Henryk Klaja

Utwory organowe

Akademia Muzyczna
im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Henryk Klaja
Utwory organowe

Katowice 2023

Wydanie na podstawie rękopisów znajdujących się w Archiwum Organologicznym przy Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (sygnatura 160 N).

Edycja źródłowo-krytyczna:
Michał Duźniak

Redakcja naukowa:
Michał Duźniak

Korekta językowa:
Bartłomiej Barwinek

Recenzja:
prof. dr hab. Julian Gembalski

Korekta edycyjna:
Roman Hyla

Projekt, skład:
Frodo – Stanisław Przybyła

Wydawca:
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Katowice 2023

ISMN: 979-0-801570-09-3

Spis treści

Wstęp 5
Henryk Klaja – życiorys 7
Twórczość Henryka Klai 9
Komentarz edycyjny 13

Sonatina 19
Chorał 31
Prelud 45
Sekwencja 51
Progres 57
Ka 72 67
Etiuda na organy 77
Fresk 87
Sonata na organy 91

O Autorze publikacji 115

Wstęp

Postać Henryka Klai (1930–1998) – kompozytora, organisty i pedagoga – z pewnością nie jest szerzej znana zarówno organistom, jak i publiczności. Ten stan rzeczy wynika z faktu, iż w momencie zakończenia przezeń kariery artystycznej jego utwory wypadły z obiegu koncertowego i skryły się w zaciszu rodzinnego archiwum. Najstarszy syn kompozytora Grzegorz Klaja po wielu latach udostępnił jednak zachowane ich rękopisy, a także setki innych dokumentów oraz plakatów i programów koncertów wykonywanych przez raciborskiego organistę. Zbiór został przekazany do Archiwum Organologicznego, działającego przy Muzeum Organów Śląskich w Katowicach.

Za swego życia Klaja cieszył się sławą – zarówno w środowisku lokalnym, jak i ogólnokrajowym – jednego z głównych reprezentantów polskiej organistyki, czego dowodem są choćby liczne, pełne entuzjazmu komentarze w prasie[1]. Nie bez wpływu na jego reputację pozostawały częste koncerty zagraniczne, nawiązywane przy tych okazjach kontakty z wirtuozami i kompozytorami oraz nabywane doświadczenia z tamtejszym instrumentarium. Trzeba ponadto podkreślić rolę Klai dla rozwoju kultury muzycznej jego regionu. Artysta, jako organizator życia muzycznego, kierował trzema festiwalami i energicznie angażował się w życie kulturalne Raciborza. Mimo całego otaczającego go w owych czasach splendoru pozostawał skromnym człowiekiem, bez reszty oddającym się rzetelnej pracy. Klaję, związanego także z katowicką uczelnią muzyczną, należy zaliczyć zatem do grona tych organistów, którzy wywarli znaczący wpływ na kształt śląskiej muzyki organowej.

Większość własnych utworów Klaja prawykonał samodzielnie, zaś inne po raz pierwszy były interpretowane przez jego uczniów. Twórca prezentował swoje kompozycje także za granicą, o czym informowano w prasie[2]. W 1977 roku organista zrealizował dla bremeńskiego radia nagrania utworów współczesnych mu polskich kompozytorów, jednak pomimo podjętej w ostatnim czasie kwerendy pracownicy tej instytucji nie zdołali odnaleźć wspomnianych rejestracji. Jak dotąd znamy zapisy nutowe 23 jego kompozycji, w większości przeznaczonych na organy. Za zaginione należy uznać *Studia na organy* oraz utwory orkiestrowe.

Piszący te słowa podjął starania mające na celu przywrócenie sprawiedliwości dziejowej zapomnianemu artyście. Efektem tych działań stała się już rejestracja na płycie CD *Facies modernismi* nagrań z jego bogatą twórczością. Żywię głęboką nadzieję, że niniejsza publikacja utworów Henryka Klai tym więcej przyczyni się do ich upowszechnienia wśród wykonawców i poszerzy repertuar polskiej muzyki organowej.

Michał Duźniak

---

[1] Np. *Henryk Klaja wystąpi w NRD*, „Nowiny", 25.08.1971, nr 34 (727), s. 1–2.

[2] Archiwum Organologiczne, sygn. 160 dok/74, *Konzert mit polonischen Organisten – Meisterliches Spiel von Henryk Klaja in der ev. Stadtkirche*, Delmenhorster Kreisblatt, Delmenhorst, 22.XI.1977.

Henryk Klaja – życiorys

Kompozytor urodził się 6 lipca 1930 roku w Janowie (obecnie dzielnica Katowic). Pierwszym jego nauczycielem gry na fortepianie był organista Paweł Koźlik. Pedagog szybko ukierunkował zainteresowania młodego Henryka w stronę gry na organach. W 1950 roku Klaja ukończył średnią szkołę muzyczną w Bytomiu w klasie fortepianu mgra Adama Bryzka. Studia muzyczne podjął w klasie organów prof. Feliksa Rączkowskiego w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Z przyczyn ideologicznych musiał jednak opuścić uczelnię, po czym rozpoczął studia w PWSM w Krakowie. Ukończył je w klasie organów prof. Bronisława Rutkowskiego w 1958 roku. Niemal równolegle podjął pracę w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Chorzowie. W latach 1957–64 prowadził klasę organów w szkole w Zabrzu. Klaja szybko zyskał uznanie w środowisku nauczycielskim, czego dowodem było powierzenie mu w 1964 roku obowiązków dyrektora Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia w Raciborzu. Tu animował życie muzyczne miasta i poszerzał ofertę nauczania. Emigracja dotychczasowego wykładowcy gry na organach, prof. Irmy Theniorr-Janeckiej, spowodowała, że na stanowisku profesora klasy organów w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach pojawił się wakat. Klaja przejął klasę i prowadził ją do 1978 roku. W 1986 roku przeszedł na emeryturę. Artysta zmarł 22 kwietnia 1998 roku w Wodzisławiu Śląskim.

Działalność artystyczna Klai obejmowała koncerty oraz nagrania dla radia, telewizji, innych instytucji kultury czy w ramach festiwali. Dokonana przezeń jedna z pierwszych rejestracji *Studium* Jana Wincentego Hawela oraz pierwsze nagranie własnej *Etiudy* do tej pory nie zostały odnalezione. Niespełna 200 udokumentowanych koncertów dowodzi, że artysta cieszył się uznaniem wśród organizatorów i melomanów. Koncertował w RFN, NRD, Czechosłowacji i ZSRR[3]. Przyjaźń i wymiana doświadczeń z pochodzącym z Zabrza Bernhardem Orlińskim – wykładowcą Wyższej Szkoły Muzycznej w Düsseldorfie – zaowocowała współpracą artystyczną. Odnotowano kilka wspólnych koncertów pod dyrekcją Orlińskiego (np. w Koszalinie czy Düsseldorfie), a także wykonanie utworów organowych tegoż, m.in. *Partity gregoriany*. W zachowanych recenzjach koncertów Klai można odnaleźć wiele przychylnych opinii na temat jego gry i uznanie dla biegłości w zakresie wykonawstwa literatury organowej różnych epok. Według krytyków krajowych i zagranicznych, raciborski artysta dysponował bardzo dobrą techniką gry i stosował pomysłowe rozwiązania registracyjne. Szczególną jednak uwagę przykładał do wykonawstwa muzyki XX-wiecznej, która niemal zawsze znajdowała się w programach jego recitali. Ze względu na pogłębiającą się chorobę dłoni (przykurcz Dupuytrena), zakończył działalność artystyczną w 1987 roku.

Jednym z największych sukcesów organizacyjnych Klai było doprowadzenie do budowy nowego gmachu szkoły muzycznej w Raciborzu oraz wzniesienie organów w szkolnej sali koncertowej. W tychże organach, stworzonych przez firmę Eule z Budziszyna, zastosowano trakturę mechaniczną, co w skali kraju należało wówczas do rzadko spotykanych rozwiązań gdy chodzi o instrumenty znajdujące się w salach koncertowych, a tym bardziej w szkołach muzycznych. Za swoje osiągnięcia na rzecz szkolnictwa artysta został w 1975 roku odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

[3] Np. w Stralsundzie. Por. AO, sygn. 160 dok, Program koncertu, Stellwagen Orgel Sommer Konzerte, Marienkirche, Stralsund, 11.07.1973.

Za pionierskie należy uznać działania Klai na rzecz rozkwitu muzyki organowej na Śląsku. W Raciborzu, Rybniku i Wiśle animował życie muzyczne poprzez organizację festiwali muzyki organowej i kameralnej. Wśród zapraszanych artystów znajdowały się najwybitniejsze ówczesne osobistości sztuki organowej, takie jak Knud Vad czy Feliks Rączkowski. W ramach koncertów promował również młode talenty, m.in. Juliana Gembalskiego i Zygmunta Antonika. Kolejnym dziełem Klai była Raciborska Orkiestra Symfoniczna. Powstała ona w 1973 roku i zrzeszała środowisko kolejarskie, nauczycieli oraz zdolnych uczniów raciborskiej szkoły muzycznej, absolwentów Studium Nauczycielskiego w Raciborzu, uczniów i absolwentów Państwowej Szkoły Muzycznej w Rybniku oraz przedstawicieli ruchu amatorskiego raciborskich orkiestr dętych. Orkiestra akompaniowała chórowi Związku Zawodowego Kolejarzy „Sygnał". Pierwszym dyrygentem został Paweł Kowol, a kierownikiem artystycznym Henryk Klaja.

Twórczość Henryka Klai

Zachowana twórczość Klai obejmuje 15 utworów na organy, 2 dzieła na fortepian oraz jedno na skrzypce i organy. Kompozytor częściowo nawiązuje w nich do awangardy, jednak w znacznej mierze zwraca się ku tradycji, przefiltrowanej przez własne pojęcie formy i harmonii. Klaja ujawnia w swoich dziełach także pewne upodobania minimalistyczne, z tendencją do powtarzania struktur melodycznych lub harmonicznych. Chętnie stosuje skalę całotonową. Nawiązuje ponadto do dzieł Paula Hindemitha, Petra Ebena czy Flora Peetersa.

Większość utworów Klai posiada fakturę homofoniczną, w której czynnik melodyczny zyskuje przewagę nad schromatyzowaną często warstwą harmoniczną. Niekiedy ilość wprowadzanych motywów zdaje się przerastać daną formę muzyczną, doprowadzając do silnego rozczłonkowania materiału dźwiękowego bez punktu odniesienia chociażby w postaci struktury. W wielu utworach autor przedkłada czynnik kolorystyczny nad technikę kompozytorską, prowokując nieustanną grę charakterów. Zwłaszcza w dziełach z początkowego okresu twórczości kompozytor ujawnia chęć eksperymentowania w zakresie kolorystyki brzmieniowej. Opieranie się na silnych kontrastach dynamicznych i kolorystycznych pomiędzy segmentami powoduje, że odbiorca jest zaskakiwany coraz to nowymi bodźcami. Skutkiem tego, w większości przypadków utwory zyskują swobodną formę.

Niniejszą publikację otwiera trójsegmentowa ***Sonatina***, pochodząca z 1968 roku. Obrazuje ona zainteresowanie witalizmem, który uwidacznia się w stosowaniu motoryki i struktur repetytywnych. Nawiązując do tytułu utworu, kompozytor stosuje rodzaj formy sonatowej, pojmowanej przez niego w indywidualny sposób. Za jej pierwszy temat można uznać wielodźwiękowe struktury, zakłócające naturalną akcentację w takcie 9/8. W ich tle rozgrywa się motoryczna akcja, jako ostinato rytmiczne zawierające się w ramach taktu. Jego powtarzalność, sporadycznie przerywana pauzami, jest czynnikiem porządkującym. Drugi z tematów posiada spokojniejszy charakter i opiera się na dłuższych wartościach. Sprowadza się zaledwie do dwu taktów, po których natychmiast rozpoczyna się praca przetworzeniowa i repryza. Wewnętrzne ogniwo utworu kształtuje melodia o medytacyjnym charakterze w dynamice *mp* i *p*, osadzająca się na pionach harmonicznych. Przejawem swobodnego traktowania klasycznie rozumianej formy jest fragment *quasi*-improwizacyjny, poprzedzający trzecie ogniwo utworu. Ten krótki i energiczny wątek wykazuje messiaenowskie inklinacje: nawiązanie do *Dieu parmi nous* z *La Nativité du Seigneur* jest czytelne poprzez przebieg *unisono*, utrzymany w szybkich wartościach, oraz charakterystyczną strukturę interwałową[4]. Trzecie ogniwo budują liczne repetycje w partii manuałowej, na której tle prezentowany jest temat w partii pedału. Klaja czerpie tu ze skarbca francuskiej muzyki organowej, tworząc formę toccaty. Z czasem wprowadza zasygnalizowany uprzednio motyw „messiaenowski" i motorykę o linearnym przebiegu dźwięków. Akcja zamiera w finałowych taktach, zawierających piony kwartowo-kwintowe w dynamice *pp*, sporadycznie wzbogacane chromatyką.

Dwie kolejne kompozycje pochodzą z 1969 roku. ***Chorał*** to wielowątkowy utwór, którego zwornik stanowi początkowa myśl melodyczna, prezentowana w sopranie i w basie. W oparciu o nią kompozytor buduje narrację utworu, nawiązując w luźny sposób do dawnej formy fantazji chorałowej. Autor ukazuje melodię w fakturze triowej, stopniowo wprowadzając elementy rapso-

[4] Klaja w tym czasie z powodzeniem wykonywał utwór francuskiego mistrza.

dyczne i improwizacyjne. Z czasem rezygnuje jednak ze schromatyzowanego motywu, proponując zupełnie nowy segment – uformowane na materiale chromatycznym wielodźwięki. Uzyskuje dzięki temu interesujące efekty kolorystyczne, dodatkowo wzmocnione poprzez wprowadzenie wątku *quasi*-improwizacyjnego, opartego na trzydziestodwójkach, i stosowanie różnic dynamicznych w zakresie *p-ff*. Ostatnie ogniwo utworu kształtuje motoryka, liczne synkopy oraz skłonność do stopniowego wygaszania akcji. Finalnym dopełnieniem tego zamierzenia jest prezentowanie w partii manuału wielodźwiękowych struktur wertykalnych o interwalice sekundowej i kwartowej, z nielicznymi chromatyzmami. Ich neoklasyczny charakter został wsparty pochodem diatonicznym w partii pedału.

Inklinacje tonalne uwidaczniają się też w utworze ***Prelud***, który posiada trzy zróżnicowane ogniwa. W pierwszym z nich, utrzymanym początkowo w cichej dynamice, można zaobserwować stopniowo narastający rozwój akcji, opierający się na zmiennym metrum, równolegle przesuwanych dwudźwiękach i licznych repetycjach. Można zauważyć tu poszukiwanie własnego języka harmonicznego, którego główną cechą jest akordyka kwintowo-sekundowa wzbogacona chromatyką. Środkowe ogniwo posiada wyraźny wątek melodyczny w partii prawej ręki, z towarzyszącą harmonicznie partią ręki lewej i pedału. Finalne ogniwo tryptyku jest nacechowane motoryką i swoistymi „eksplozjami" akordów, które stanowią kontrast wobec ruchliwego akompaniamentu, wsparty także synkopowanym rytmem. Przypomina to materiał dźwiękowy *Sonatiny*. Nieregularne rozmieszczenie tych akordów powoduje rozczłonkowanie akcji, ale także wprowadza żartobliwy charakter. Cały przebieg narracji opiera się na dwu elementach harmonicznych: tonalnym (motorycznym) i atonalnym (akordowym). Zakończenie tego segmentu wykazuje wyraźne związki z systemem funkcyjnym poprzez zastosowanie charakterystycznego połączenia dominanty z toniką.

Sekwencja na organy, powstała w 1972 roku, jest przykładem utworu o niewielkich rozmiarach. Jego tytuł ukazuje sposób traktowania materiału dźwiękowego. Forma składa się bowiem z wielu krótkich ogniw: na początku każdego z nich podawany jest nowy motyw, podlegający natychmiastowemu powtórzeniu i przeobrażeniu. Strukturę utworu kształtuje zatem sekwencyjne powtarzanie zadanego materiału w ramach kilku taktów, co wydatnie wpływa ponadto na dramaturgię dzieła. Nie sposób znaleźć pomiędzy kolejnymi fragmentami jakiejkolwiek cechy wspólnej, poza charakterem – motorycznym, częściowo repetycyjnym. Pomimo licznych kontrastów dynamicznych, stałym współczynnikiem kreowania narracji jest zindywidualizowany rytm. W ostatnim, swobodnym ogniwie, kompozytor symbolicznie wraca do początkowego, ruchliwego motywu trzydziestodwójkowego, budując klamrę kompozycyjną.

Do grupy utworów osadzonych w nurcie repetycyjnym zaliczymy też ***Progres***. Pomimo nieznanej daty powstania, należy przypuszczać, że kompozycja została napisana w latach 1968–72. Za tezą tą przemawia fakt, iż w innych utworach z tamtych lat kompozytor wykorzystywał podobne wzorce. Tytuł dzieła nie jest przypadkowy, gdyż autor opiera kolejne segmenty na wznoszących się strukturach dźwiękowych. Początkowy fragment utworu przyjmuje poważny charakter – zasadza się na dłuższych wartościach rytmicznych, sporadycznie ożywianych przez wątki motoryczne. Ten segment jest wprowadzeniem do części głównej, realizującej założenie wynikające z tytułu. Jej ożywiony charakter, ujawniający się w gatunku toccaty, opiera się na sekwencjach trzech postępujących po sobie szesnastek osadzonych zasadniczo na interwałach tercji lub tercji i sekundy. Tworzące grupę trzech dźwięków, powtarzane są niemal każdorazowo o sekundę wyżej i ujęte w progresję. Nie jest to jednak ścisła progresja melodyczno-harmoniczna, gdyż Klaja traktuje ten środek w swobodny sposób. Autor, próbując odzwierciedlić ideę progresywności, stosuje ulubione przez siebie ostinato rytmiczno-melodyczne naprzemiennie w partii prawej i lewej ręki, które w tym wypadku doprowadza do apogeum po szybkim przebiegu w kierunku wznoszącym. Zdecydowana zmiana faktury zapowiada finał, zawierający kaskady akordowe.

Kolejne utwory charakteryzuje dojrzały styl kompozytorski Klai. Najstarszy z nich – ***Ka 72*** – datowany jest na 1972 rok. Kompozycję osadzono w formie toccaty. Choć posiada ona wątki o charakterze swobodnym, zawsze scala ją motoryczna rytmika. Autor rezygnuje już z wyraźnego segmentowania i nadaje formie większą spójność niż miało to miejsce w dotychczasowej twórczości; stopniowo także kształtuje się większa przejrzystość fakturalna. Repetycje grup dźwięków są

zasygnalizowane w początkowym *grave*. Powtarzanie to nie jest konsekwentne i stopniowo zyskuje rolę akompaniamentu, czy też tła dla innych głosów lub struktur. W środku utworu autor przerywa ruchliwą narrację fragmentem improwizacyjnym. Dzieło kończy się szybkim *glissandem*, które podkreśla jego energetyczny charakter.

Etiuda na organy, pochodząca z 1976 roku, jest jednym z najbardziej syntetycznych dzieł Klai. Świadczy o jego upodobaniu do operowania skalą całotonową, jak również do stosowania struktur dźwiękowych mieszczących się w obrębie wybranego interwału i tworzących wątek melodyczno-rytmiczny. W *Etiudzie* kompozytor wykorzystuje sześć kolejnych dźwięków zawierających się w ambitusie kwarty, rozpoczynając każdą grupę od następnego dźwięku tejże. Zarówno partia manuału, jak i pedału, są potraktowane w wirtuozowski sposób, co jednoznacznie odzwierciedla tytuł utworu. Kreska taktowa pełni jedynie rolę orientacyjną dla wykonawcy. Kompozytor proponuje umowną formę ABA', gdzie skrajne części posiadają podobny materiał dźwiękowy, zaś środkowa jest utrzymana w skontrastowanym tempie i fakturze.

Fresk, napisany w 1984 roku, posiada charakter programowy. Jest próbą odzwierciedlenia cech malowidła naściennego i uchwycenia jego migotliwych refleksów. Kompozytor buduje narrację utworu na bazie licznych powtórzeń strukturalnych. Narastające kaskady akordowe symbolizują stopniowe ukazywanie się pełnego dzieła. W środkowym segmencie Klaja pozwala słuchaczowi odpocząć na chwilę od „przytłaczającego" go materiału dźwiękowego o cechach improwizacyjnych. Ów fragment w największym stopniu nasuwa skojarzenia z barwami i refleksami świetlnymi. Liczne i charakterystyczne już dla twórczości Klai repetycje ukierunkowują sposób myślenia kompozytora w stronę stylu minimalistycznego, a w wymiarze przebiegu formalnego – kształtują dramaturgię dzieła.

Ostatnim utworem w zbiorze jest trzyczęściowa ***Sonata na organy***, powstała prawdopodobnie w 1986 roku. Utwór posiada wyraźne odniesienia do klasycznej europejskiej literatury organowej. W pierwszej części, utrzymanej w tempie *allegro*, przybiera kształt formy sonatowej, której podstawowymi elementami są dwa tematy. Pierwszy, o zdecydowanym charakterze, pojawia się na początku utworu. Zbudowany jest z akordu o wartości ćwierćnuty oraz wątku chromatycznego w rytmie trioli ósemkowej. Jego dalsze, kluczowe elementy to cztero- i pięciodźwięki utrzymane w rytmie lombardzkim. Niebawem jednak pojawia się drugi temat – o wydłużonych wartościach, wsparty ruchliwymi pasażami w akompaniamencie. Po ekspozycji obydwu tematów czynnikiem dominującym staje się szesnastkowa motoryka, kreująca przetworzenie. Wzmocnieniem efektu repryzy jest poprzedzające ją chwilowe wprowadzenie nowego wątku melodycznego o wyraźnych cechach homofonicznych. Kompozytor nawiązuje tu – w sensie harmonicznym i rytmicznym – do osiągnięć Petra Ebena, zaś z drugiej strony tworzy indywidualny język, wzorujący się jednak na „nowej rzeczowości" Paula Hindemitha. W repryzie Klaja przydziela rolę dominującą pierwszemu tematowi, który kontrastuje z motorycznym wątkiem. Druga część, w tempie *adagio*, jest dalekim echem klasycznego ronda. Cechuje się wyraźną tonalnością, która uwidacznia się zwłaszcza w akompaniamencie w partii lewej ręki. Rozłożone akordy o budowie tercjowej, wraz z oszczędnie zastosowaną chromatyką, stanowią tło harmoniczne dla prezentowanej w najwyższym głosie melodii. Na ogół trzy- i czterogłosowa faktura tej części pozwala wyeksponować czynnik melodyczny. Jej spokojny charakter stanowi zapowiedź trzeciej części – tanecznego *vivace* w metrum trójdzielnym złożonym. Klaja posługuje się „lekką" fakturą, której efekt uzyskuje dzięki początkowemu przebiegowi szesnastkowemu, bazującemu na skali całotonowej. Zaraz po nim następuje zarówno kontrast fakturalny (kaskady akordowe), jak i rytmiczny (powtarzanie synkopy). Operowanie tymi dwoma elementami kształtuje język muzyczny finału *Sonaty*, budując neoklasyczny pastisz.

Komentarz edycyjny

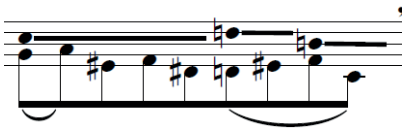
Rękopisy Klai na ogół są sporządzone bardzo starannie; zauważono jednak nieliczne niedoskonałości, m.in. w kilku przypadkach brakuje paginacji. Pewnym problemem jawi się zniszczenie materiału, powstałe na skutek niewłaściwego przechowywania.

W niniejszej edycji podjęto decyzję o zachowaniu autentyzmu tekstowego, a nieliczne ingerencje w notację wysokości dźwięków, zwłaszcza chromatycznych, dotyczą zachowania przebiegu melodycznego lub powtarzanej struktury. Zasadniczo znak chromatyczny w takcie dotyczy tylko jednego dźwięku, chyba że zaznaczono inaczej. Celem lepszej orientacji w przebiegu utworu oraz uwzględnienia komfortu pracy nad nim, zostały zaprowadzone następujące zmiany: modyfikacja sposobu zapisu swobodnych przebiegów, modyfikacja zapisu trzymanych akordów, rezygnacja z poziomych kresek oznaczających długość trwania wartości rytmicznej we fragmentach nieczytelnych i wprowadzenie w ich miejsce wartości rytmicznych z ligaturami oraz wprowadzenie pomocniczych kresek taktowych i pomocniczych cezur. W przypadku fragmentów o często zmieniającym się metrum jego oznaczenie usytuowano nad taktem, natomiast w miejscach o wyraźnie swobodnym charakterze wprowadzono oznaczenie *ad libitum*. Pięciolinie zostały ukryte w miejscach, w których w danej partii jest pauza.

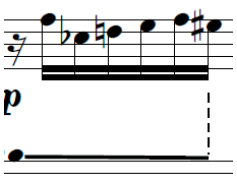
Zapis utworów, w których kompozytor nie zastosował oznaczeń dynamicznych, pozostał w tym względzie niezmieniony. Zrezygnowano z ponawiania identycznych oznaczeń dynamicznych powtarzanych wertykalnie w przypadku, gdy jest to uzasadnione praktyką wykonawczą. Nieliczne sugestie dynamiczne pochodzące od edytora zapisano w nawiasie. Mają one stanowić jedynie pomoc dla wykonawcy.

