archaniola</i> , finał utworu na słowie „ <i>Amen</i> ”, t.37-41.....	60
Przykład 32. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , przykład partii saksofonu, który dialoguje z chórem, t. 27-31.....	63
Przykład 33. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , przykład ze zmianą literową na „n”, t. 1-4.....	64
Przykład 34. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , fragmenty problemowe ze względu na inne metrum, t. 8-9, 17-18.....	64

Przykład 35. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , wejście chóru na akord G-dur po wcześniejszym dis-moll, t. 19-24.	65
Przykład 36. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , zapis wykorzystania mormorando w połączeniu z samogłoską, t. 20-26.	66
Przykład 37. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , trudności intonacyjne związane z samogłoską, t. 47-53.	67
Przykład 38. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , zmiana charakteru utworu, t. 65-69.	67
Przykład 39. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , przykład <i>glissando</i> ze zmianą tempa utworu, t. 81-85.	68
Przykład 40. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , fragment homofoniczny z zakończeniem tego motywu na akordzie D-dur, t. 105-108.	69
Przykład 41. M. Malec <i>Canticum Zachariae</i> , niepełny akord D-dur w chórze wykonywany przez dziewięć taktów (usunięte dwa, w uzgodnieniu z kompozytorem), t. 143-155.	70
Przykład 42. H. M. Górecki <i>Wstał Pan Chrystus</i> , dźwięki burdonowe w głosach altowych (d ¹ , a), t. 1-6.	74
Przykład 43. H. M. Górecki <i>Twoja cześć chwała</i> , fragment utworu prezentujący pełny skład chóralny, t. 7-8.	75
Przykład 44. H. M. Górecki <i>Twoja cześć chwała</i> , fragment utworu prezentujący zmiany tempa w utworze, t. 9-10.	76
Przykład 45. H. M. Górecki <i>Święty, Święty</i> , fragment utworu prezentujący układ <i>divisi</i> (ze szczególnym zwróceniem uwagi na dwa ostatnie takty), t. 24-29.	77
Przykład 46. H. M. Górecki <i>Święty, Święty</i> , ruch triolowy w sopranach, t. 11-14.	77
Przykład 47. H. M. Górecki <i>Wstał Pan Chrystus</i> , fragment utworu prezentujący zmianę harmoniczną ze zmianą tekstu, t. 1-6.	79
Przykład 48. H. M. Górecki <i>Wstał Pan Chrystus</i> , główna partia utworu, t. 1-6.	79
Przykład 49. H. M. Górecki <i>Wstał Pan Chrystus</i> , ostatni system ze zmianami agogicznymi, t. 38-42.	80

Przykład 50. H. M. Górecki <i>Twoja cześć chwała</i> , fragment partytury ukazujący główną linię melodyczną na przestrzeni innych głosów, t. 5-8.	81
Przykład 51. H. M. Górecki <i>Święty, Święty</i> , zapis trioli w partii sopranów, t. 11-14.	81
Przykład 52. H. M. Górecki <i>Święty, Święty</i> , zmiana dźwiękowa w alcie pierwszym, t. 19-23.	82