Objaśnienia symboli

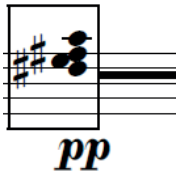
1. Trzymać dźwięk do zakończenia poziomej kreski (do kolejnej nuty, pauzy lub do końca taktu)



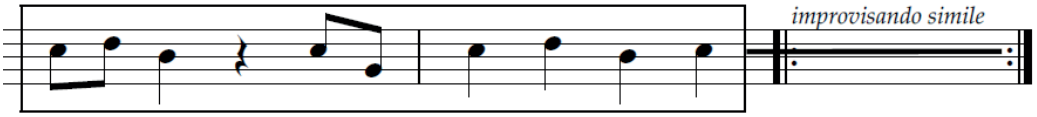
2. Trzymać dźwięk do przerywanej kreski pionowej włącznie (oznaczenie pomocnicze)



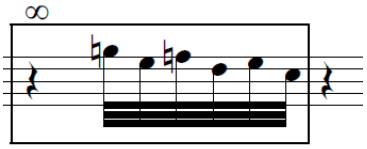
3. Trzymać akord do miejsca zakończenia poziomej kreski



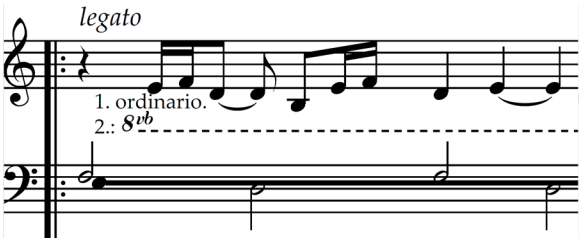
4. Improwizować na bazie podanej motywiki



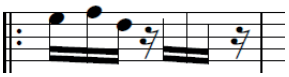
5. Powtarzać dowolną ilość razy



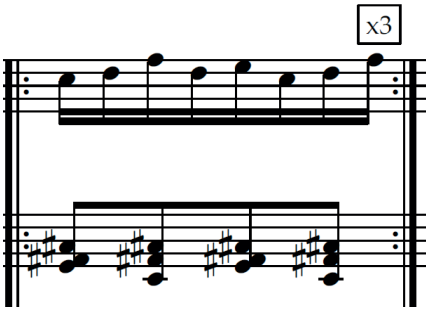
6. Za drugim razem powtórzyć o oktawę niżej



7. Powtarzać poprzednią grupę



8. Powtarzać według oznaczenia



Klaja preferował dowolność i eksperymentowanie w sferze registracji, dlatego niniejsza publikacja daje interpretatorowi możliwość podjęcia samodzielnej decyzji w tym względzie. Pewną wskazówką niech będzie podana niżej dyspozycja, zaprojektowana przez artystę dla organów firmy Eule (op. 489), znajdujących się w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Raciborzu. Odzwierciedla ona wyznawany przez Klaję ideał brzmieniowy, inspirowany instrumentarium, z którym zetknął się podczas swych zagranicznych koncertów. 27-głosowe organy o trakturze mechanicznej utrzymane są w neobarokowej estetyce brzmieniowej.

Manuał I (C-a^3)	**Manuał II (C-a^3)**	**Pedał (C-f^1)**
Quintadena 16’	Holzgedackt 8’	Subbasß 16’
Prinzipal 8’	Viola di Gamba 8’	Prinzipalbaß 8’
Koppelflöte 8’	Prinzipal 4’	Spitzflöte 8’
Octave 4’	Salizet 4’	Holzoktave 4’
Gedacktflöte 4’	Rohrflöte 4’	Pedalmixtur 5 fach
Spitzquinte 2 2/3’	Octave 2’	*Posaune 16’*
Gemshorn 2’	Sifflöte 1 1/3’	*Klarine 4’*
Mixtur 5 fach	Septime 1 1/7’	
Zimbel 2 fach	Sesquialter 2 fach	
Trompete 8’	*Rohrschalamei 8’*	

Łączniki: II-I, I-P, II-P
Manuał II w szafie ekspresyjnej
Tremolo I manuału, tremolo II manuału (możliwość regulacji częstotliwości dla każdego z manuałów)

Sonatina

T. 30: dodano pauzę ósemkową w partii prawej ręki; czytelny zapis.
T. 31: dodano pauzy w partii prawej ręki w miejsce usuniętych belek; czytelny zapis.
T. 32: dodano pauzy w partii pedału; czytelny zapis.
T. 33: dodano pauzy w partii prawej ręki w miejsce usuniętych belek; czytelny zapis.
T. 33: dodano kreski w miejsce belkowania; czytelny zapis.
T. 35: zmieniono duole w partii prawej ręki na ósemki z kropką; prawidłowy rytm.
T. 37: dodano pauzy w partii pedału; czytelny zapis.
T. 47: dodano pauzy we wszystkich partiach; czytelny zapis.
T. 54–56: wprowadzono *ad libitum*; czytelny zapis.
T. 56: dodano fermatę do ostatniej nuty w takcie.
T. 80: dopisano kropkę przy ósemce w partii lewej ręki; prawidłowy rytm.
T. 161: usunięto łuk, pozostawiono *staccato*; prawidłowy zapis.

Chorał

(znaki chromatyczne obowiązują w ciągu całego taktu)
T. 34: dopasowano wartości rytmiczne do obowiązującego metrum; prawidłowy zapis.
T. 50: dodano pomocniczą pauzę szesnastkową; czytelny zapis.
T. 67: usunięto kreskę taktową po niniejszym takcie; ślady gumowania w oryginale.
T. 78: dodano pauzę półnutową w partii pedału; czytelny zapis.
T. 95: oznaczenie dynamiczne *p* umieszczono między pięcioliniami dla partii manuału, gdyż dotyczy ono partii obydwu rąk.
T. 105: oznaczenie dynamiczne *mp* umieszczono między pięcioliniami dla partii manuału, gdyż dotyczy ono partii obydwu rąk.
T. 138: dodano oznaczenie dynamiczne *mf* w partii pedału; prawidłowy zapis.
T. 150–154: wprowadzono zapis *ad libitum*; czytelny zapis.
T. 162: dodano oznaczenie dynamiczne *pp* w partii pedału; czytelny zapis.
T. 162–165: wprowadzono zapis *ad libitum*; czytelny zapis.
T. 197: wprowadzono propozycję registracji (2’); nawiązanie do poprzedniego fragmentu o tej samej fakturze.

T. 197–200: zmieniono oznaczenie metrum zgodnie z zapisem rytmicznym; prawidłowe metrum.
T. 203: wprowadzono propozycję dynamiki (*ff*); sugestia wynikająca z faktury.

Prelud
(znaki chromatyczne obowiązują w ramach taktu)
T. 29: dodano w partii pedału oznaczenie dynamiczne *ff*; czytelny zapis.
T. 51: usunięto oznaczenie *staccato* dla ligowanych dźwięków fis^2 i gis^2; prawidłowa artykulacja.
T. 52: dodano oznaczenie *staccato* dla wszystkich ósemek w partii prawej ręki, co zostało zastosowane w podobnych figurach w takcie 47.; prawidłowa artykulacja.
T. 73: dodano bemol do dźwięku h^1 w partii prawej ręki w dwudźwięku *b-c*; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 74: dodano kasownik do dźwięku d^1 w ostatnim trójdźwięku w takcie; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 91: dodano kasownik do dźwięku *a* na trzecią miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 92: dodano bemol do dźwięku h^1 na drugą ósemkę w takcie w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 93: dodano bemol do dźwięku h^1 na drugą ósemkę w takcie w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.

Sekwencja na organy
T. 13: zamieniono ligowane ćwierćnuty na półnuty; czytelny zapis.
T. 20: usunięto pauzę ćwierćnutową na ostatnią miarę; prawidłowy rytm.
T. 25: dodano pauzę ósemkową pod belką przypadającą na drugą miarę w takcie; czytelny zapis.
T. 31: uporządkowano belkowanie w partii lewej ręki; czytelny zapis.
T. 36: dodano kropki do półnut w partii lewej ręki; prawidłowe wartości rytmiczne.
T. 37: fragment *ad libitum*, dodano kasownik przy dźwięku *f* w obydwu grupach trzydziestodwójek; prawidłowa wysokość dźwięku.

Progres
T. 20: dodano laseczki do nut g^1 i ges^1; czytelny zapis.
T. 34: połączono dwa takty i ujednolicono metrum; czytelny zapis.
T. 54: usunięto oznaczenie dynamiczne w partii pedału, której dźwięki są pod jedną belką w manuale; czytelny zapis.
T. 64: wprowadzono oznaczenie metryczne 3/2 w miejsce 12/8; właściwe belkowanie.
T. 65: w miejsce ostatniej wartości w takcie (ćwierćnuty) wstawiono ósemkę; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 68: wprowadzono oznaczenie metryczne 4/2 w miejsce 16/8; właściwe belkowanie.
T. 73: na trzecią miarę w partii lewej ręki dodano kasownik przy dźwięku *e*; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 77: dodano bemol przy dźwięku e^2 drugiej trioli w takcie; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 78: dodano krzyżyk przy dźwiękach c^3; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 79: dodano krzyżyk przy dźwiękach c^3; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 80: dodano krzyżyk przy dźwiękach c^3; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 81: dodano krzyżyk przy dźwiękach c^3; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 82: usunięto *staccato* na ligowanym czterodźwięku; prawidłowa artykulacja.

T. 90–92: wprowadzono oznaczenie metryczne zgodne z wartościami rytmicznymi w taktach; prawidłowy zapis.

Ka 72

vivace: uzupełniono bemole dla dźwięku *h* powtarzanego w ramach struktury; prawidłowa wysokość dźwięku.

Etiuda

s. 78, trzeci system: po dźwięku *F* dodano pauzę w partii pedału; czytelny zapis.
s. 80, pierwszy system: uzupełniono pauzy w partii manuału; czytelny zapis.
s. 80, pierwszy system: dodano pauzę w partii pedału; czytelny zapis.
s. 80, trzeci system: dodano pauzę ćwierćnutową z kropką w partii lewej ręki; czytelny zapis.
s. 80, czwarty system: dodano *staccato* na dźwięku *H* w partii pedału; uzupełnienie artykulacji.
s. 82, czwarty system: dodano przerywaną kreskę taktową; czytelny zapis.

Fresk

T. 4: dodano krzyżyk dla dźwięku d^1 na pierwszą miarę w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 47: dodano ligatury w partii lewej ręki; uzupełnienie znaków.

Sonata na organy

allegro

(znaki chromatyczne obowiązują w ramach taktu)
T. 1: dodano oznaczenie metrum; czytelny zapis.
T. 4: dodano bemol do dźwięku h^1 na trzecią miarę w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 6: dodano bemol do dźwięku a^1 na drugą miarę w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 6: dodano bemole do dwu ostatnich szesnastek w takcie w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 14: dodano kasownik do dźwięku a^1 w trójdźwięku przypadającym na ostatnią miarę w takcie w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 19: dodano bemole do dźwięku *e* oraz d^1 w trioli szesnastkowej przypadającej na trzecią miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 21: dodano bemol do dźwięku e^2 przypadającym na ostatnią ósemkę w takcie w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 32: dodano kasownik do dźwięku c^2 przypadającego na trzecią miarę taktu w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 40: dodano krzyżyk do dźwięku *f* w partii pedału; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 51: dodano bemol do dźwięku e^1 na trzecią miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 66: dodano kropkę do dźwięku des^2 na trzecią miarę taktu w partii prawej ręki oraz kasownik do dźwięku e^1 na czwartą miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 76: dodano kropkę do dźwięku b^1 na trzecią miarę taktu; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 80: dodano kasownik do dźwięku *f* w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 96: dodano krzyżyk do dźwięku c^2 na czwartą miarę taktu w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.

T. 97: dodano krzyżyk do dźwięku c^1 na czwartą miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 100: dodano bemol do dźwięku *c* na drugą miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 101: dodano kasownik do dźwięku f^1 w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 103: dodano bemol do dźwięku c^1 na drugą miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 115: dodano kasownik do dźwięku *f* na czwartą miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 116: dodano krzyżyk do dźwięku *f* na drugą i czwartą miarę taktu; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 120: dodano kasownik do dźwięku *a* w partii lewej ręki na trzecią miarę taktu; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 124: dodano bemol do dźwięku e^2 w partii prawej ręki na pierwszą miarę taktu; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 132: dodano kasownik do dźwięku h^1 na czwartą miarę taktu w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 137: dodano kasownik do dźwięku h^1 na czwartą miarę taktu w partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.

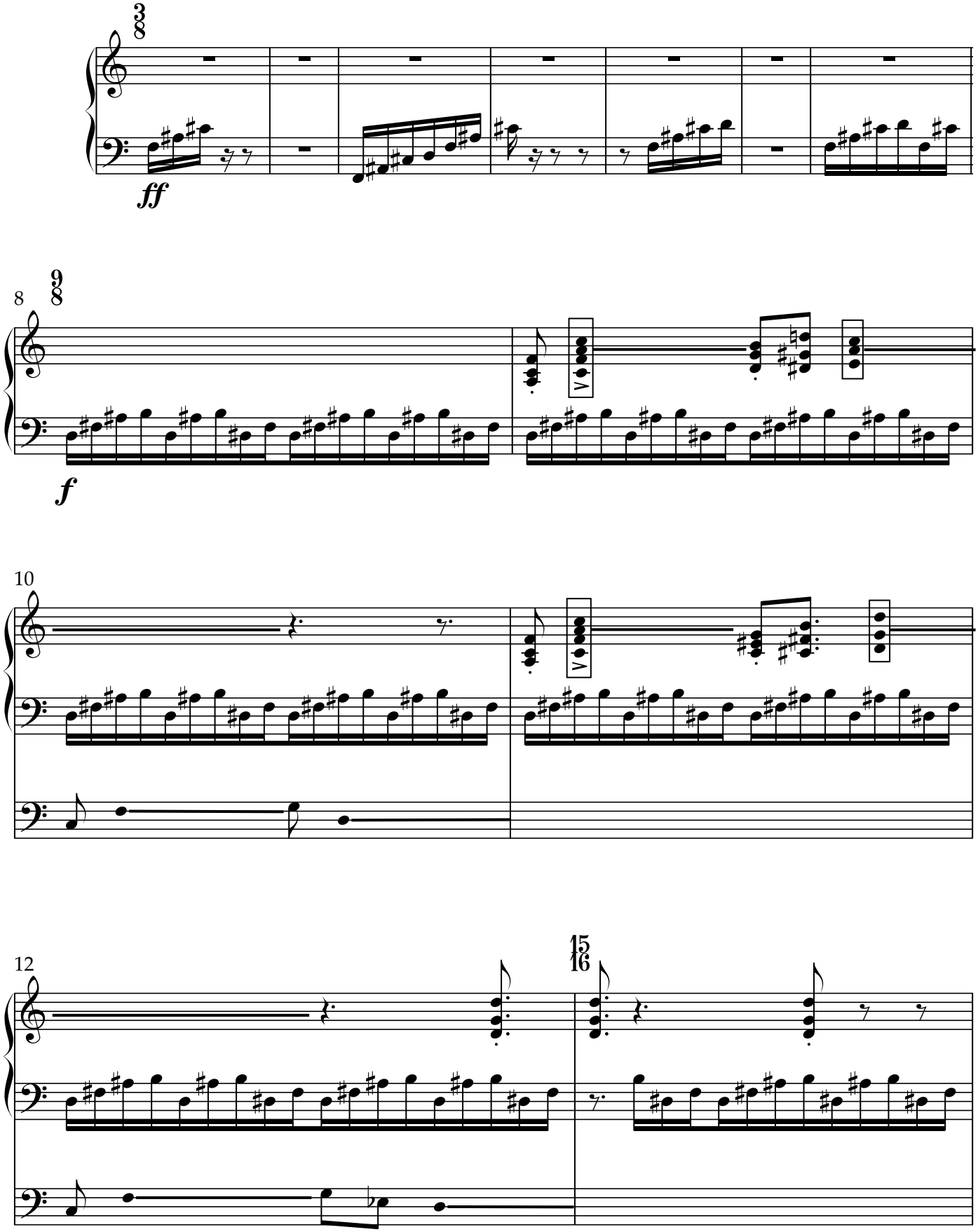
adagio

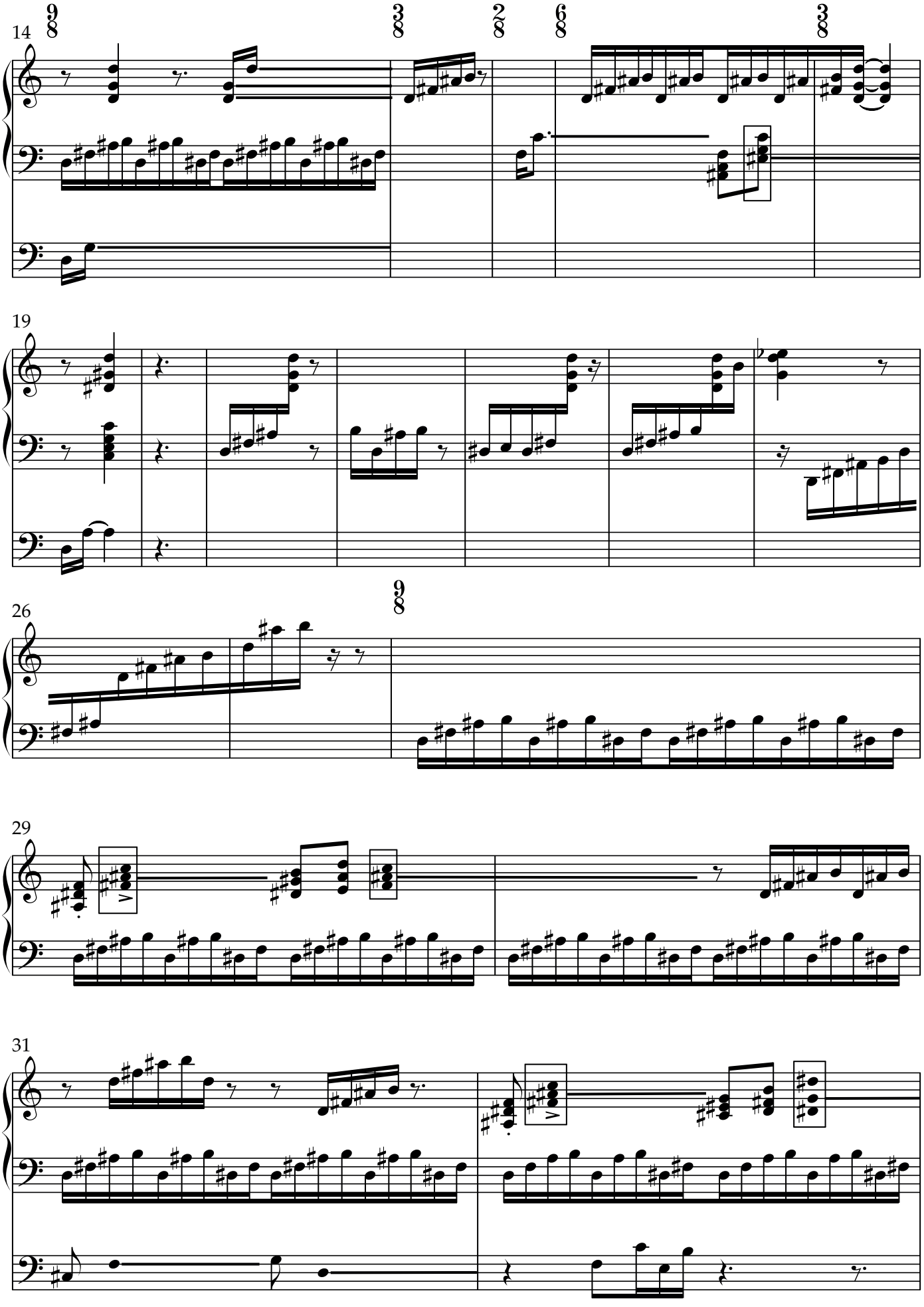
T. 10: zmieniono wartość rytmu z półnuty na całą nutę i dodano ligaturę dla dźwięku g^1 w partii lewej ręki; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 16: ujednolicono rytm w takcie w partii lewej ręki z rytmem z taktu 168; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 19–21: wprowadzono oznaczenie *ad libitum* wraz z pomocniczą sugestią kresek taktowych.
T. 33: dodano kropkę do dźwięku a^2 w partii prawej ręki i do dźwięku *As* w partii pedału przypadające na drugą miarę taktu; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 45: dodano kropkę do dźwięku *Gis* w partii pedału na pierwszą miarę taktu; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 49: dodano kasownik do dźwięku g^1 w drugim głosie partii prawej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.

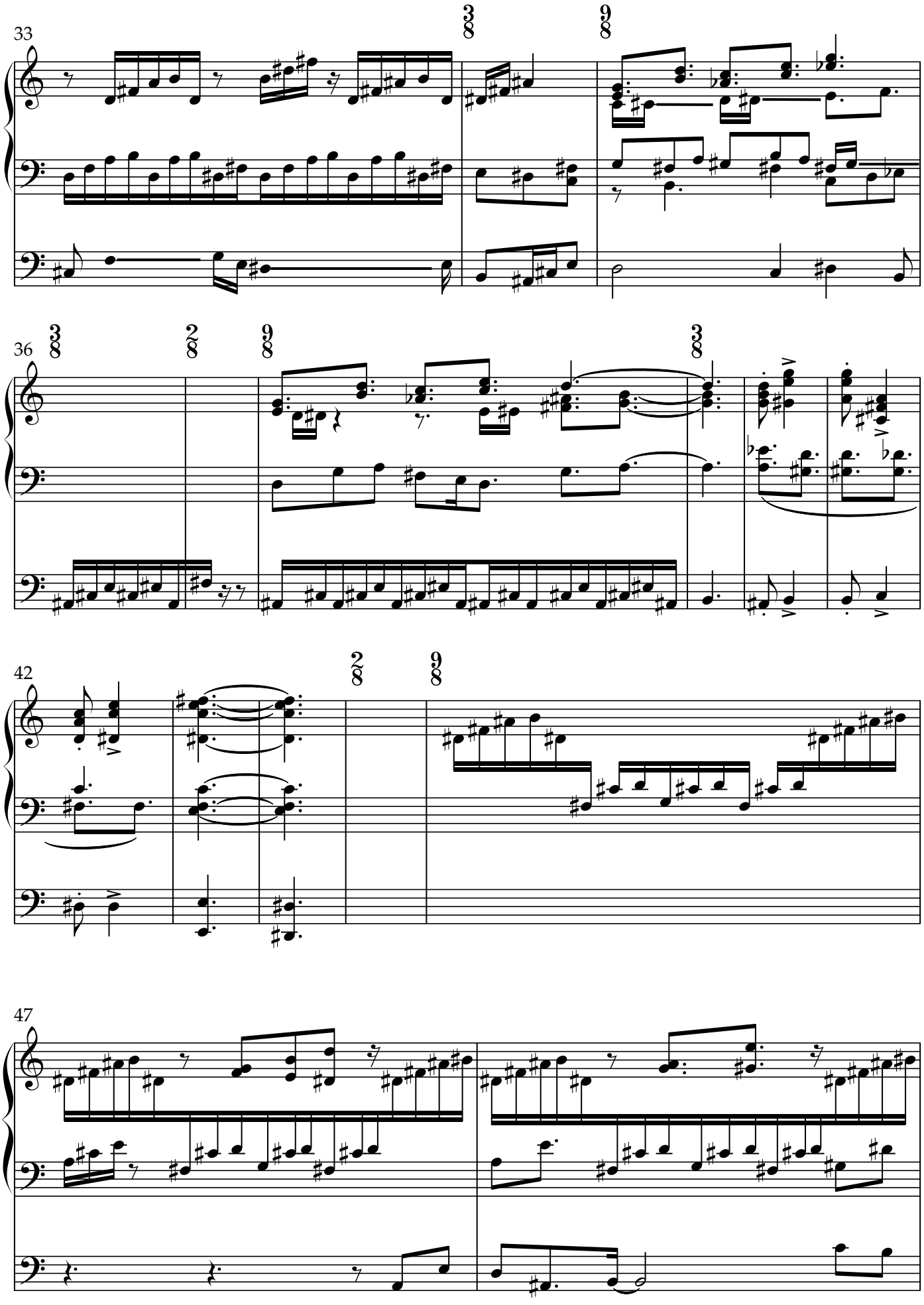
vivace

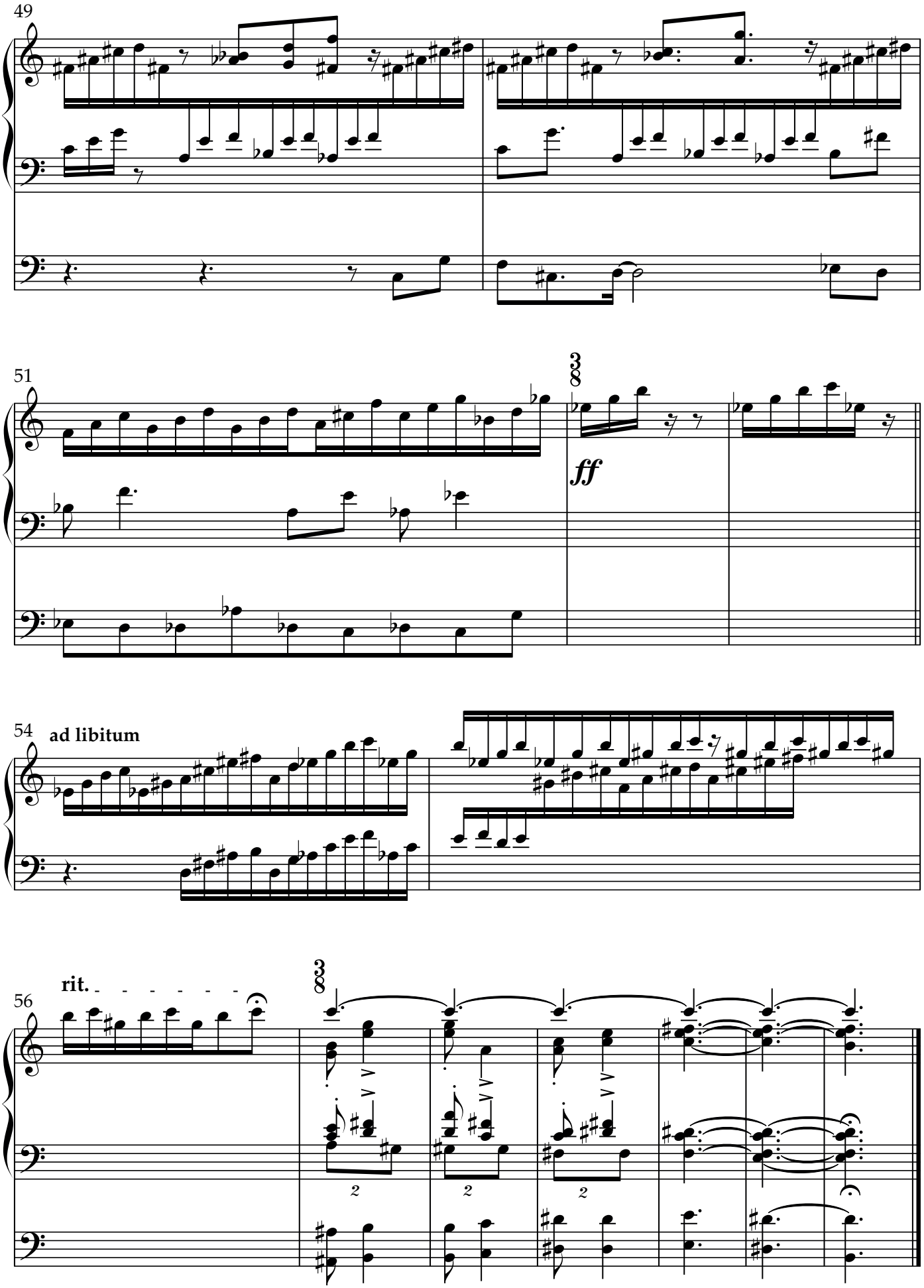
T. 14: dodano kasownik do dźwięku *f* na ósmą miarę taktu w partii lewej ręki; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 32: dodano pauzy w partii lewej ręki; powtarzanie struktury.
T. 55: dodano kropkę do dźwięków *g* i *d* w partii lewej ręki na siódmą miarę taktu; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 70: dodano kasownik do dźwięku g^1 w partii prawej ręki na siódmą miarę taktu; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 99: dodano bemol do dźwięku *H* na czwartą miarę taktu w partii pedału i na ósmą miarę powtórzono składniki akordu przypadającego na drugą miarę w tym takcie; prawidłowa wysokość dźwięku.
T. 104: dodano ligaturę i wartość ćwierćnuty z kropką na siódmą miarę taktu w partii pedału; prawidłowa wartość rytmiczna.
T. 110: dodano kropkę do dźwięków *A* i *a* w partii pedału; prawidłowa wartość rytmiczna.

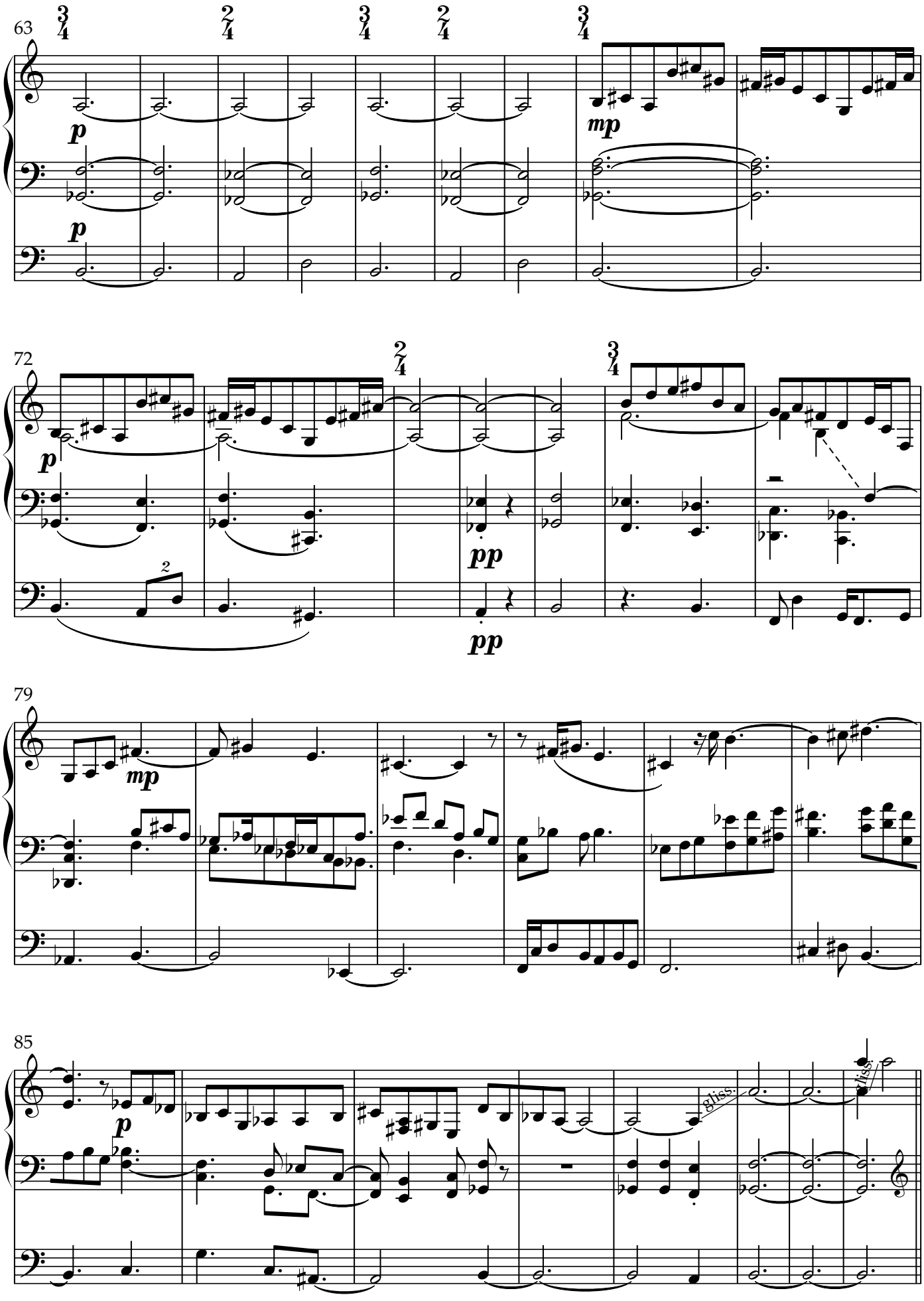
Sonatina

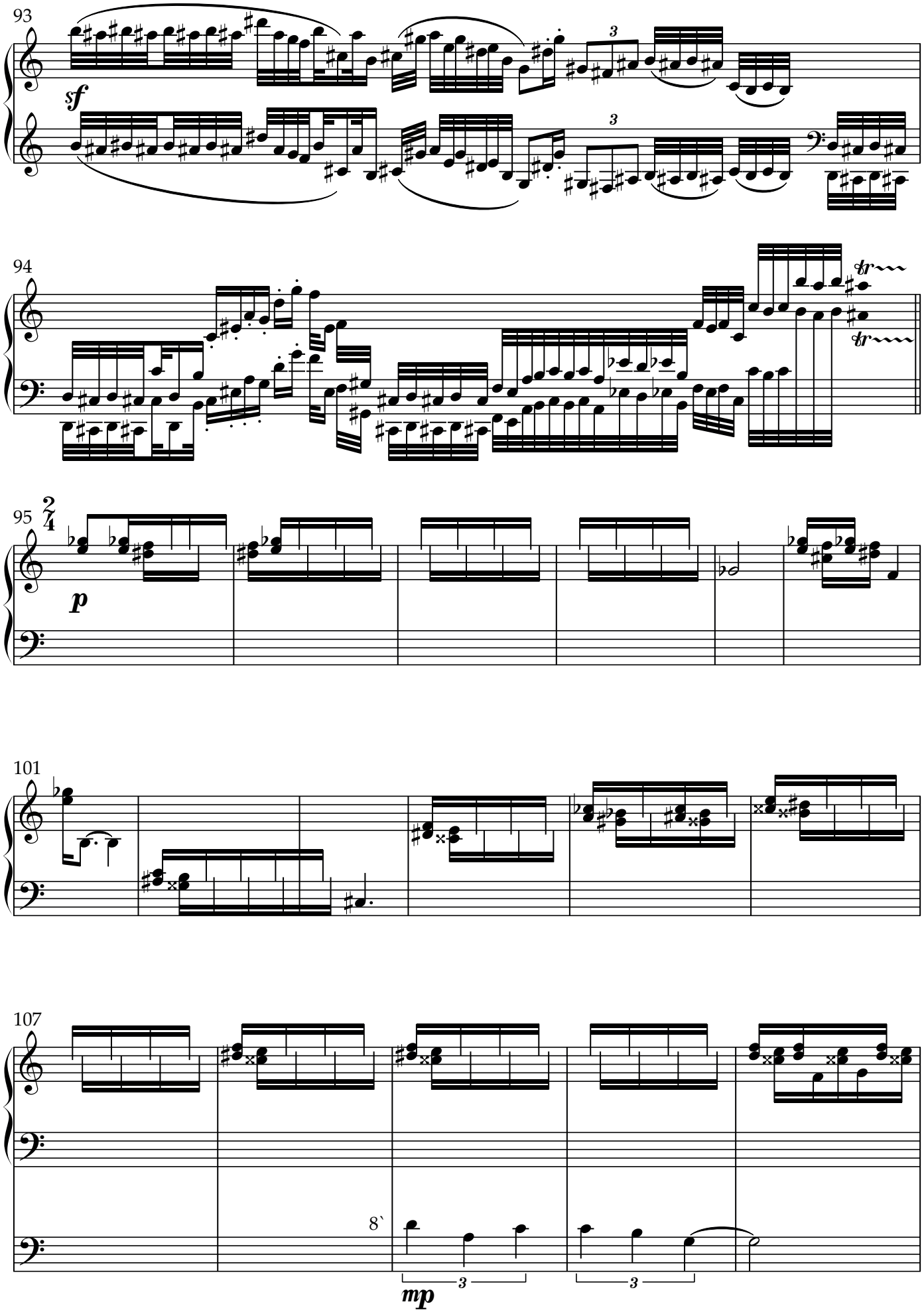


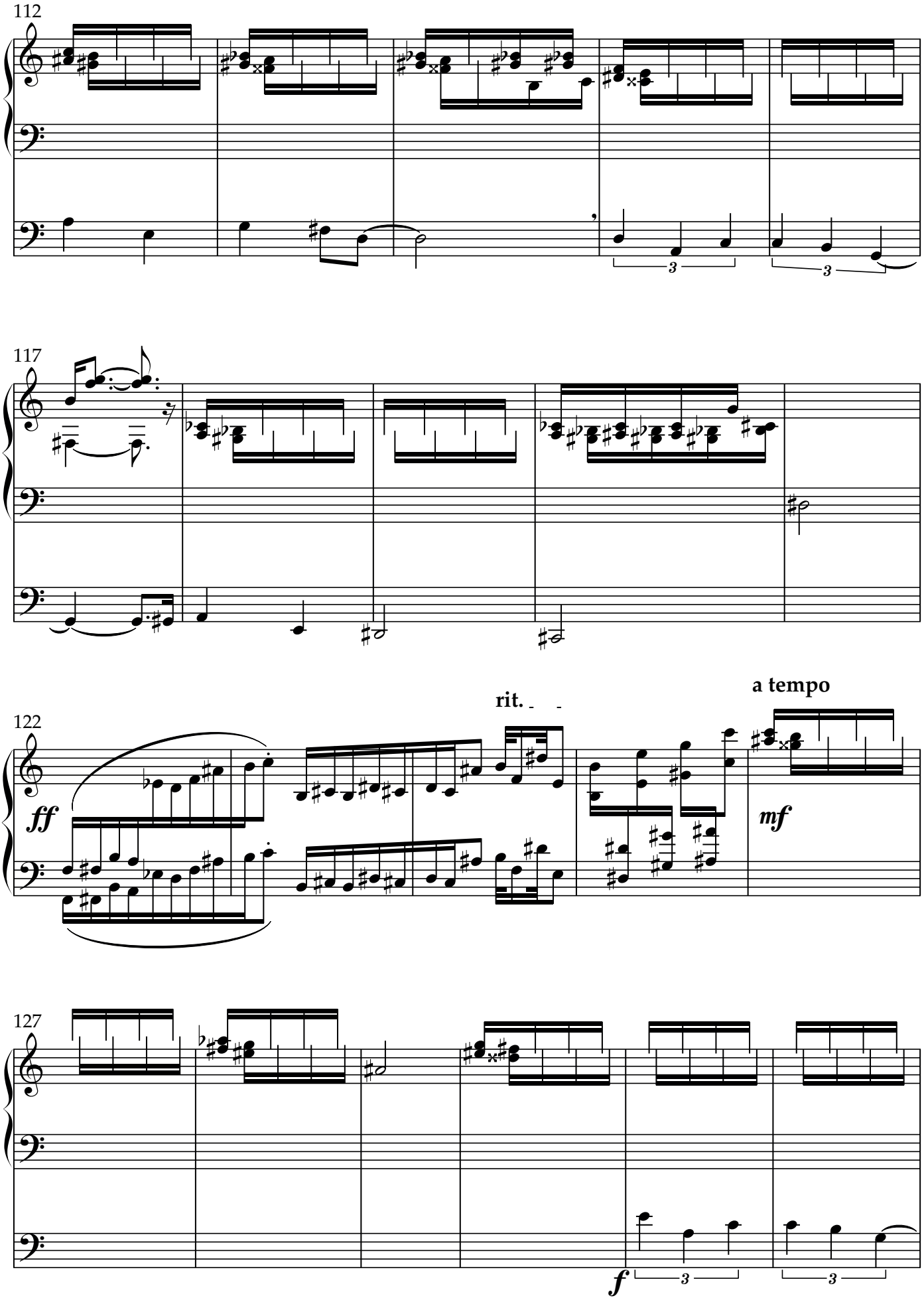

14
19
26
29
31

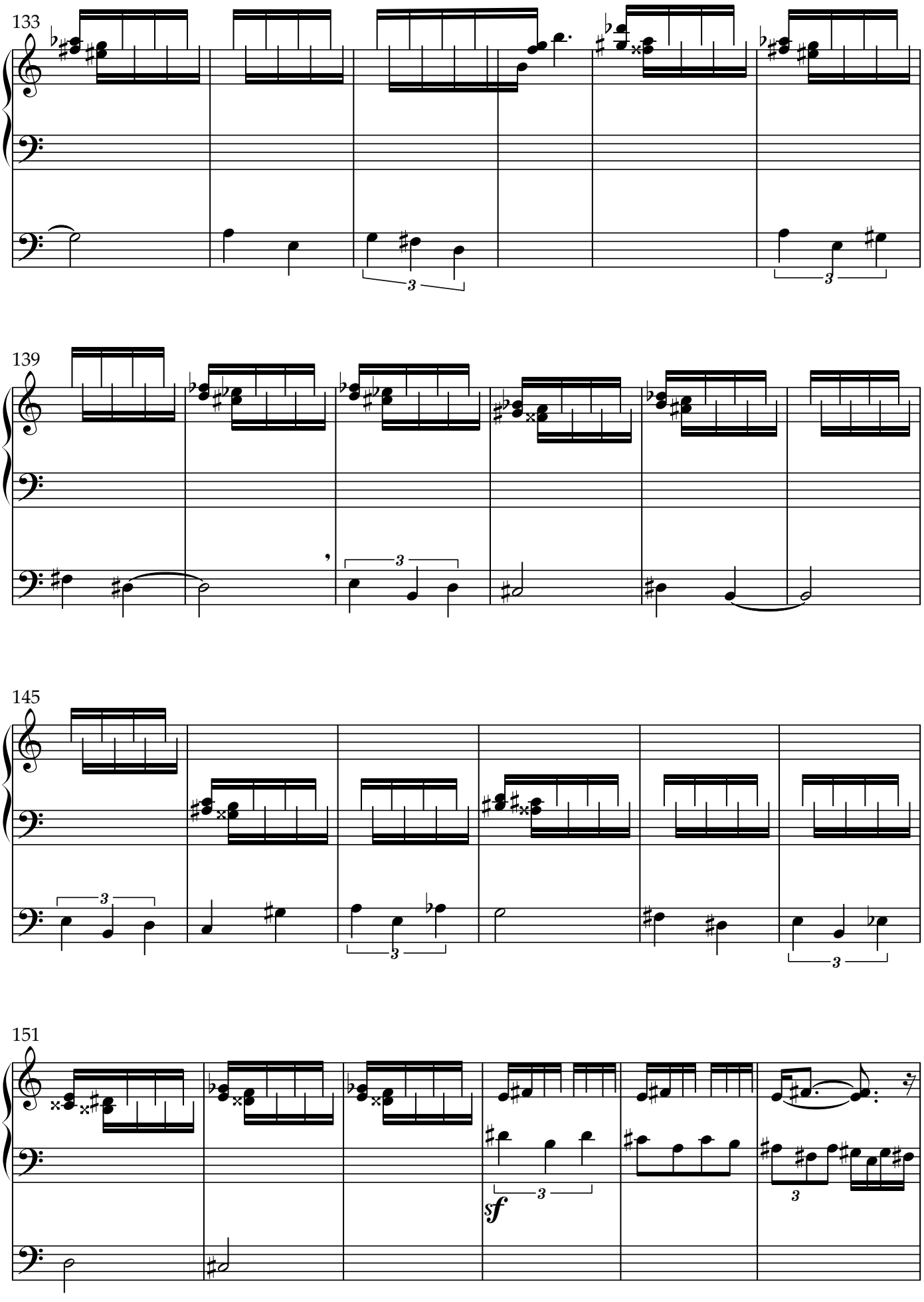

33
36
42
47

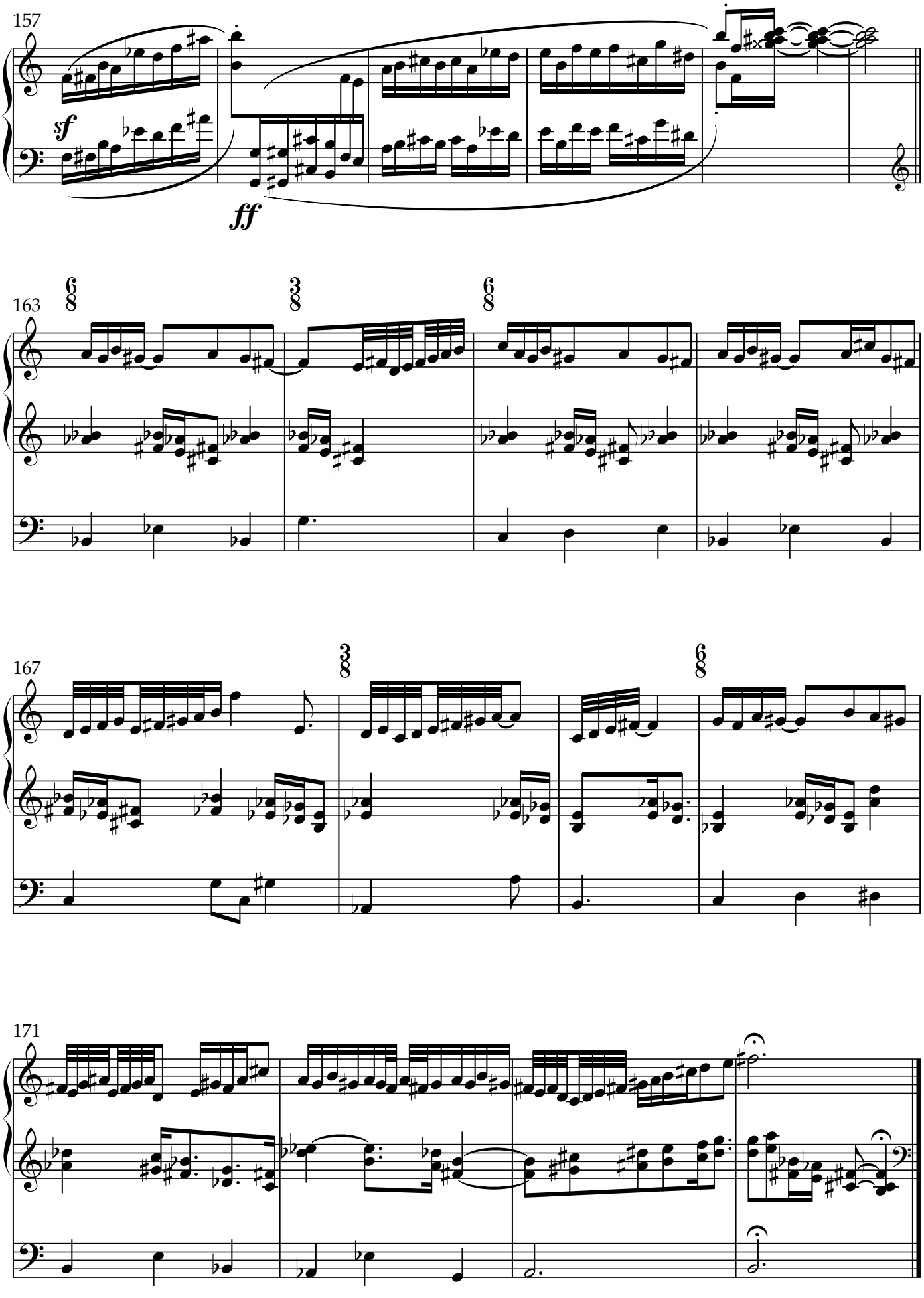

49
51
3/8
ff
54
ad libitum
56
rit.
3/8

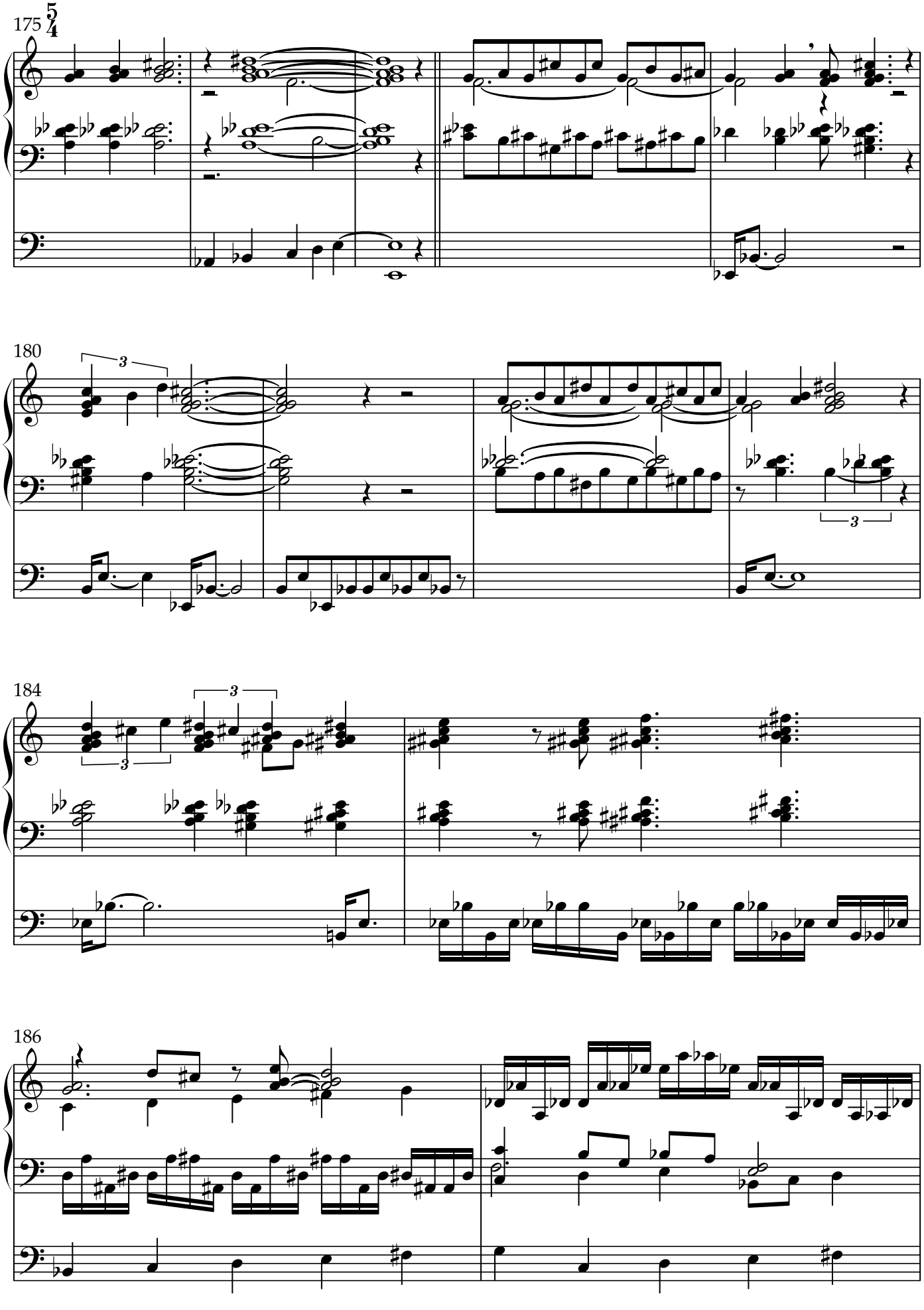

63
p
p
mp
72
p
pp
pp
79
mp
85
p
gliss.
gliss.

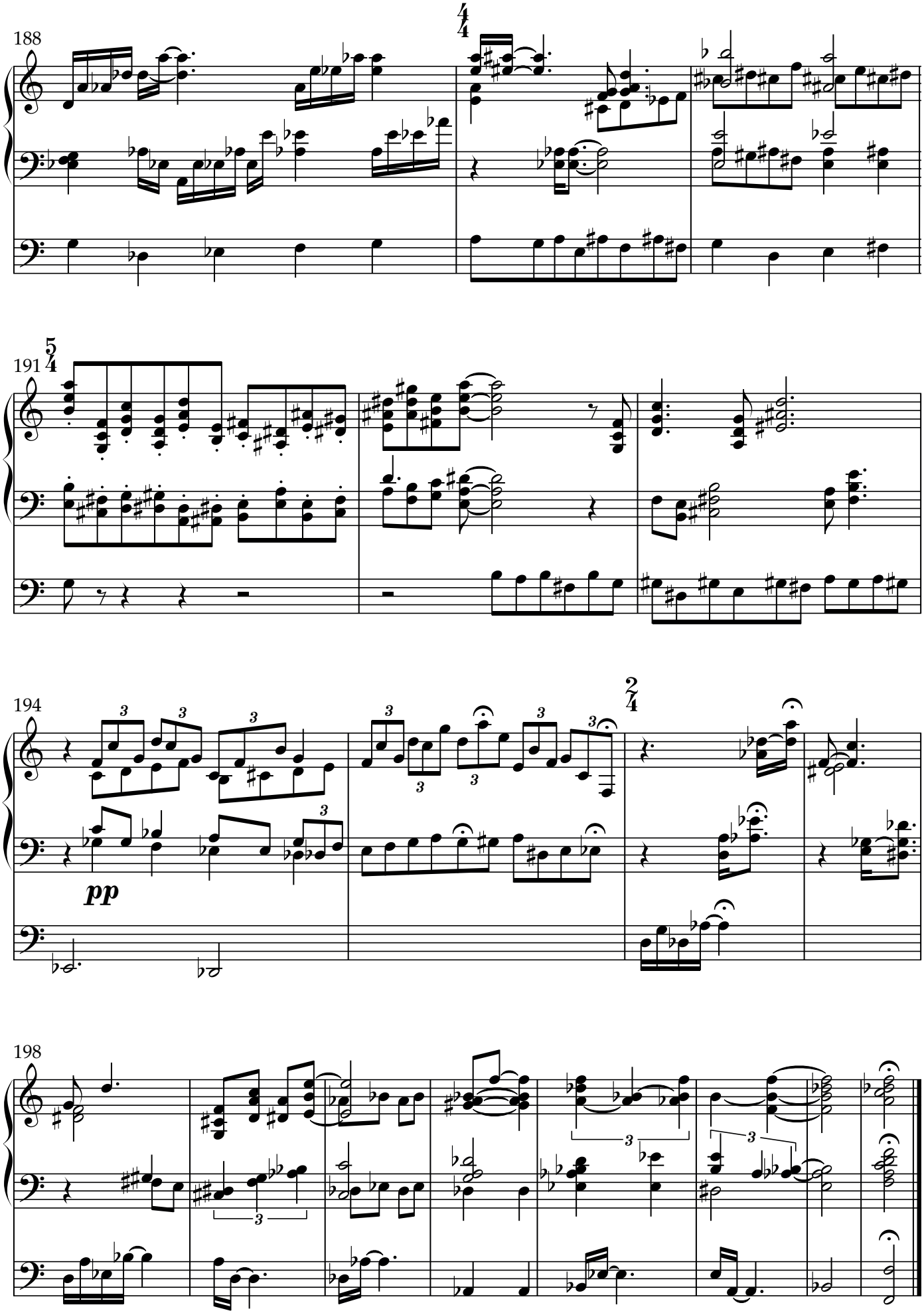

93
sf
94
95
2/4
p
101
107
8`
mp


112
117
122
rit.
a tempo
ff
mf
127
f

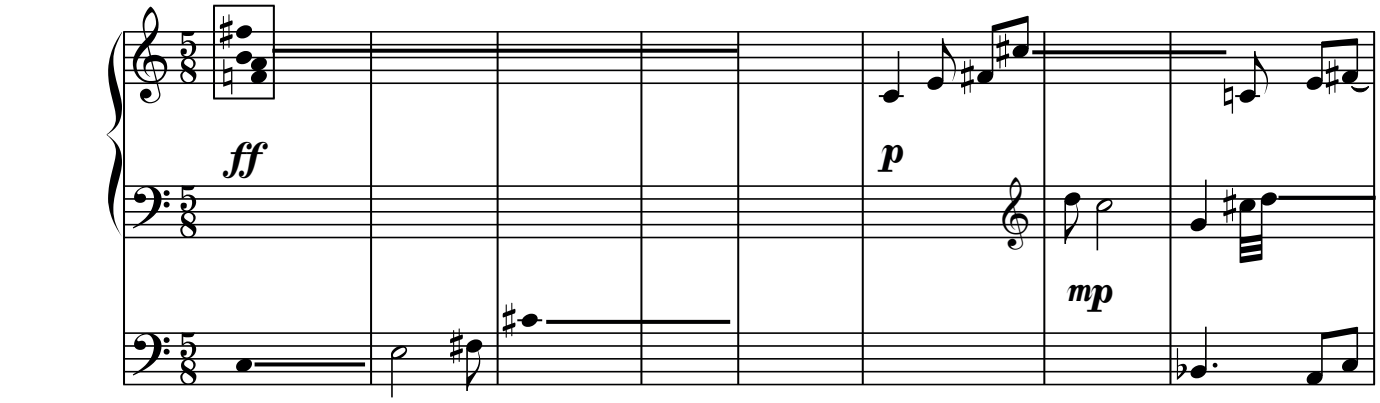

133
139
145
151
sf

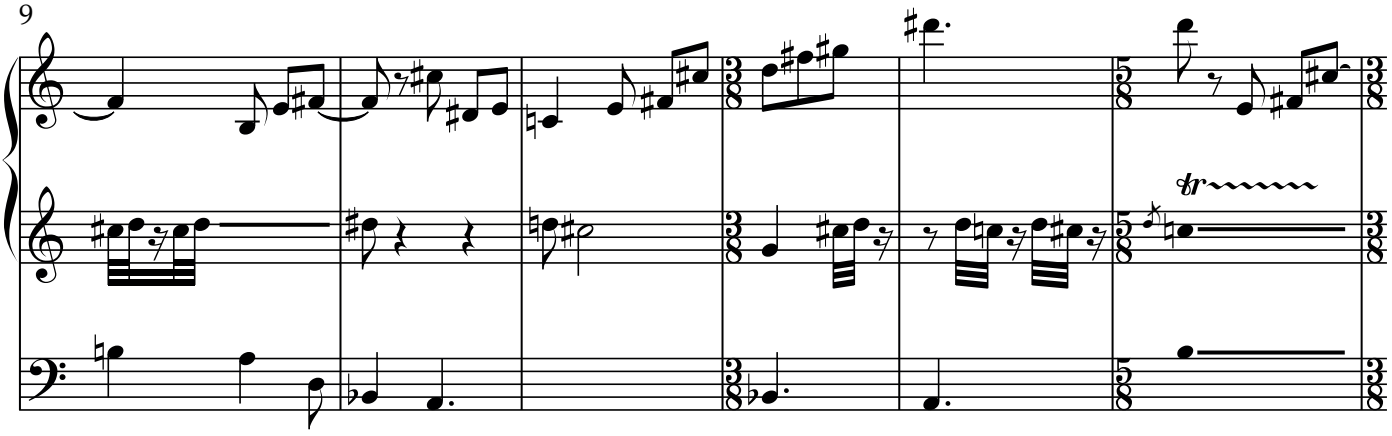

157
sf
ff
163
6/8
3/8
6/8
167
3/8
6/8
171

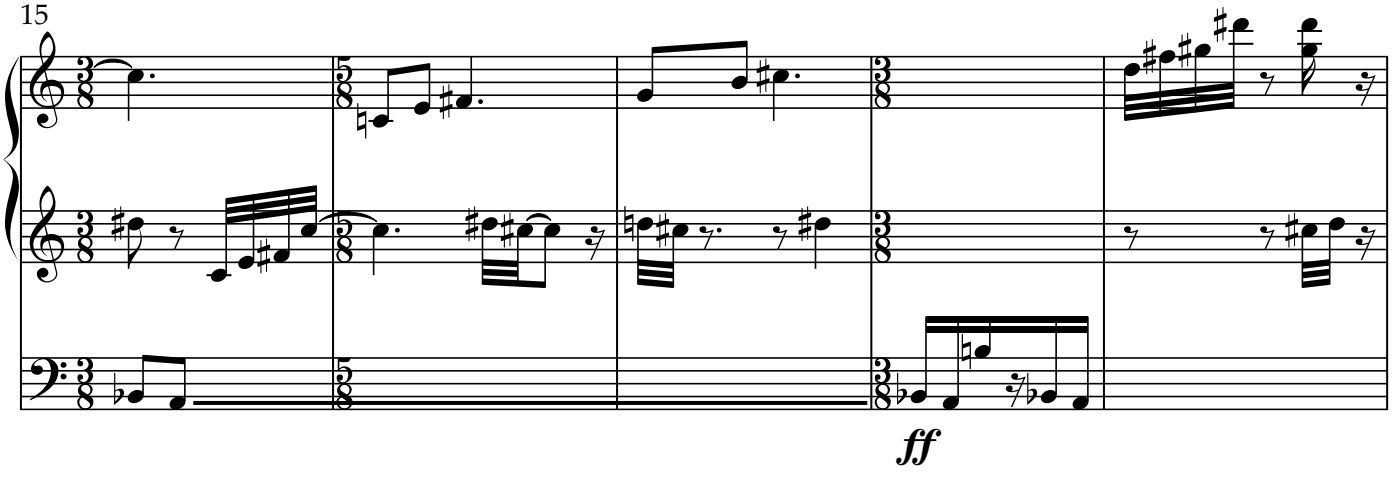

175
5/4
180
3
184
3
186

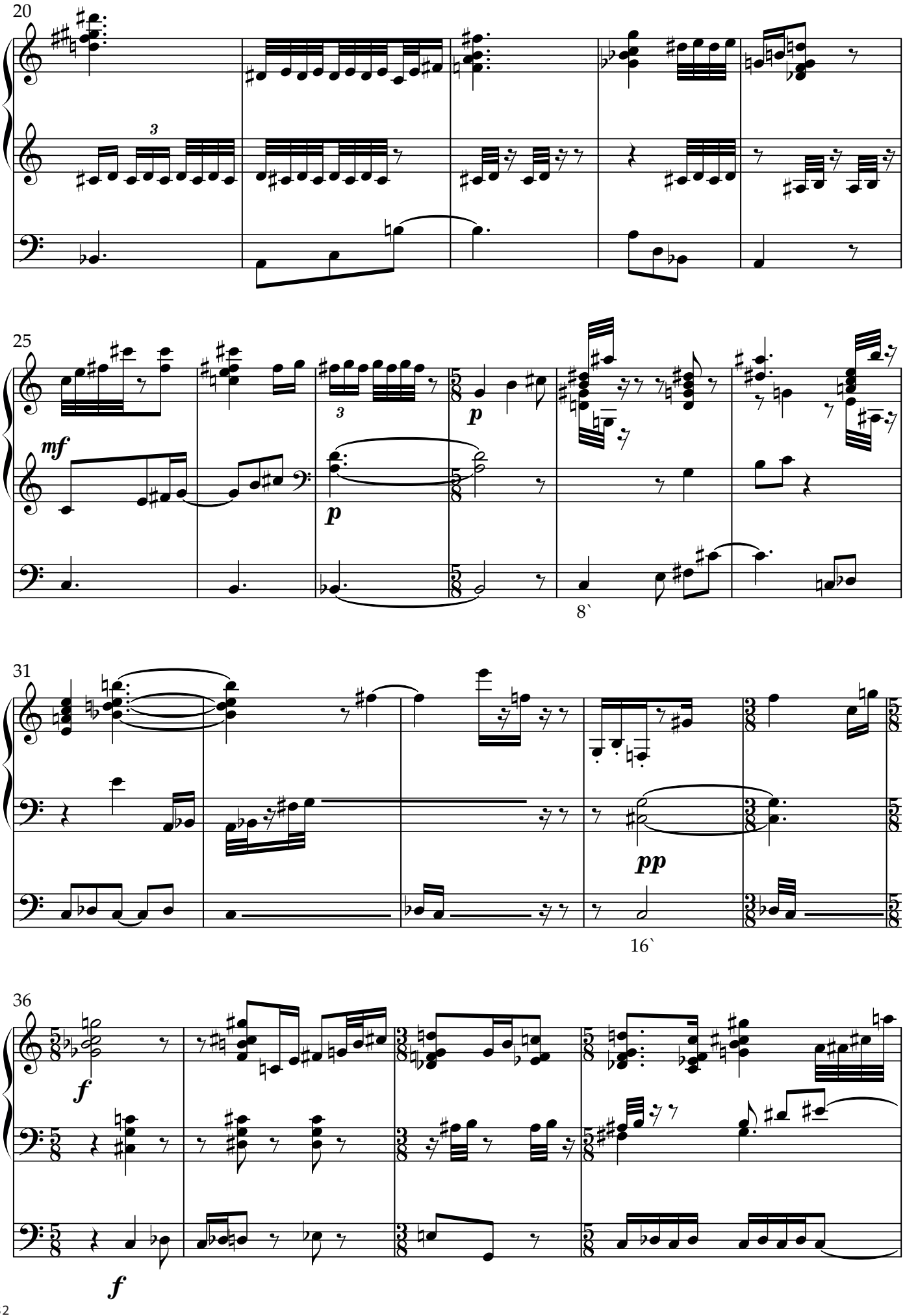

188
191
194
198
pp

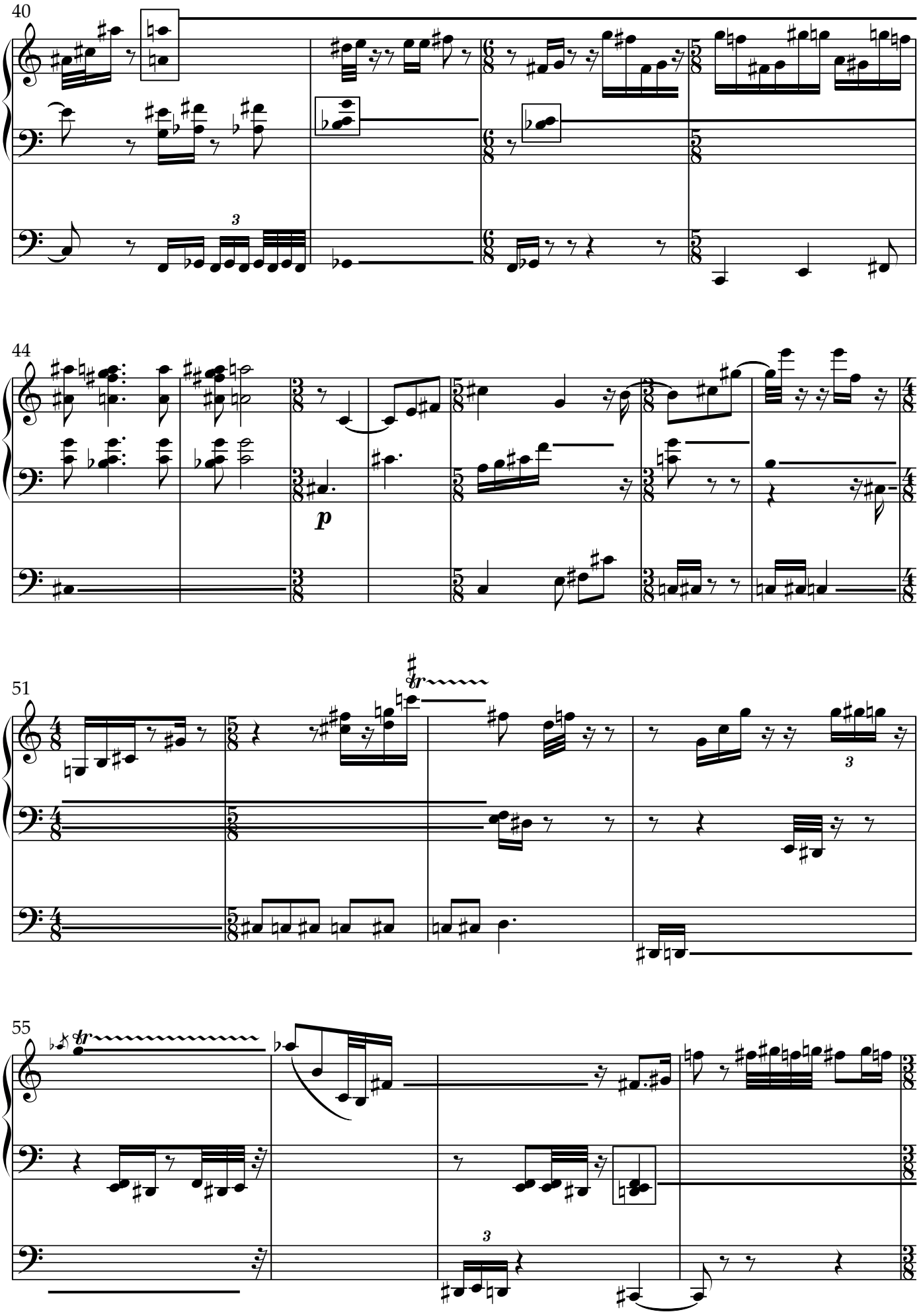
Chorał

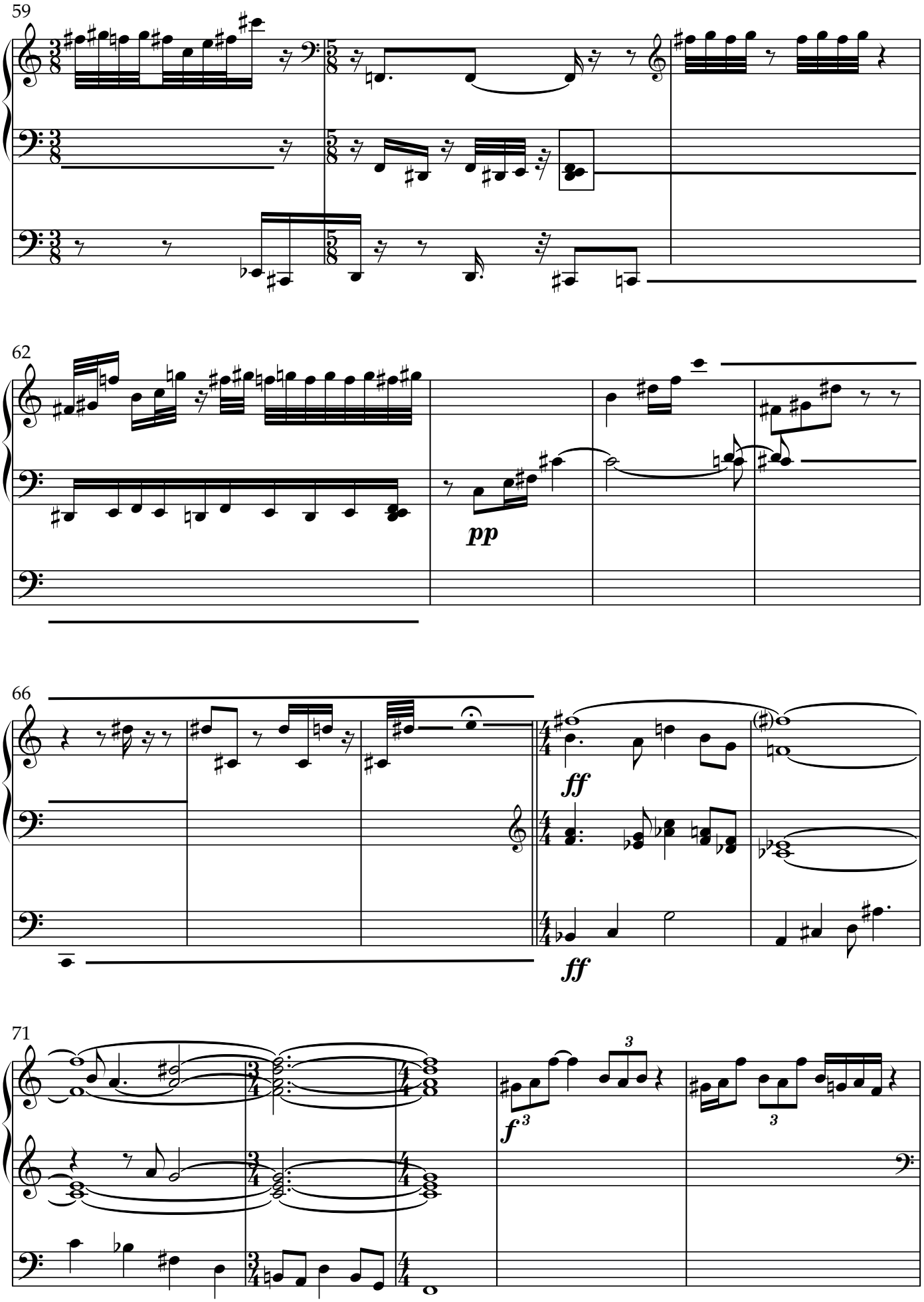


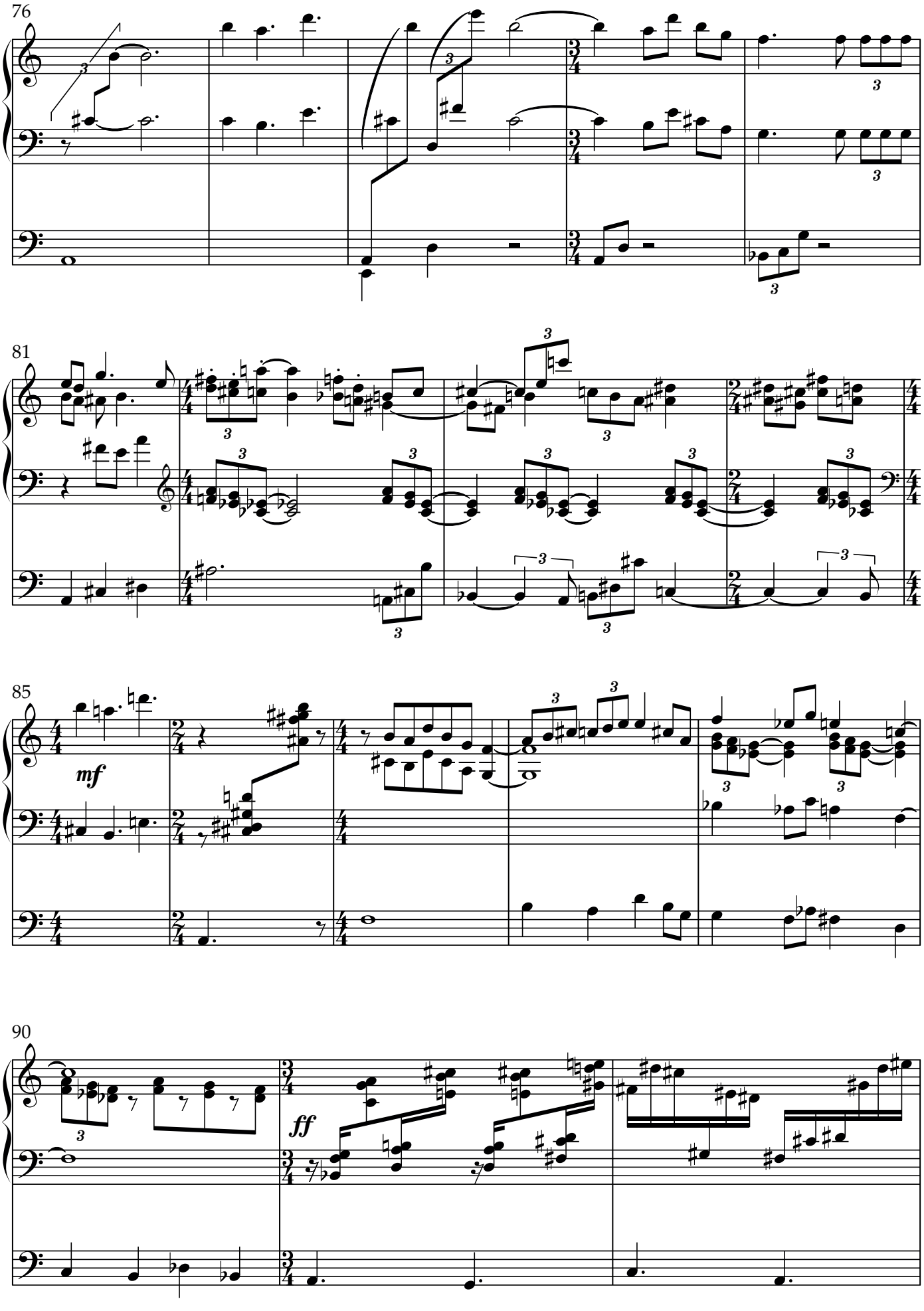


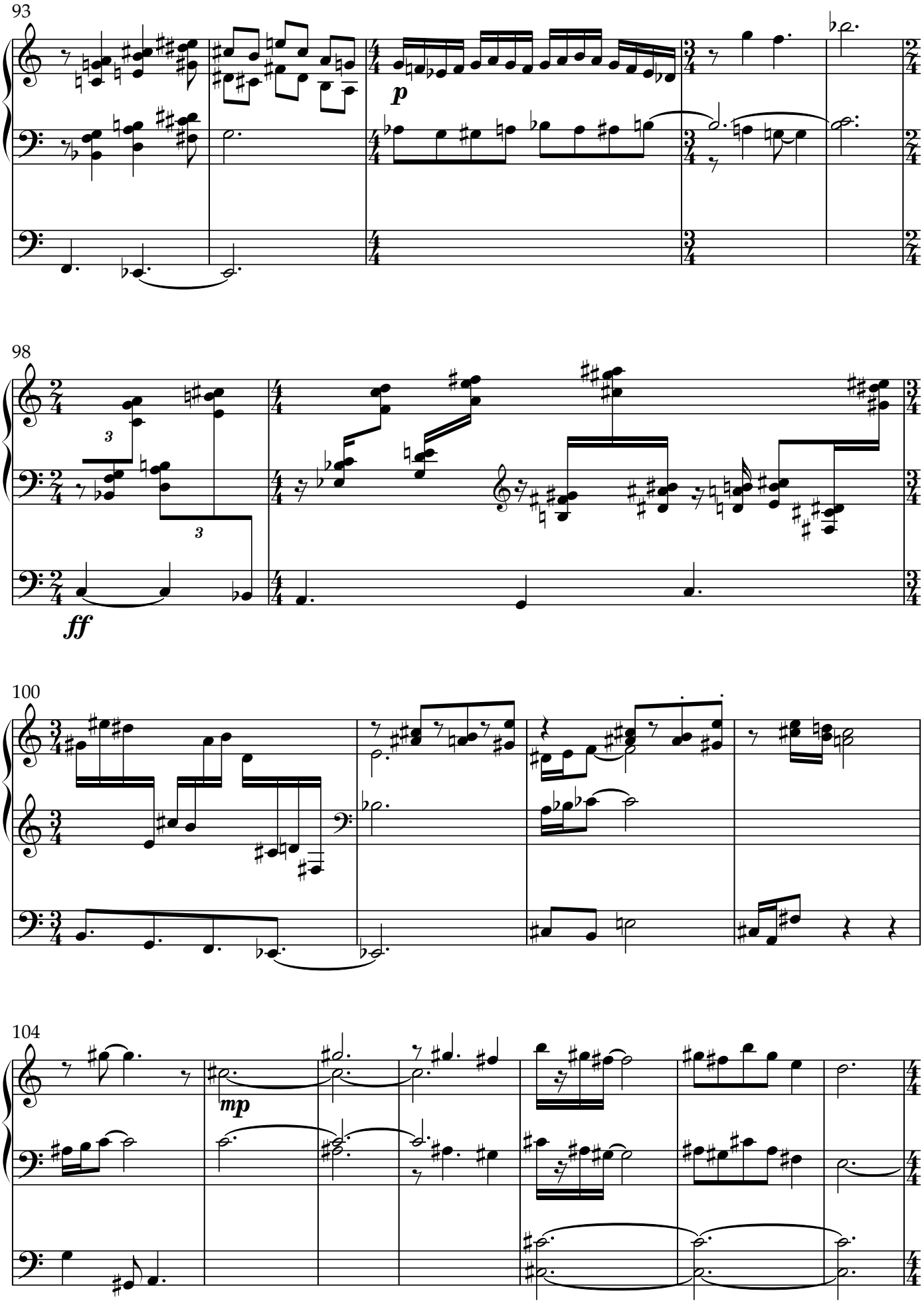


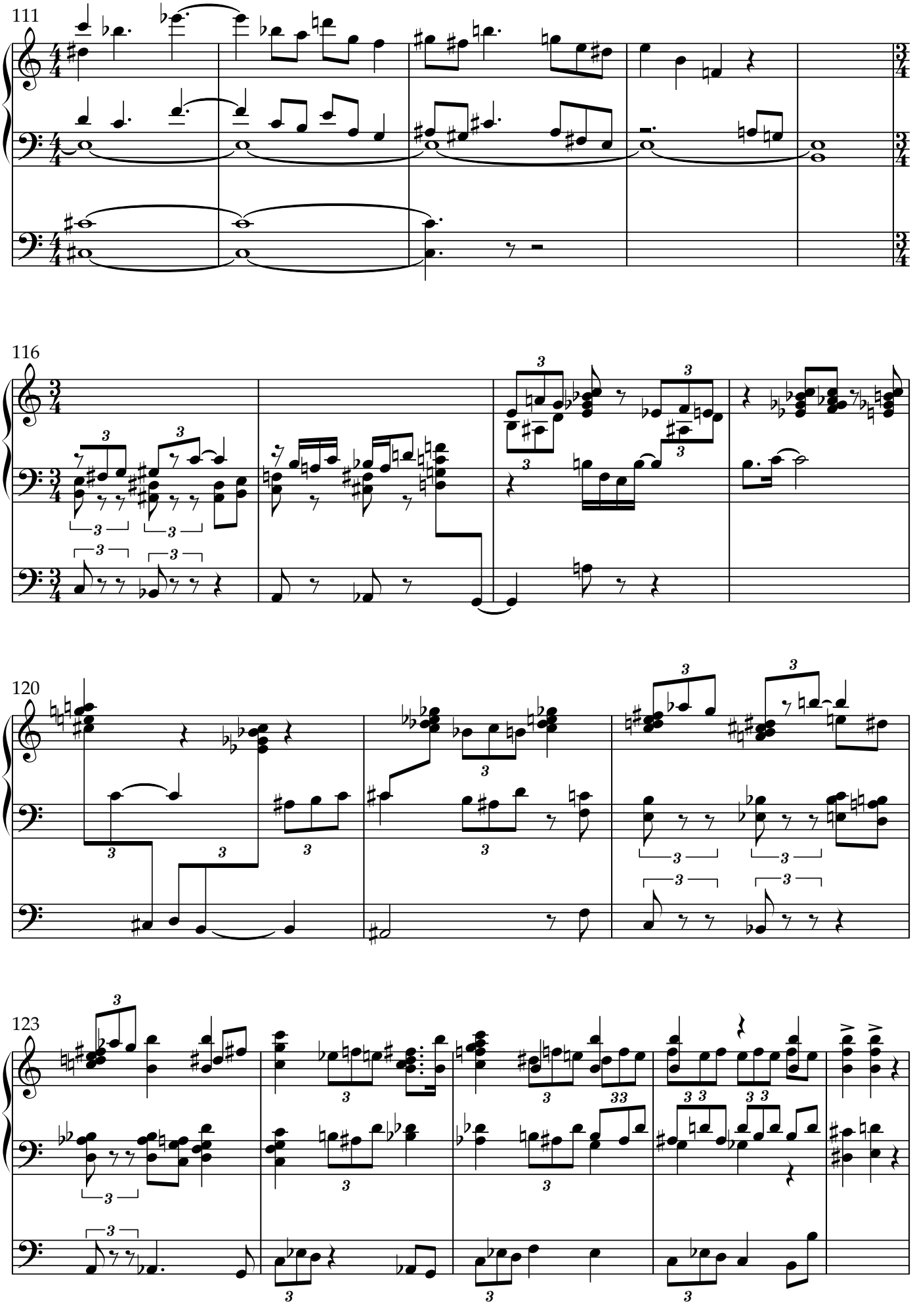

20
25
mf
p
p
8`
31
pp
16`
36
f
f

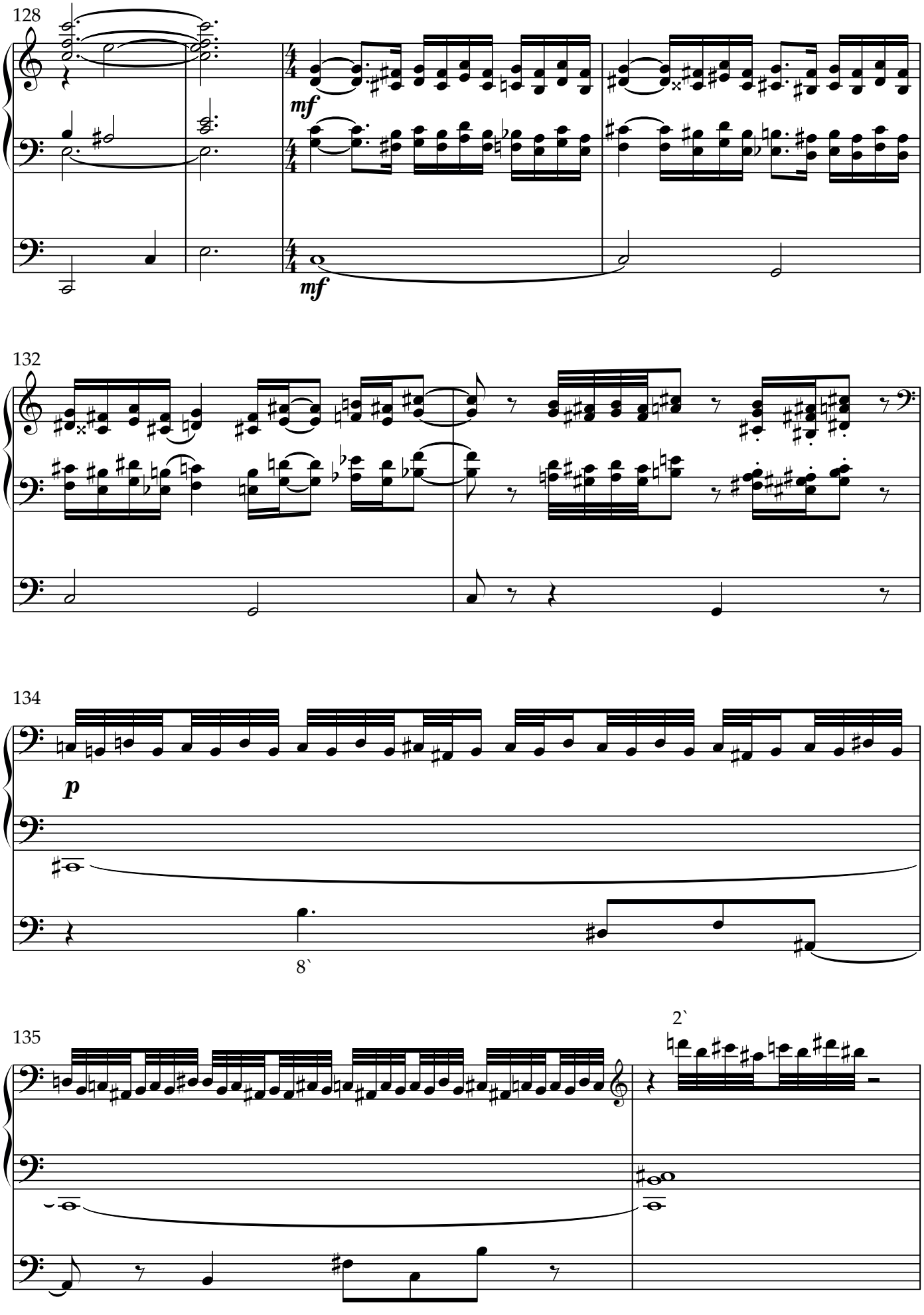

40
3
44
p
51
3
55
3

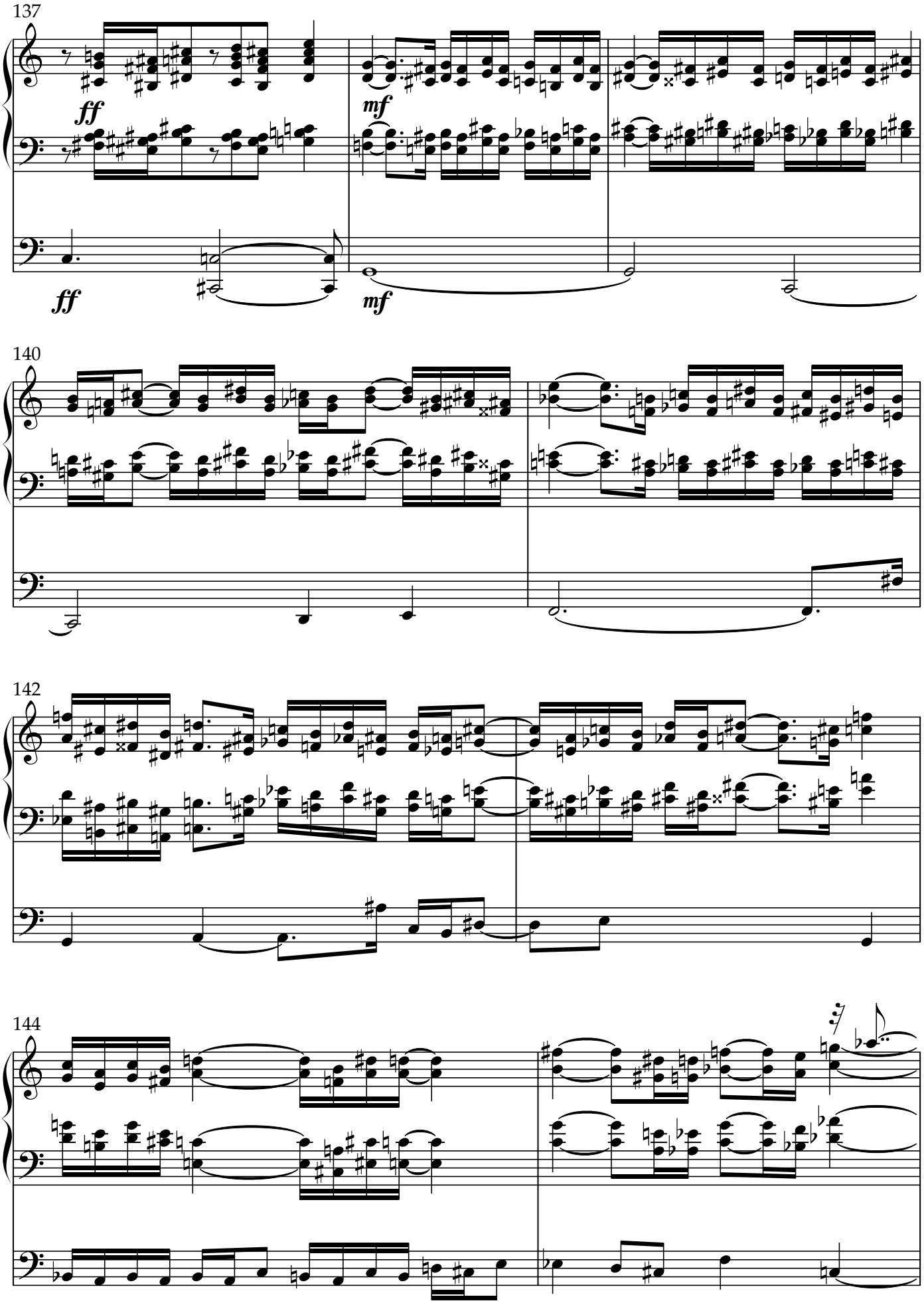

59
62
pp
66
ff
ff
71
f
3
3
3

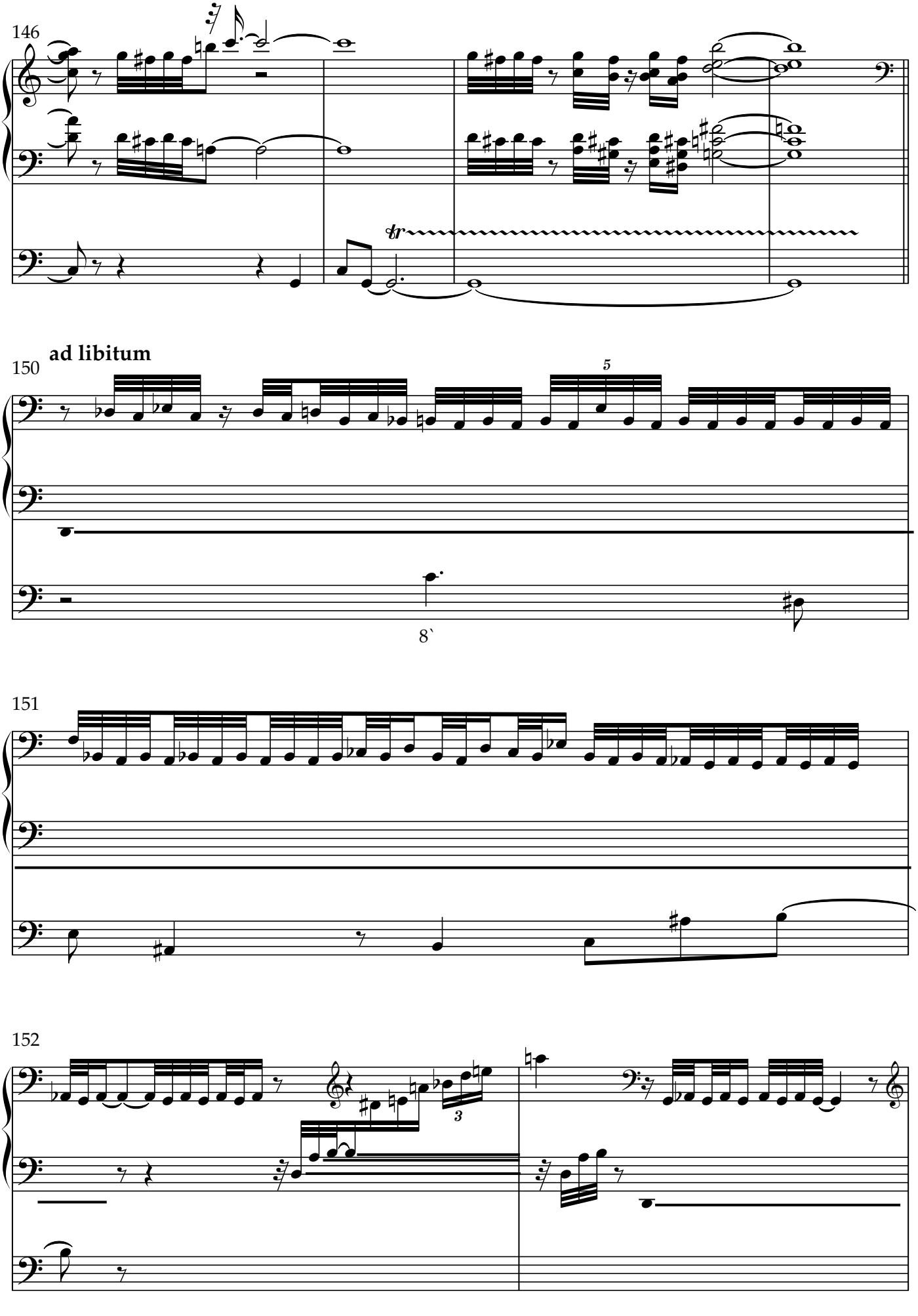

76
81
85
mf
90
ff

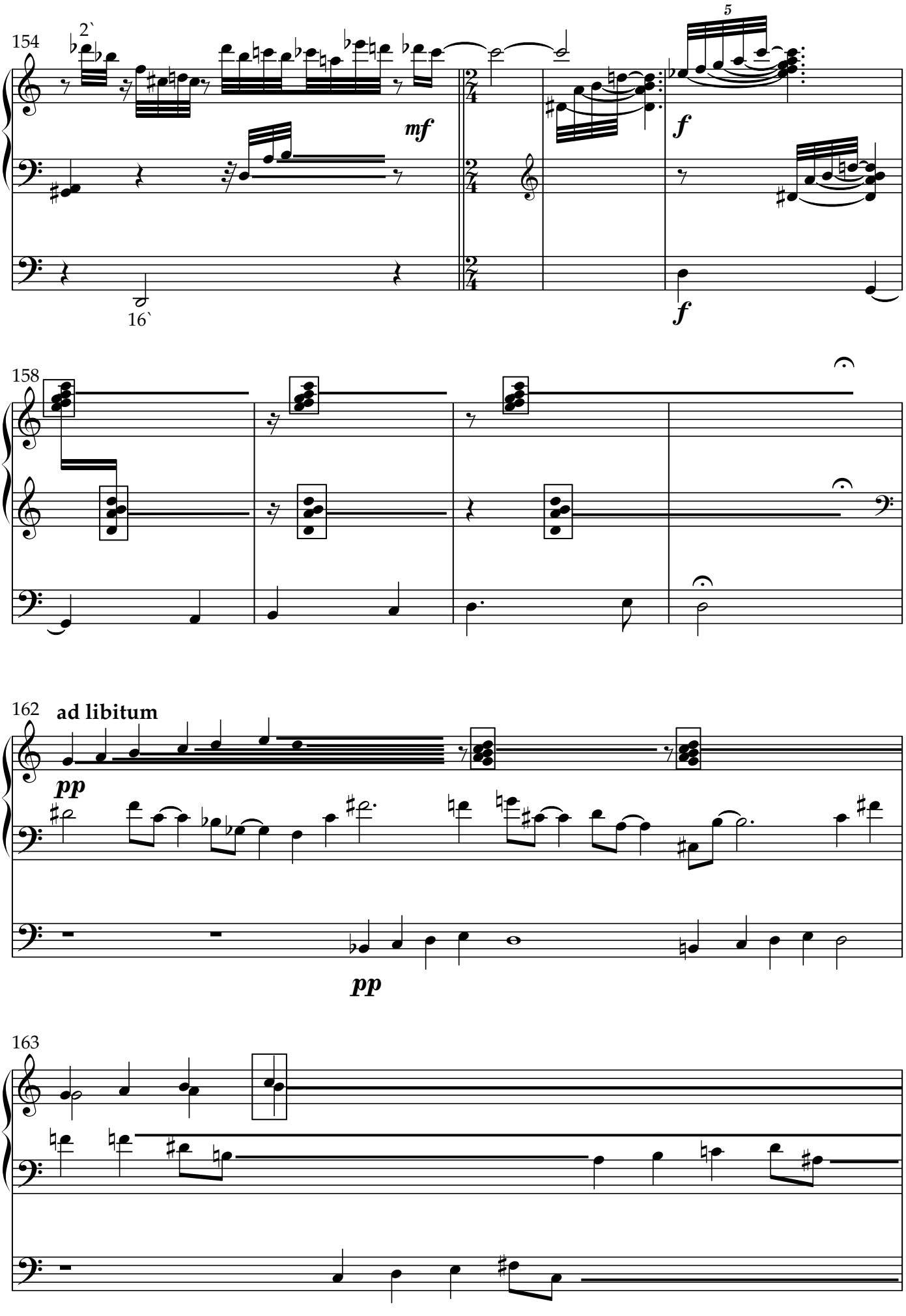

93
p
98
3
3
ff
100
104
mp

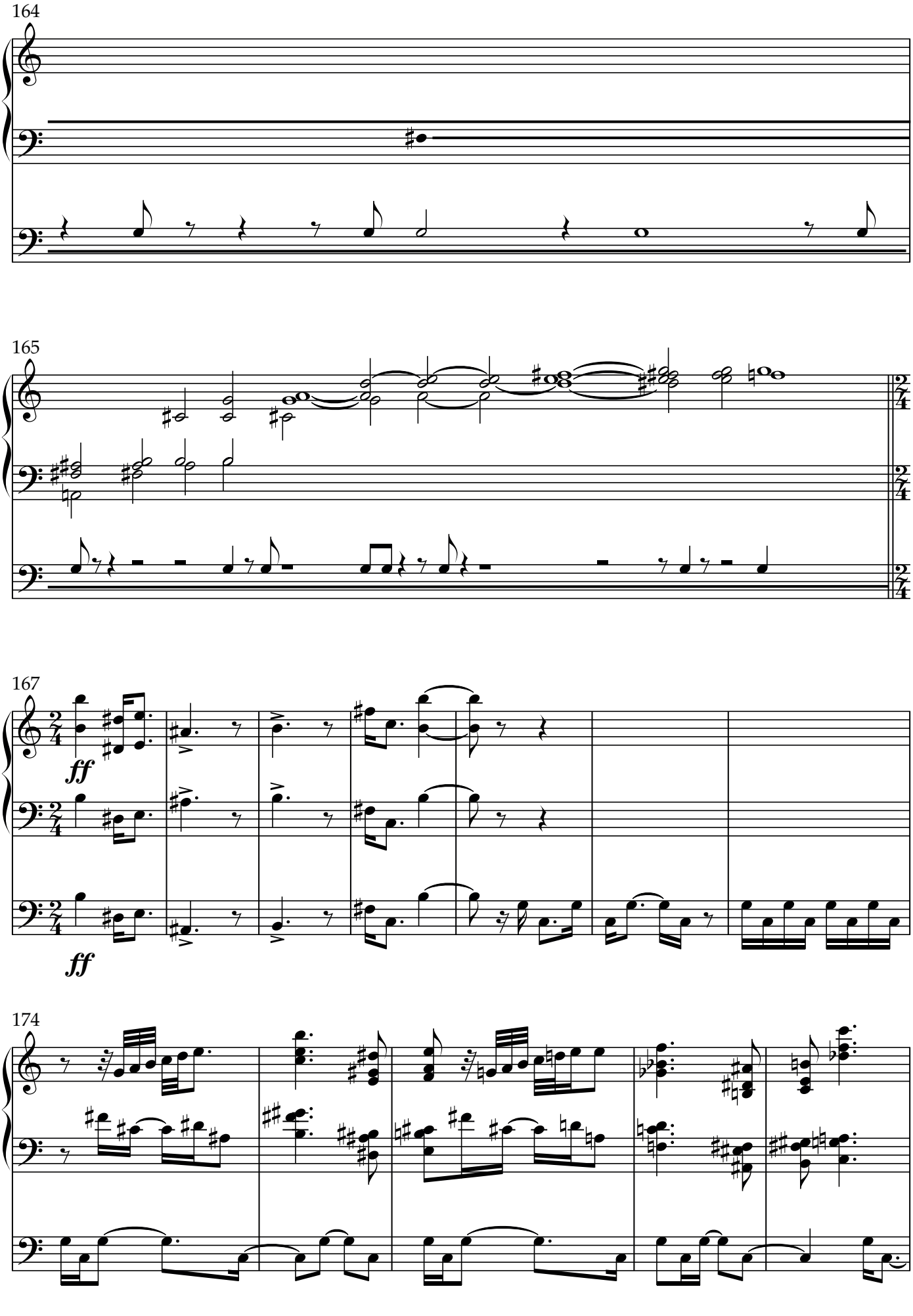

111
116
120
123

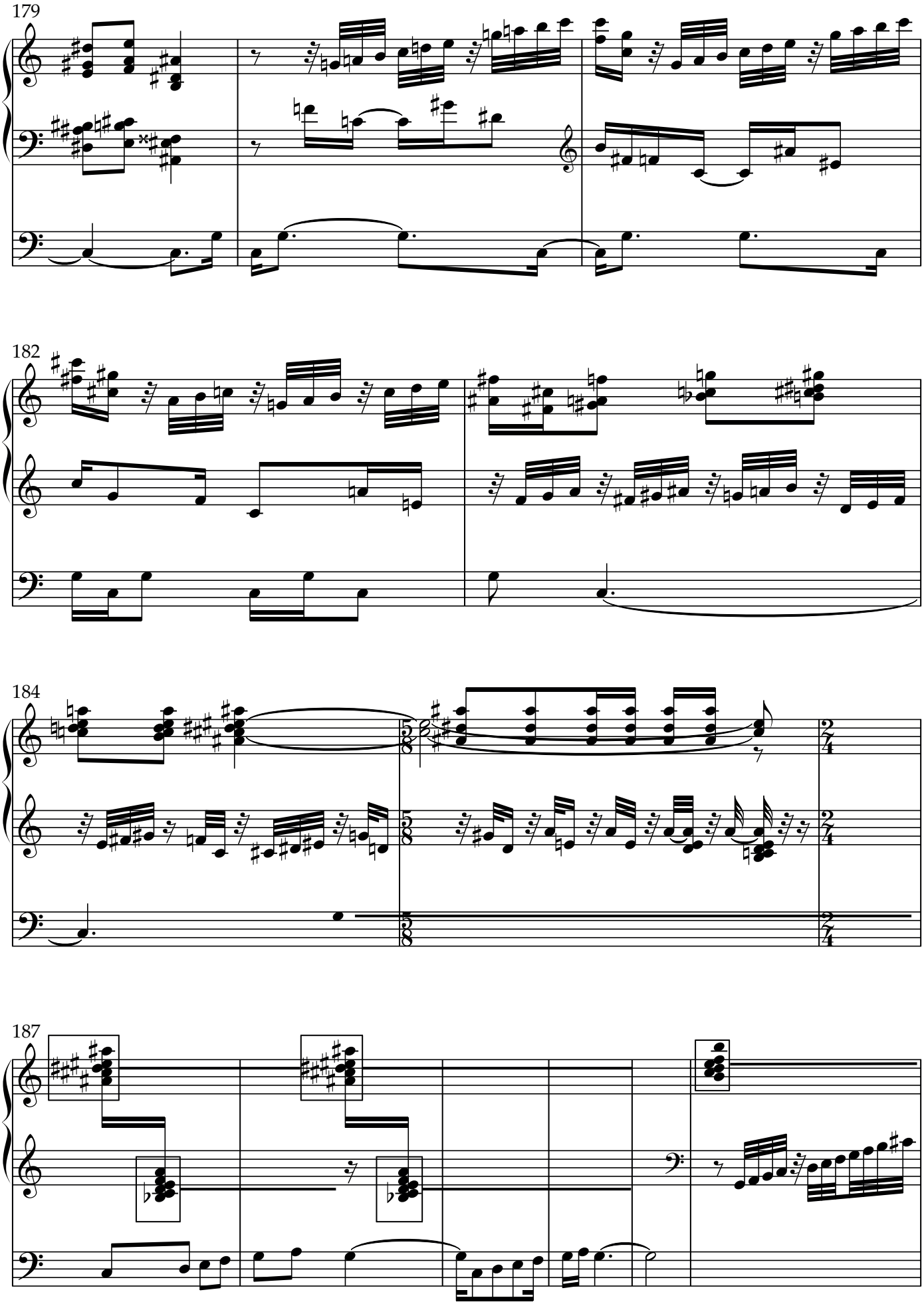

128
mf
mf
132
134
p
8`
135
2`

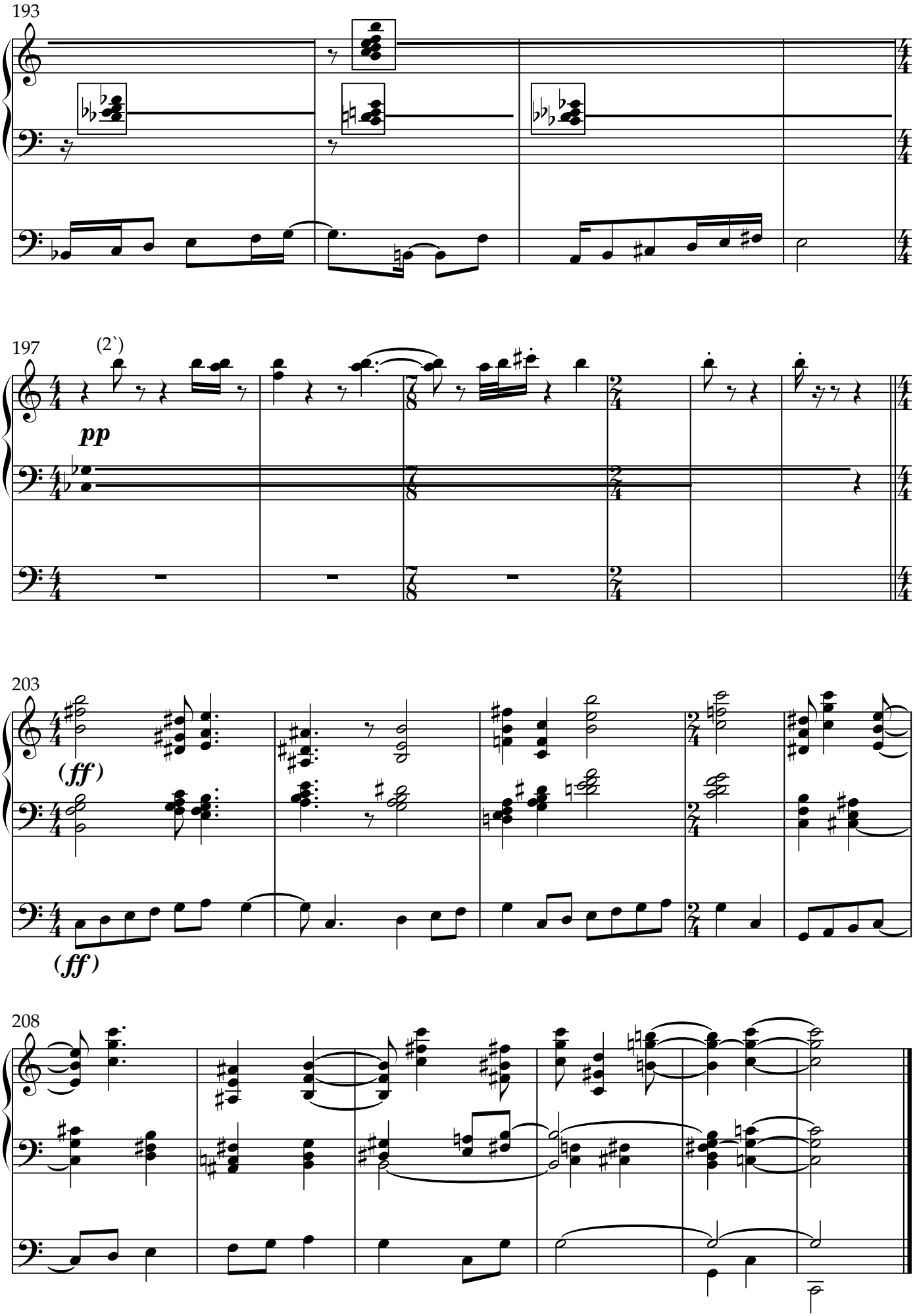

137
ff
mf
ff
mf
140
142
144


146
tr
ad libitum
150
5
8`
151
152
3

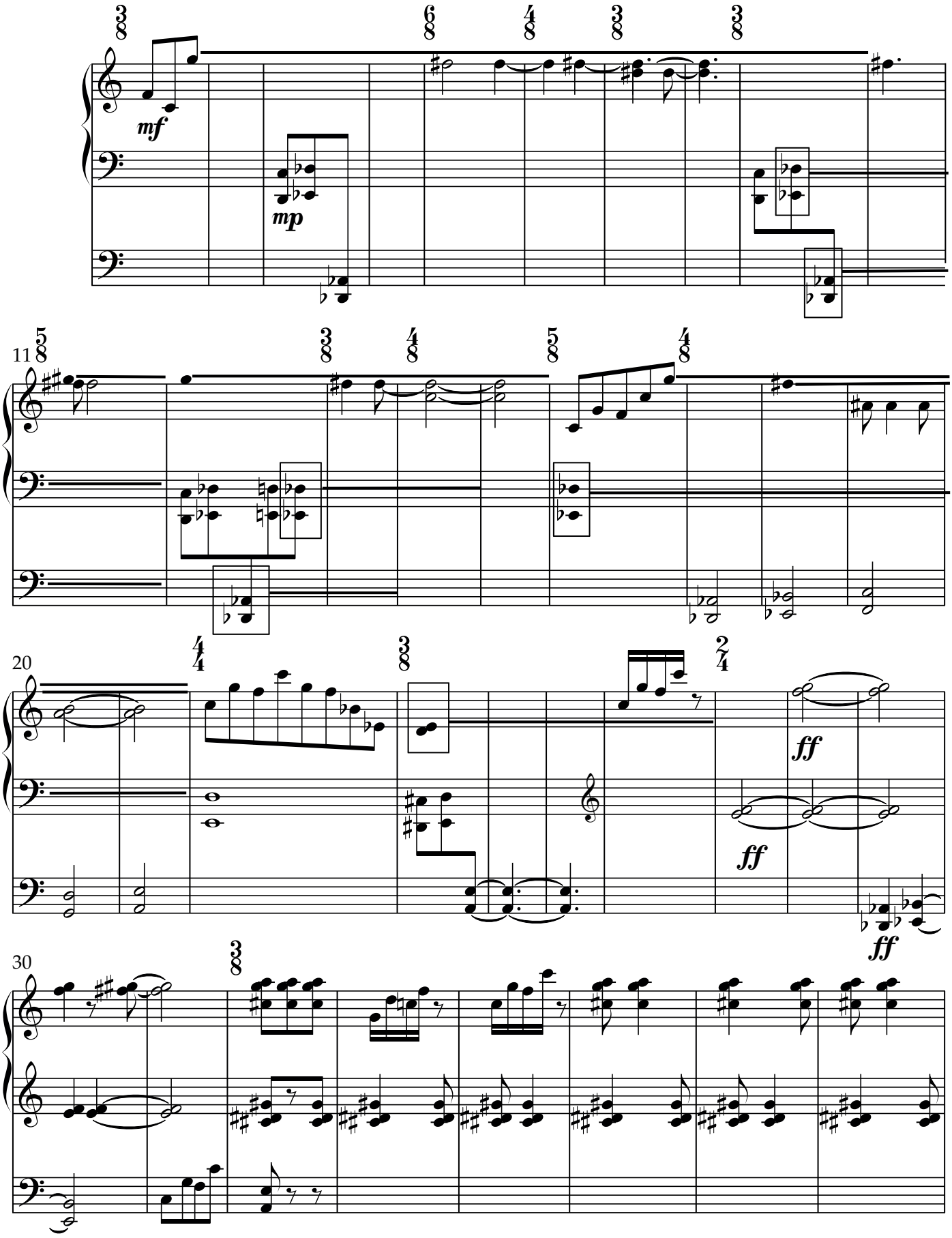

154
2`
mf
5
f
16`
f
158
162
ad libitum
pp
pp
163

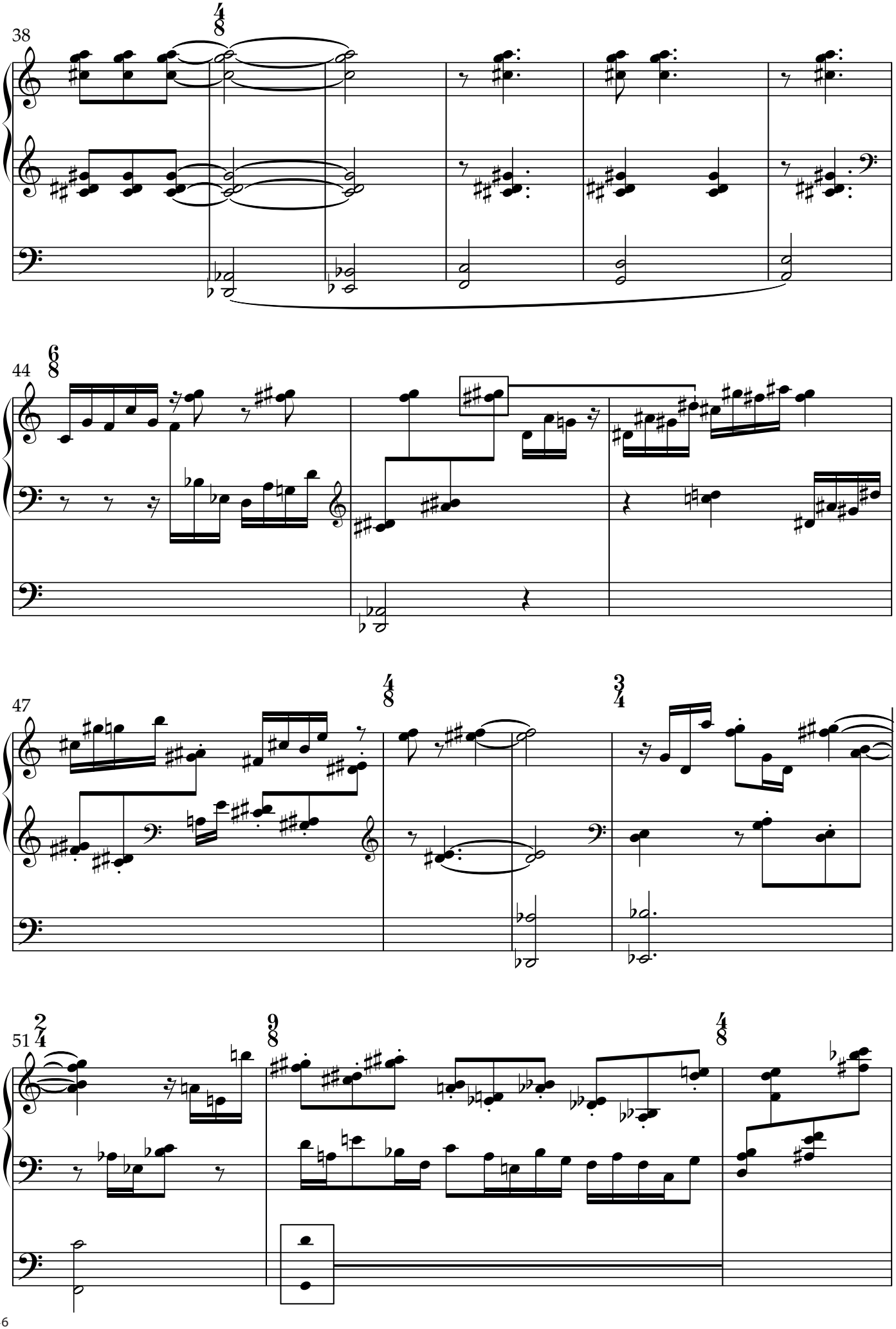

164
165
167
ff
ff
174

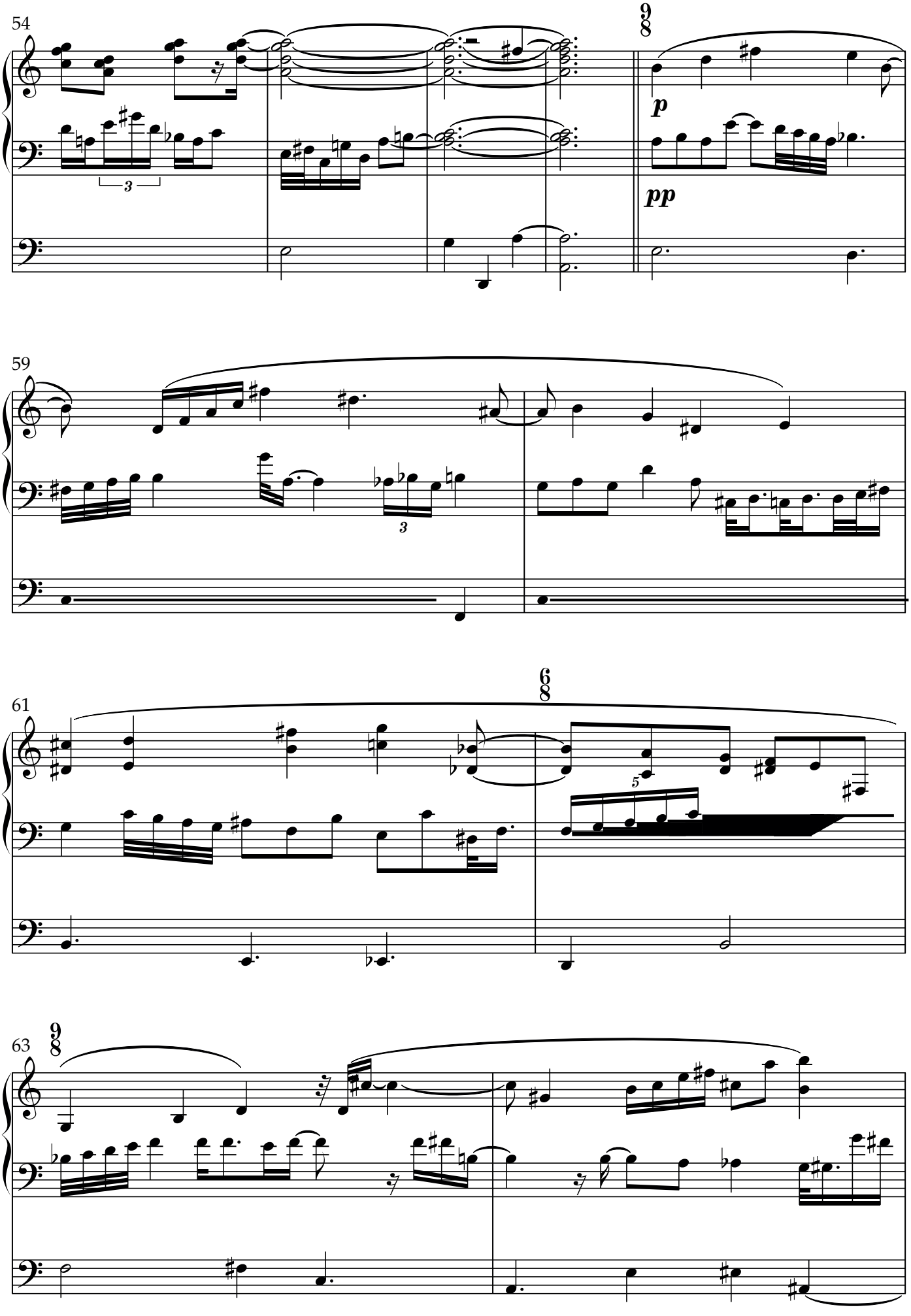

179
182
184
187

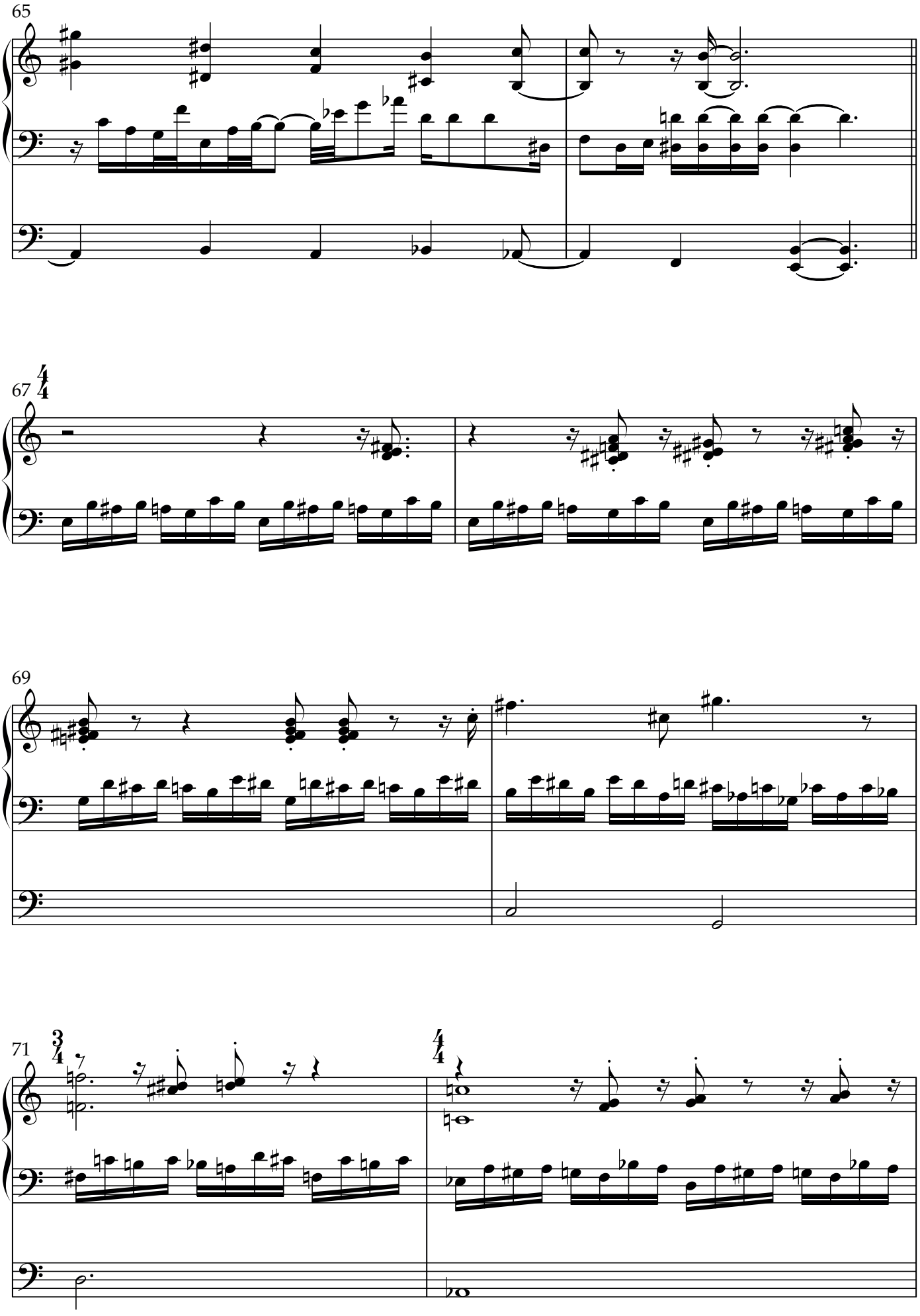

193
197
(2`)
pp
203
(ff)
(ff)
208

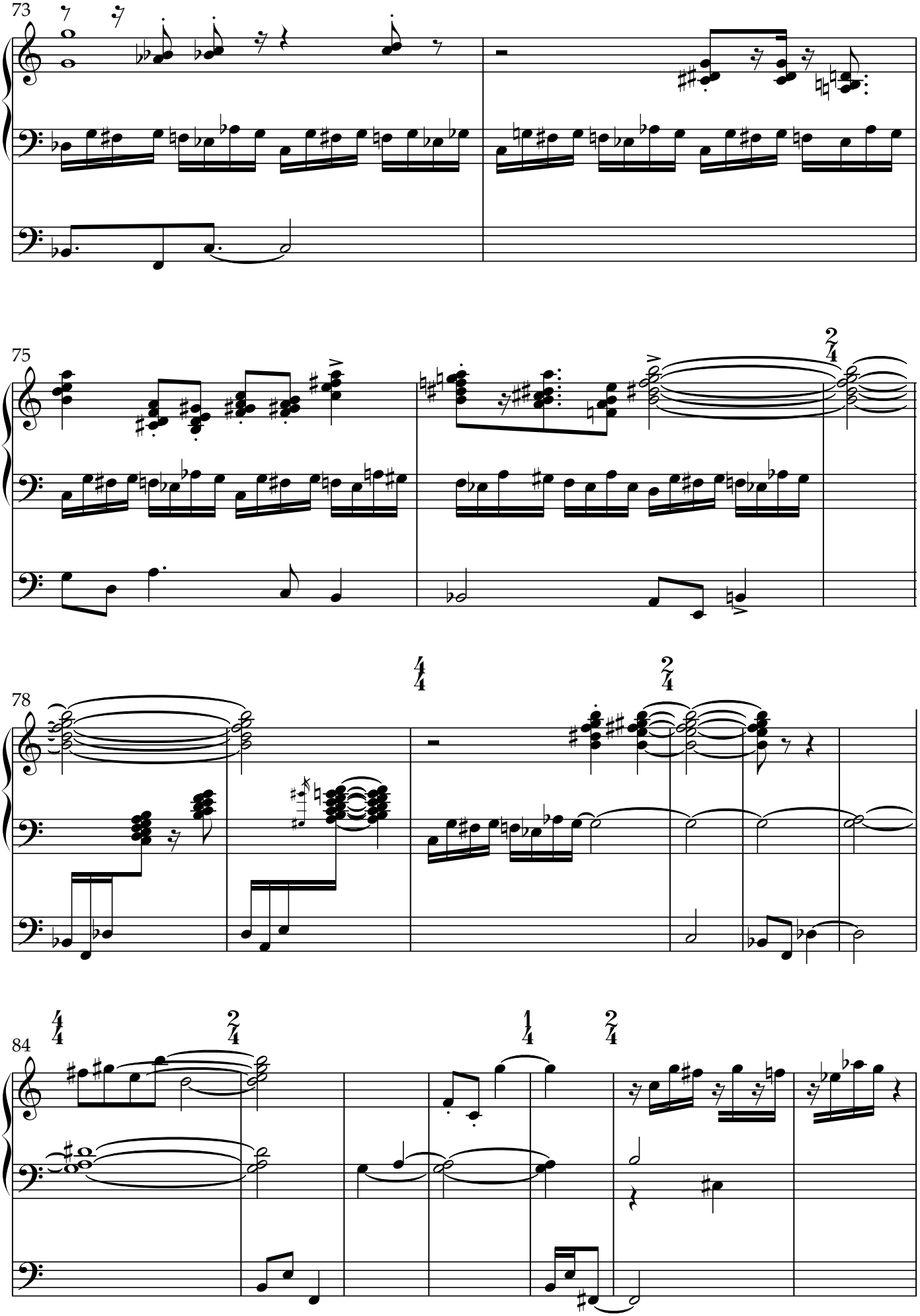
Prelud

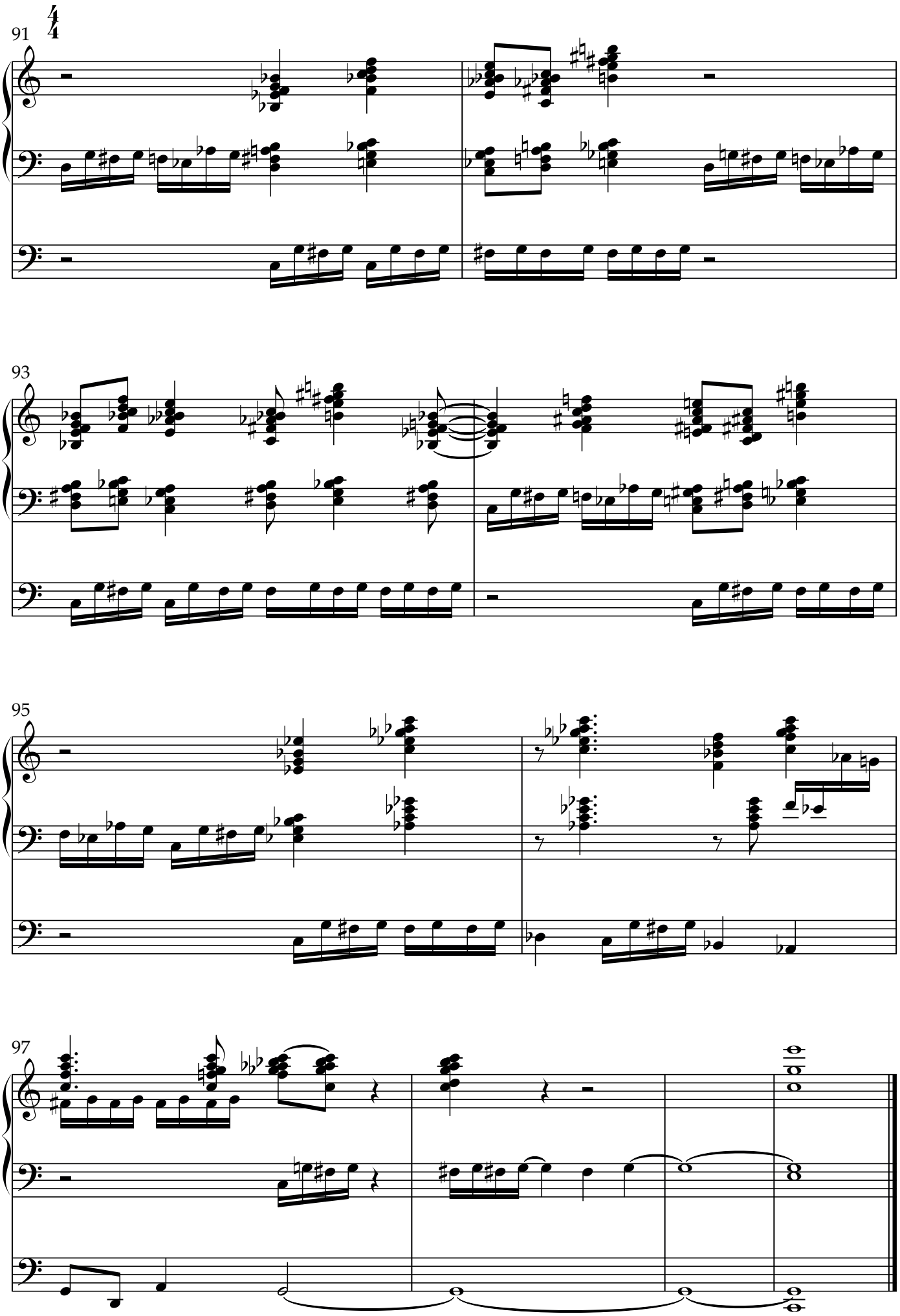



38
44
47
51


54
9/8
p
pp
59
61
6/8
63
9/8

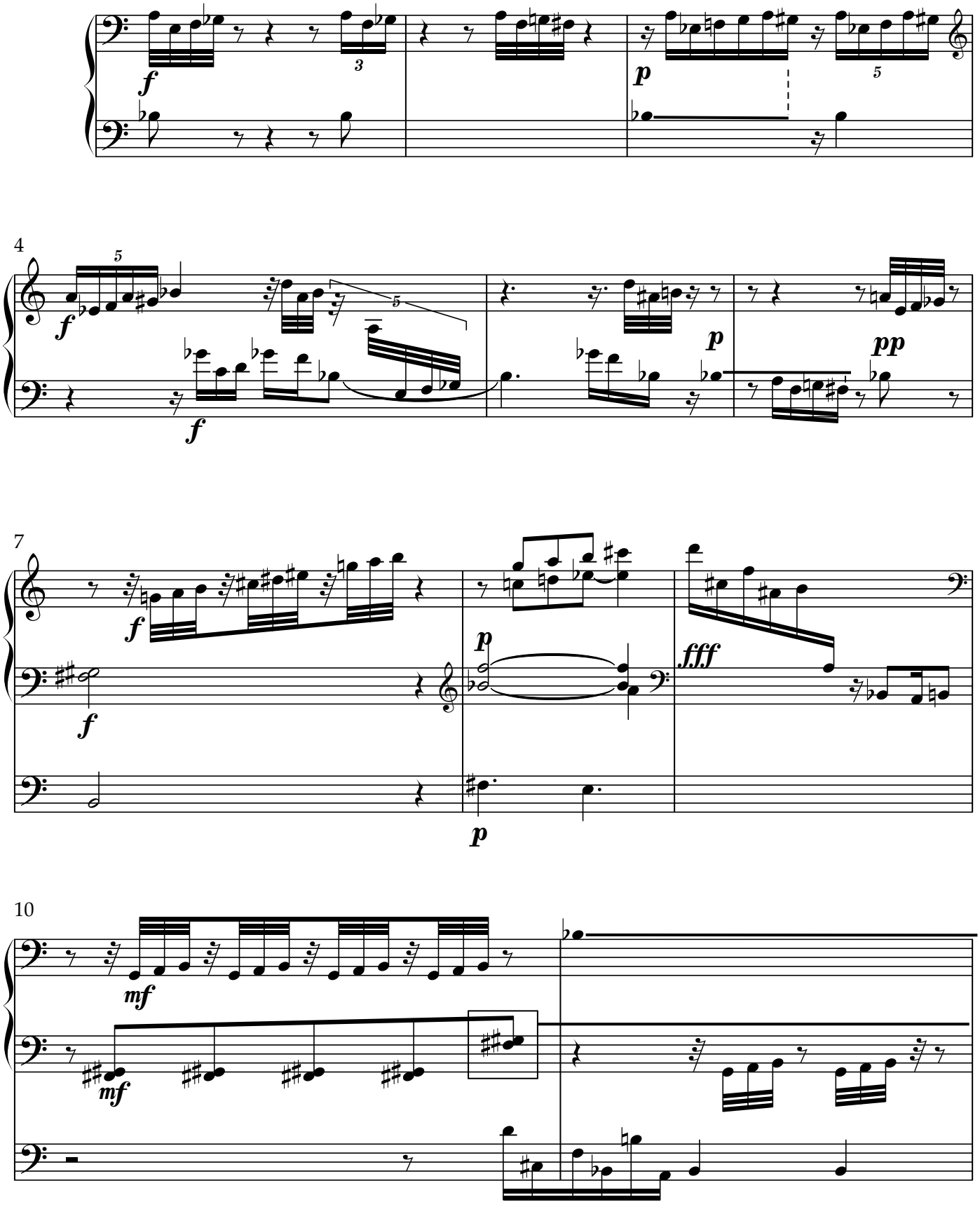

65
67
4
4
69
71
3
4
4
4

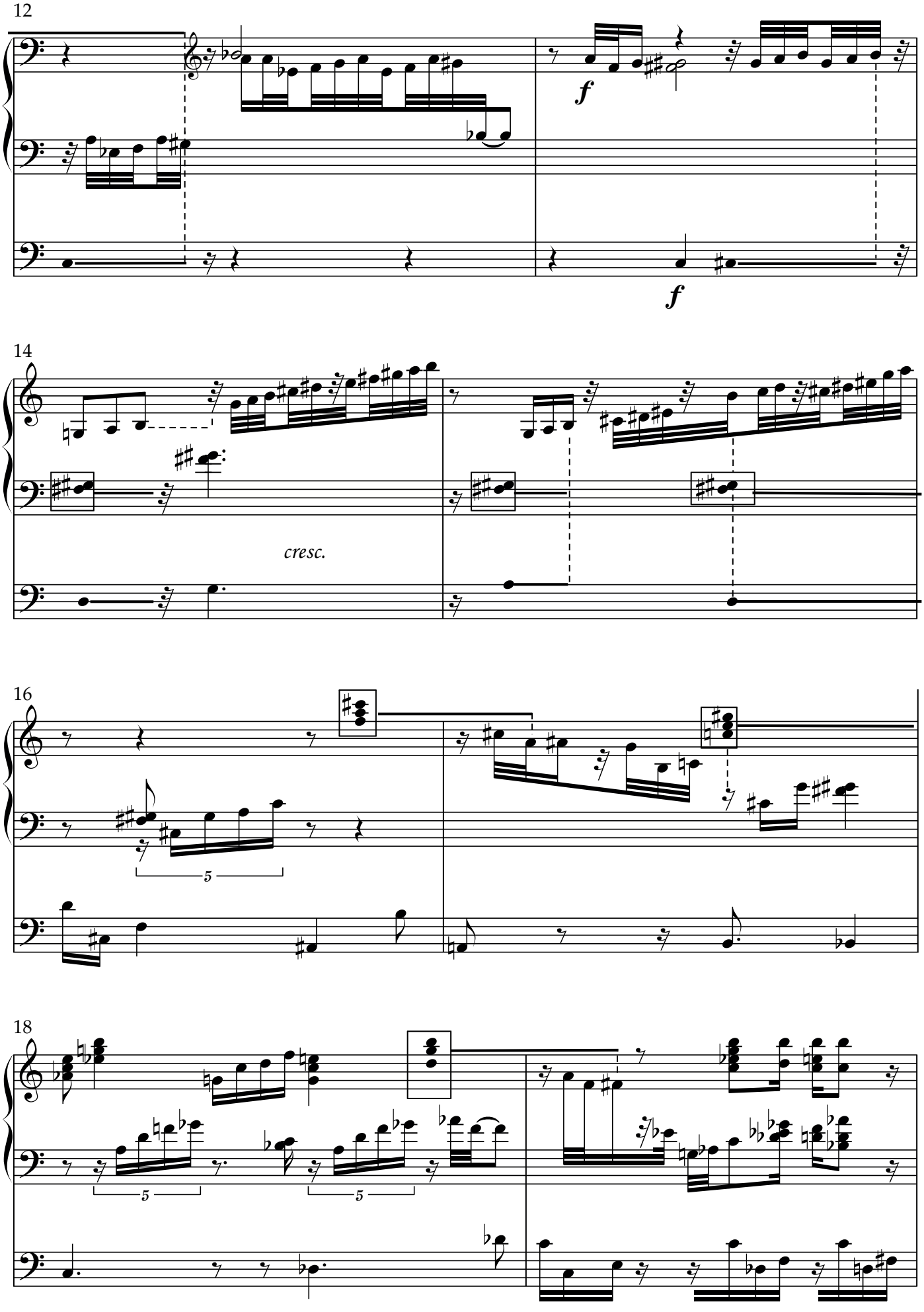

73
75
78
84

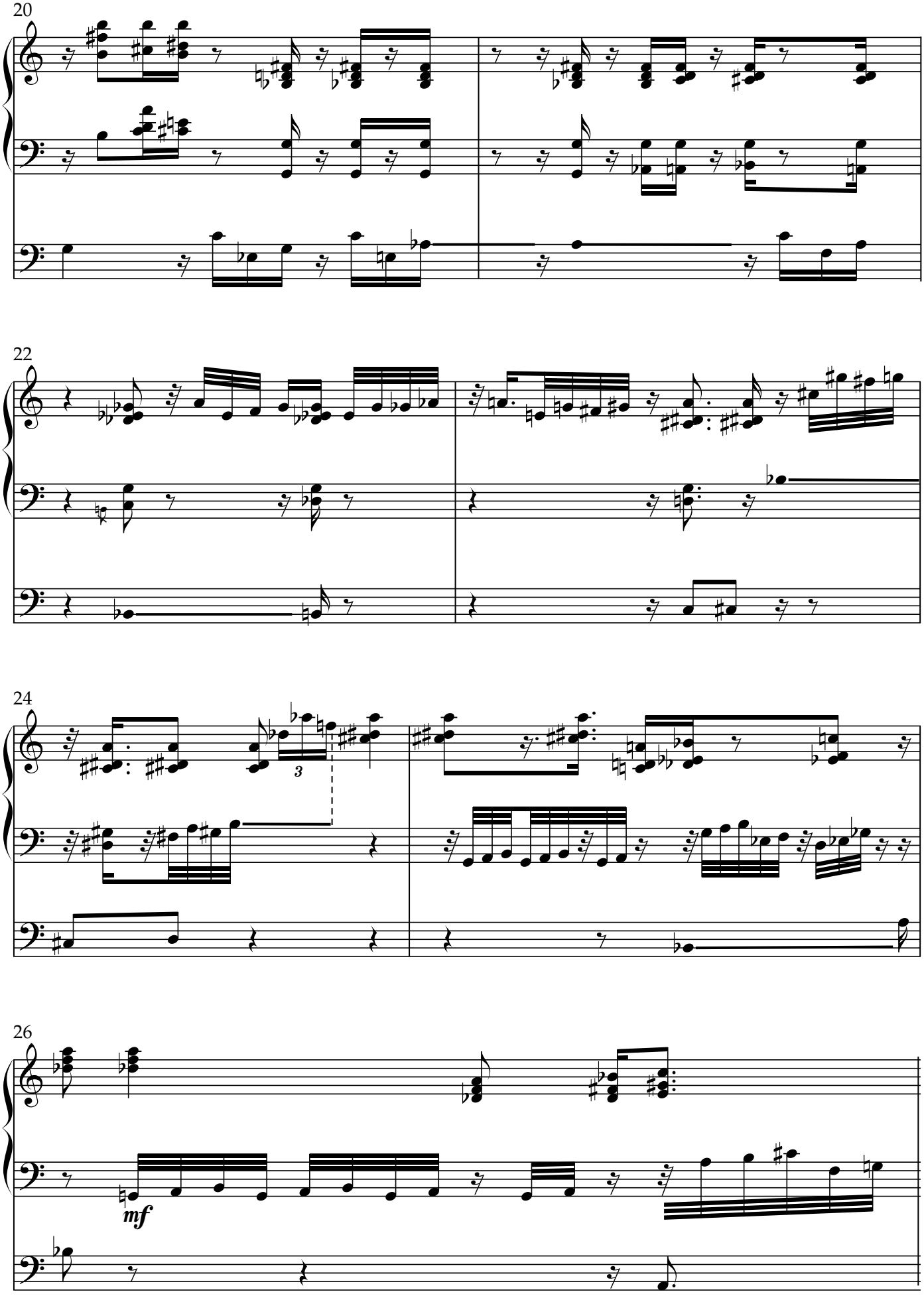

91
4/4
93
95
97

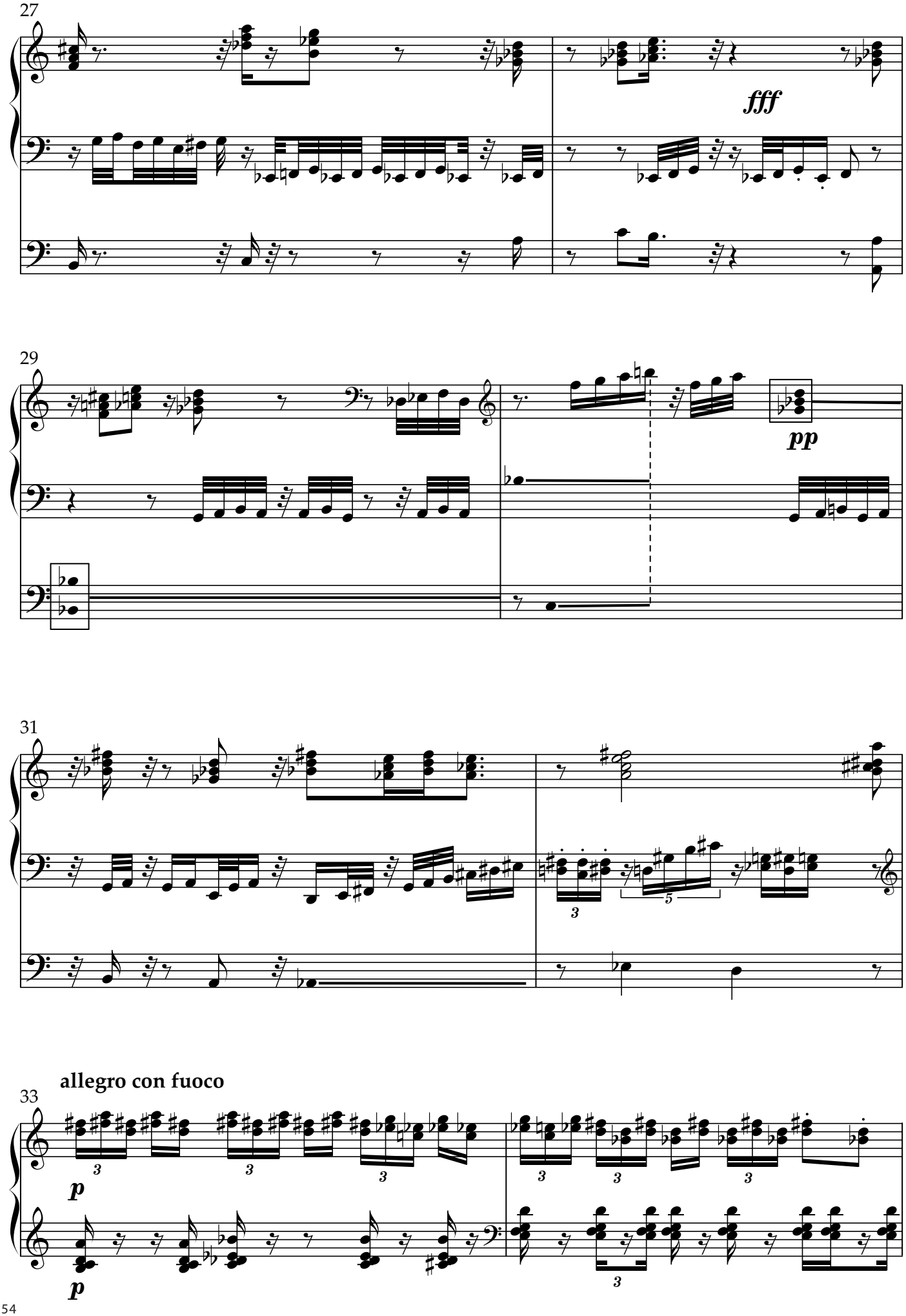
Sekwencja na organy

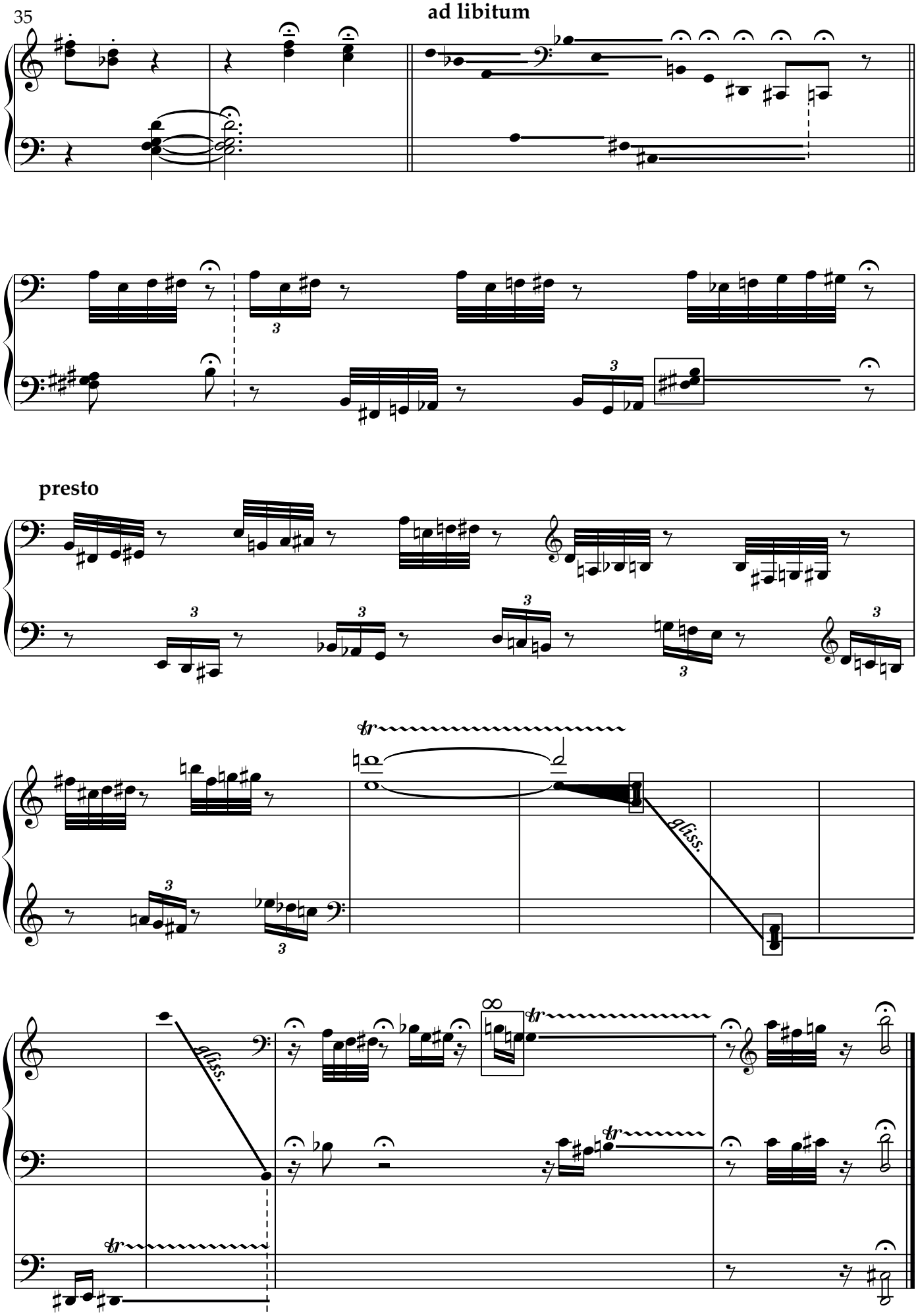
agresywnie



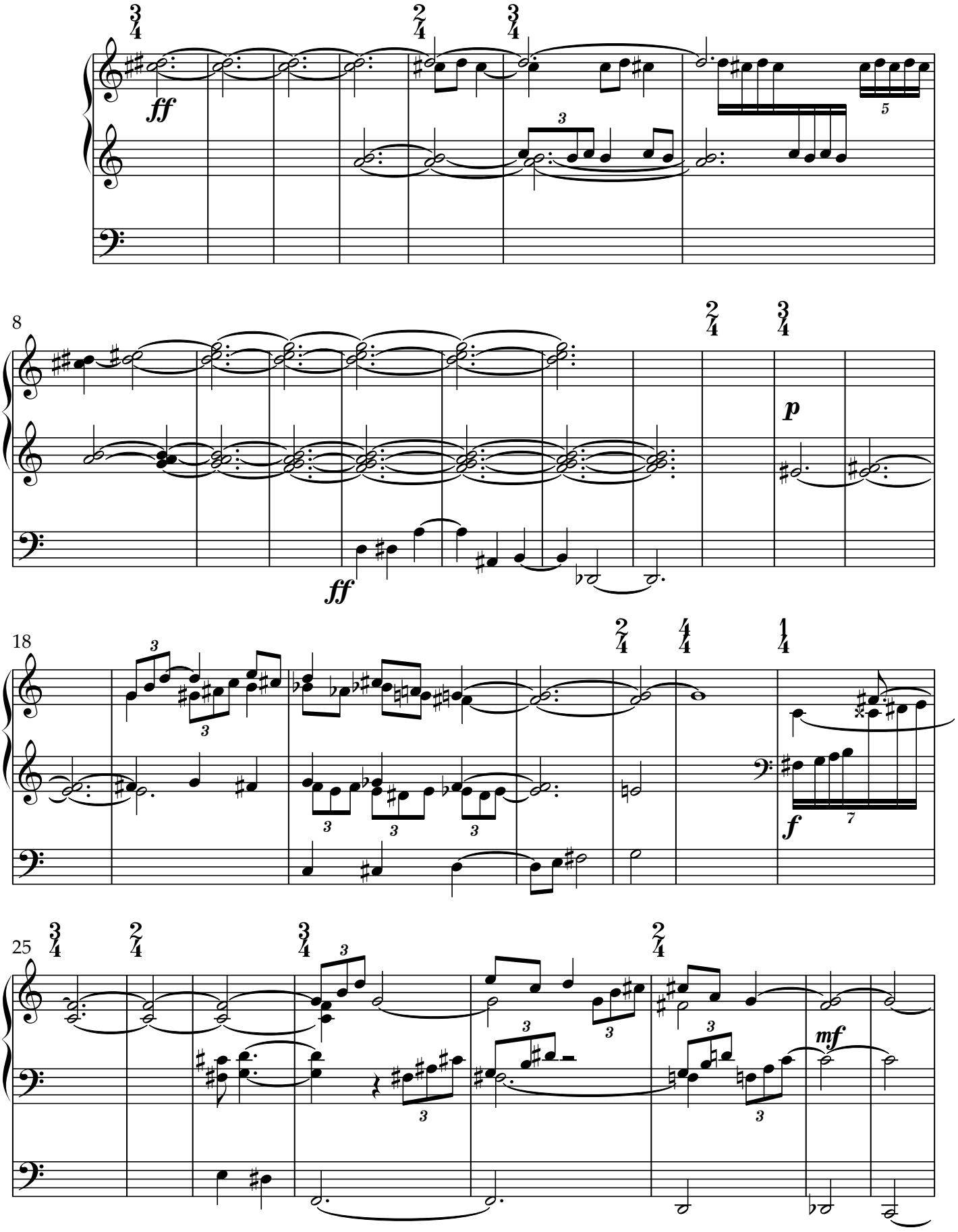

12
f
f
14
cresc.
16
5
18
5
5

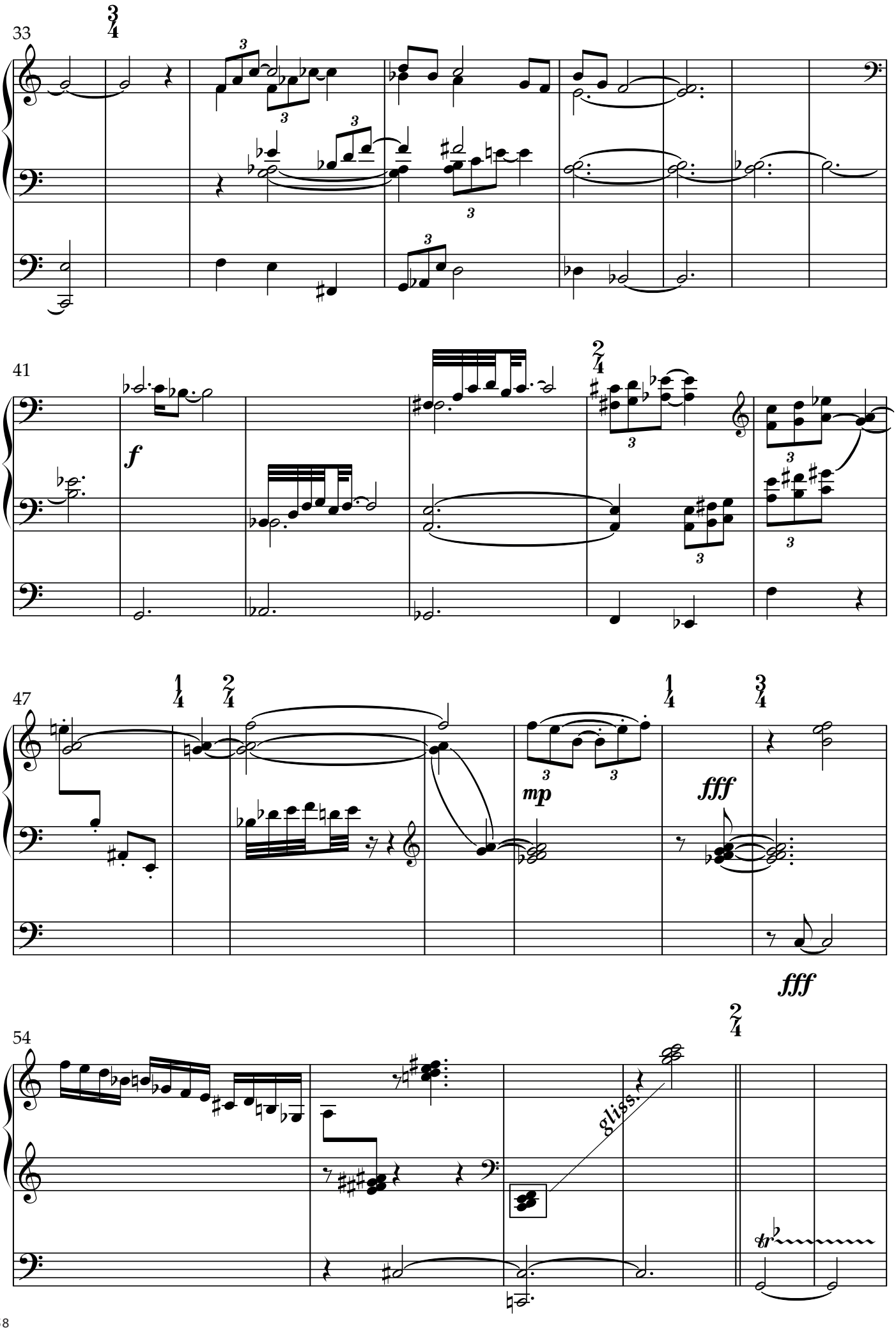

20
22
24
3
26
mf

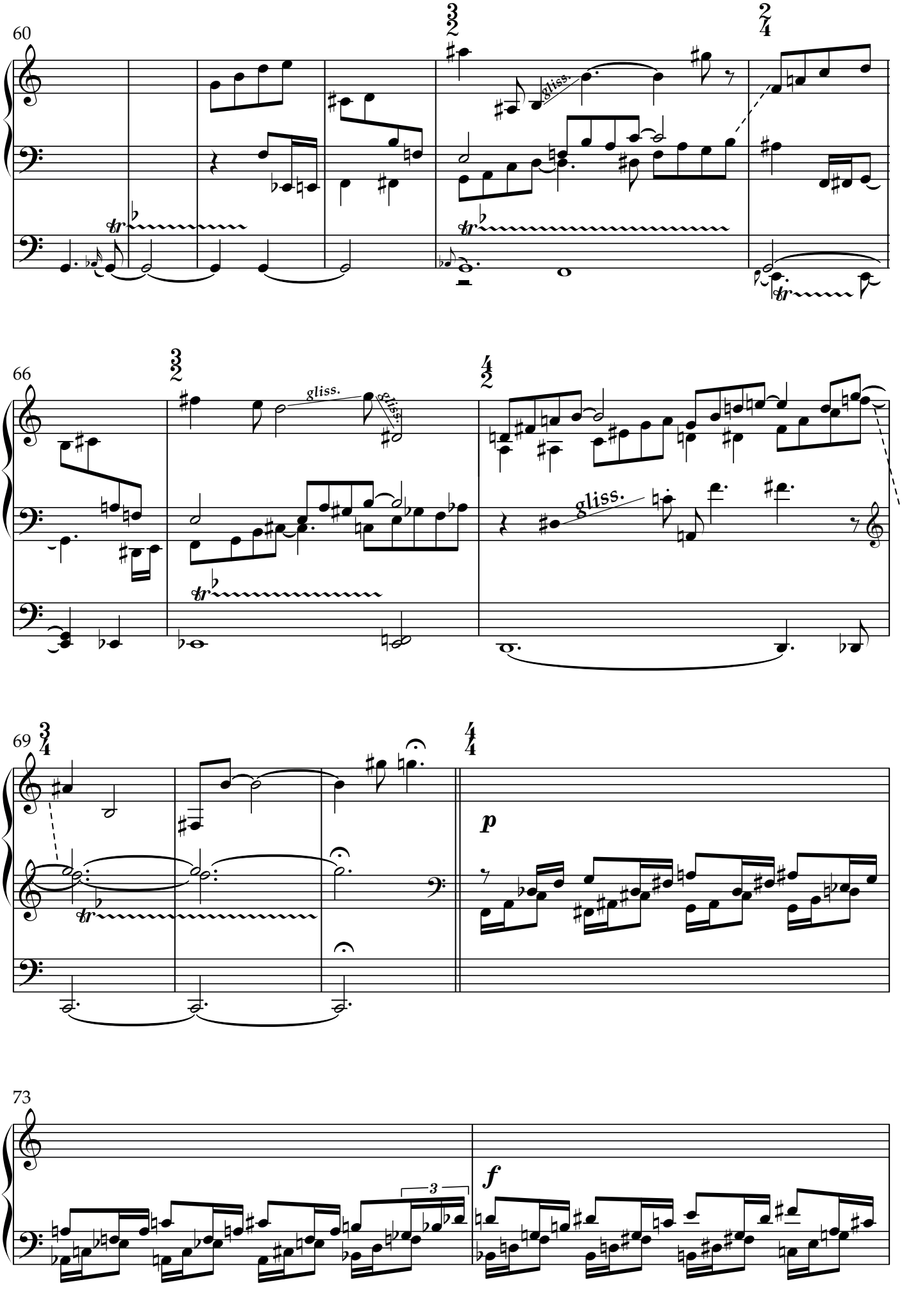

27
fff
29
pp
31
allegro con fuoco
33
p
p

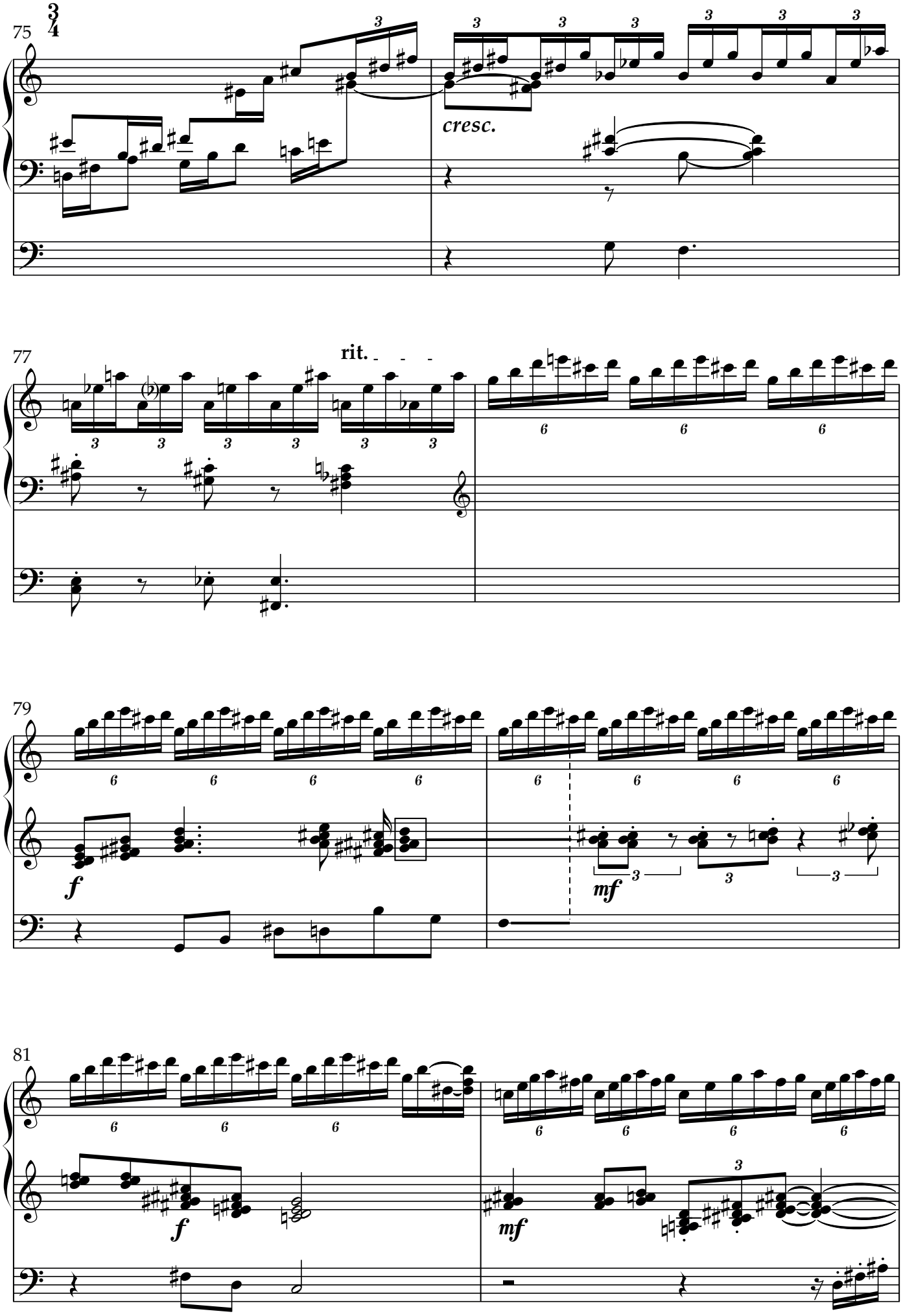

35
ad libitum
presto
gliss.
gliss.

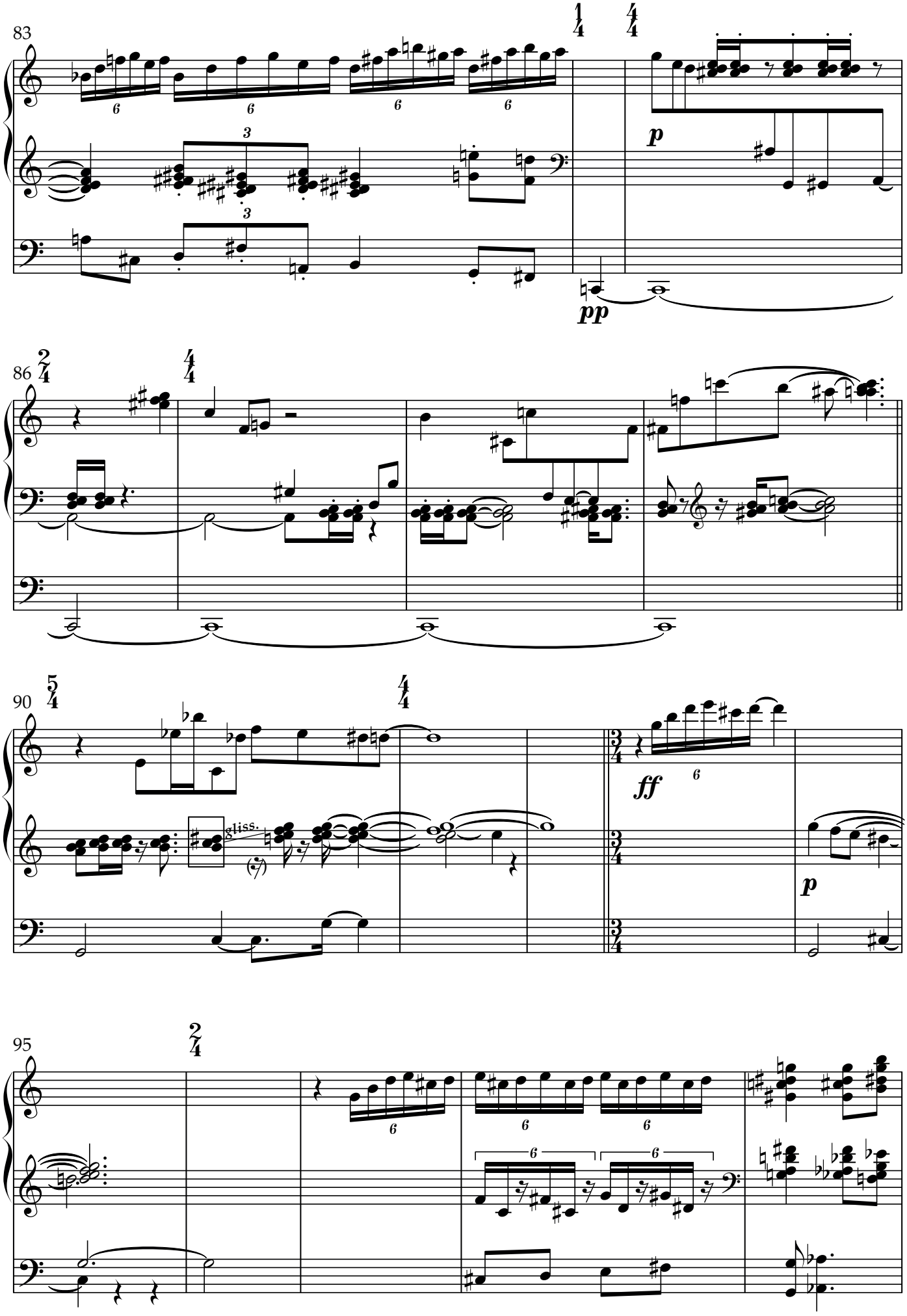
Progres

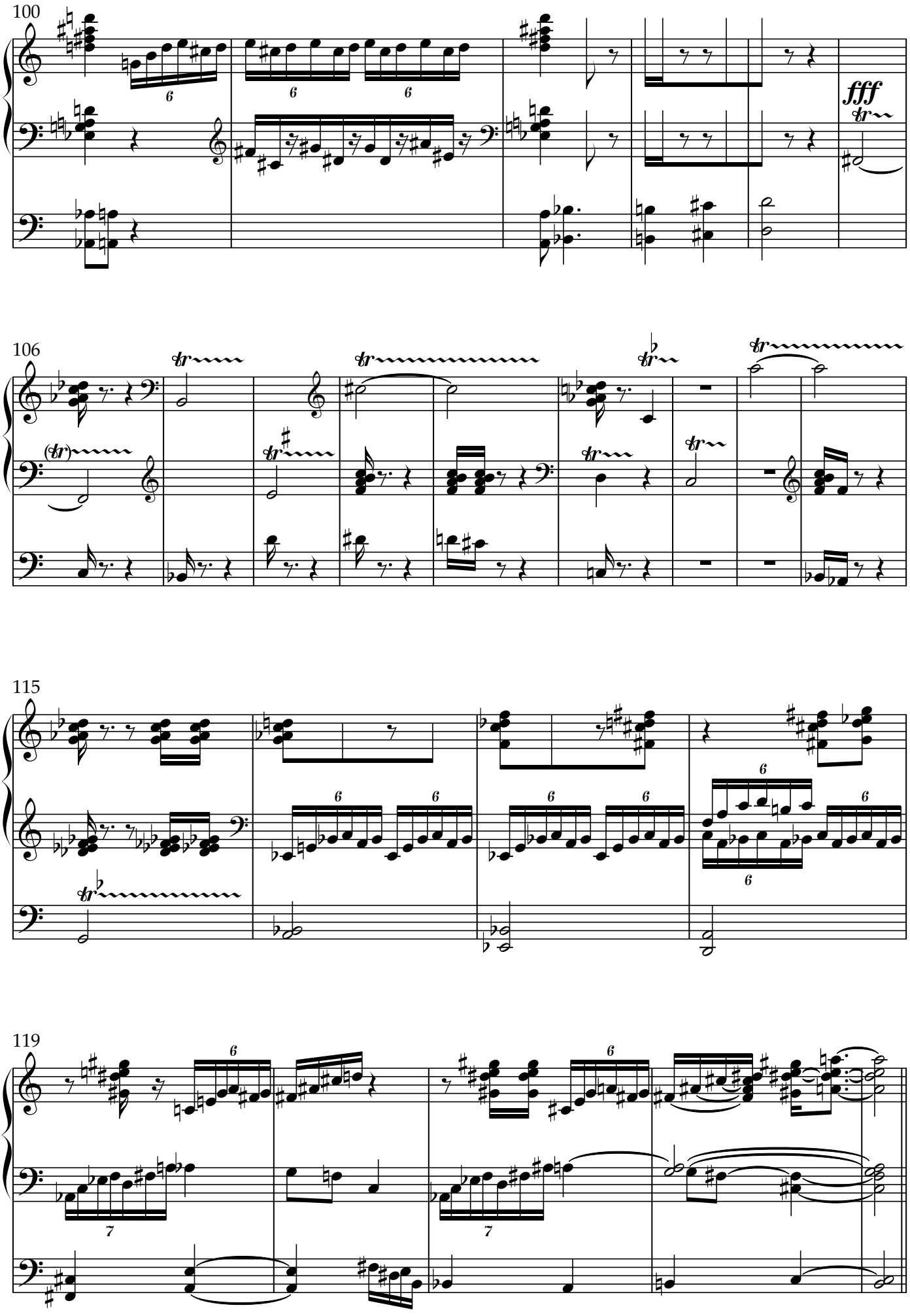


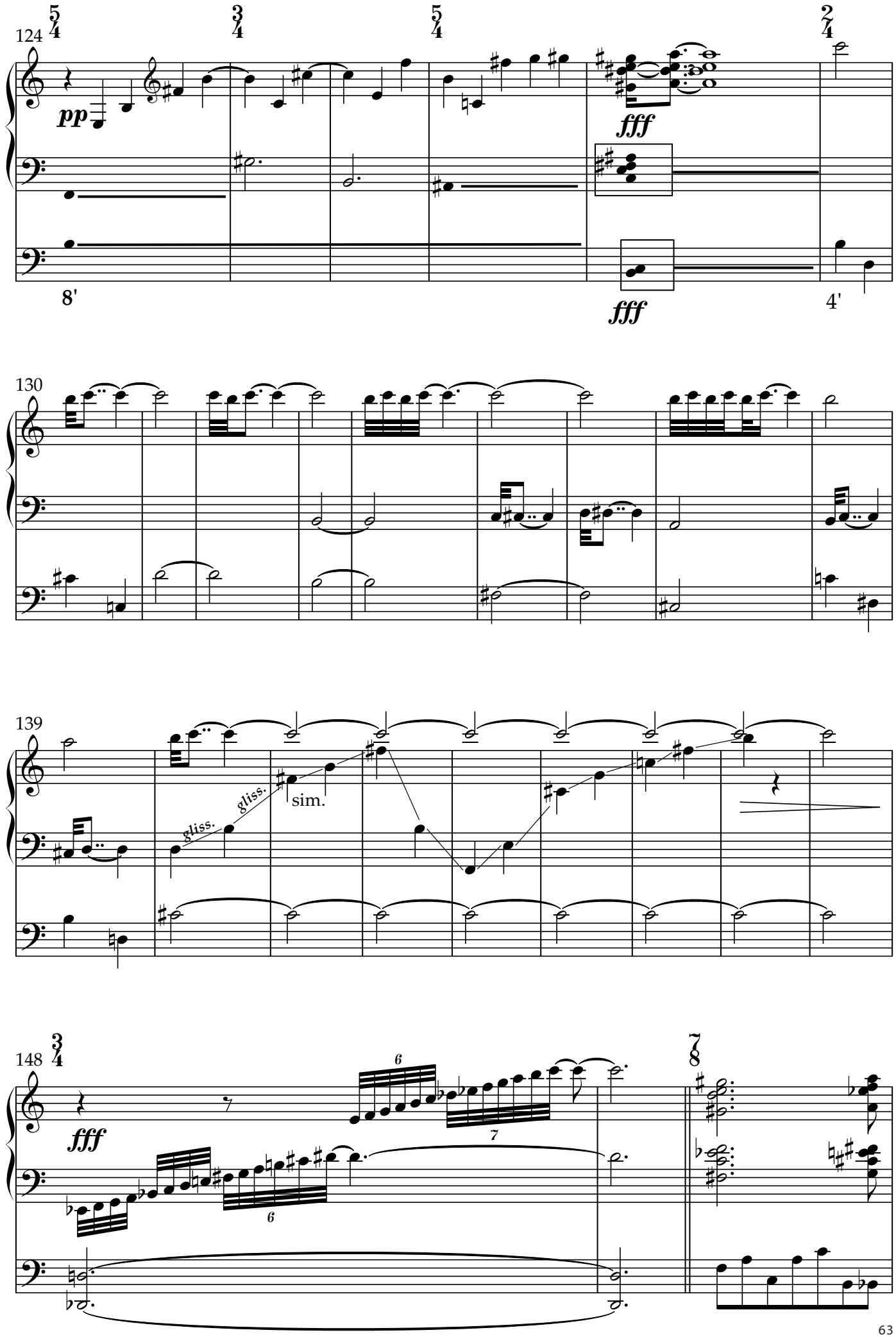

33
41
47
54
f
mp
fff
fff
gliss.

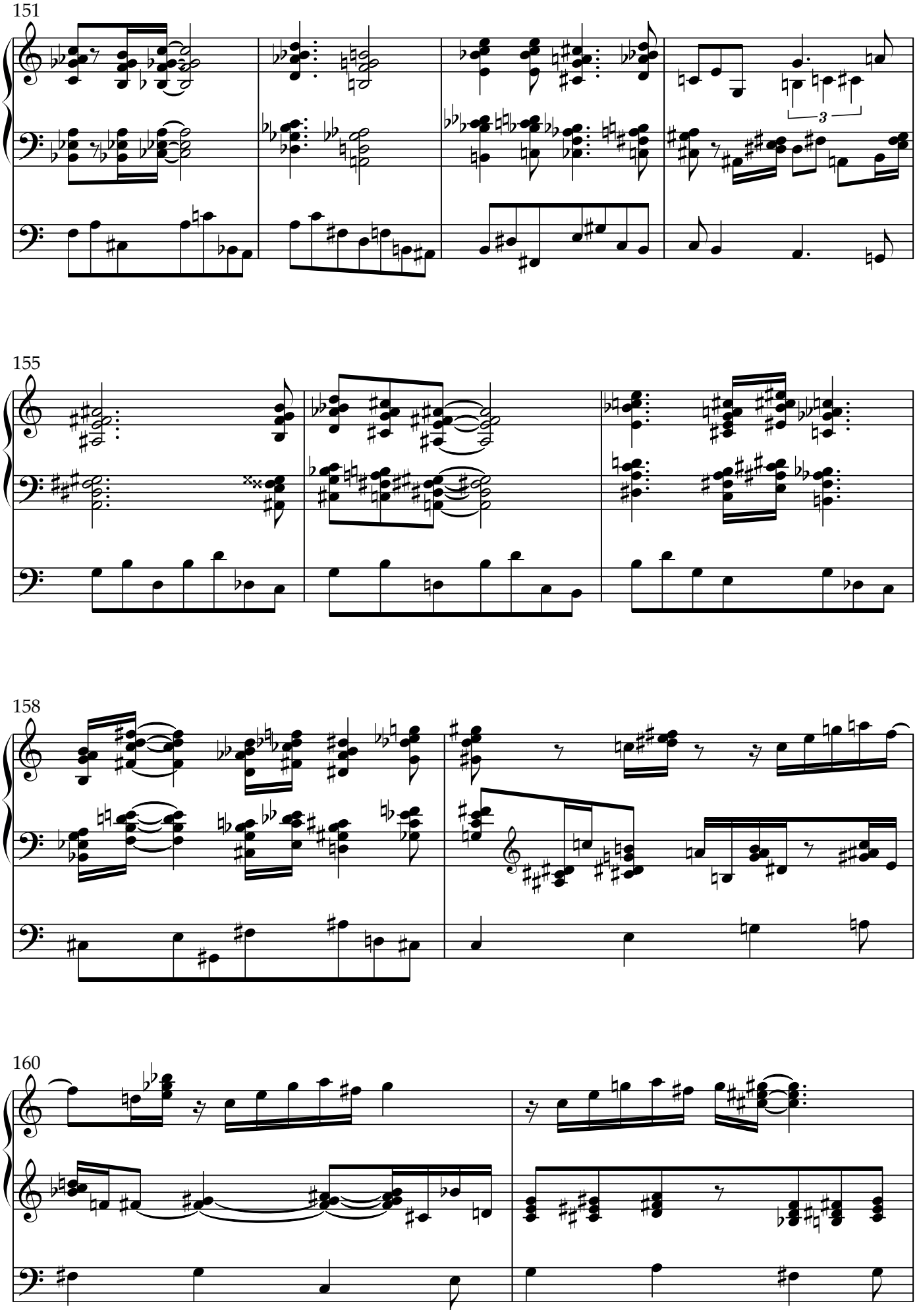

60
gliss.
66
gliss.
gliss.
gliss.
69
p
73
3
f

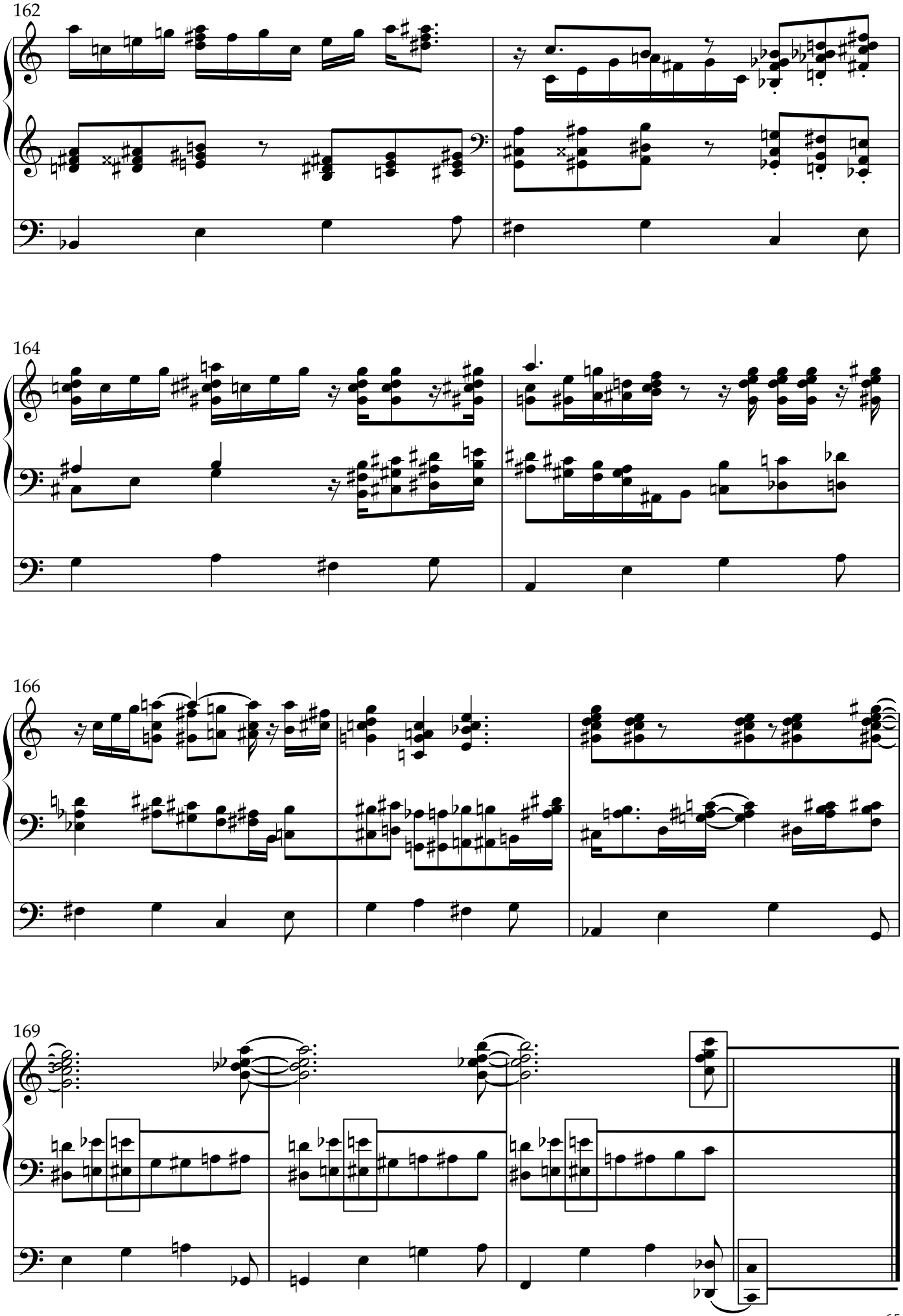

75
3/4
cresc.
77
rit.
79
f
mf
81
f
mf


83
pp
p
86
90
gliss.
ff
p
95

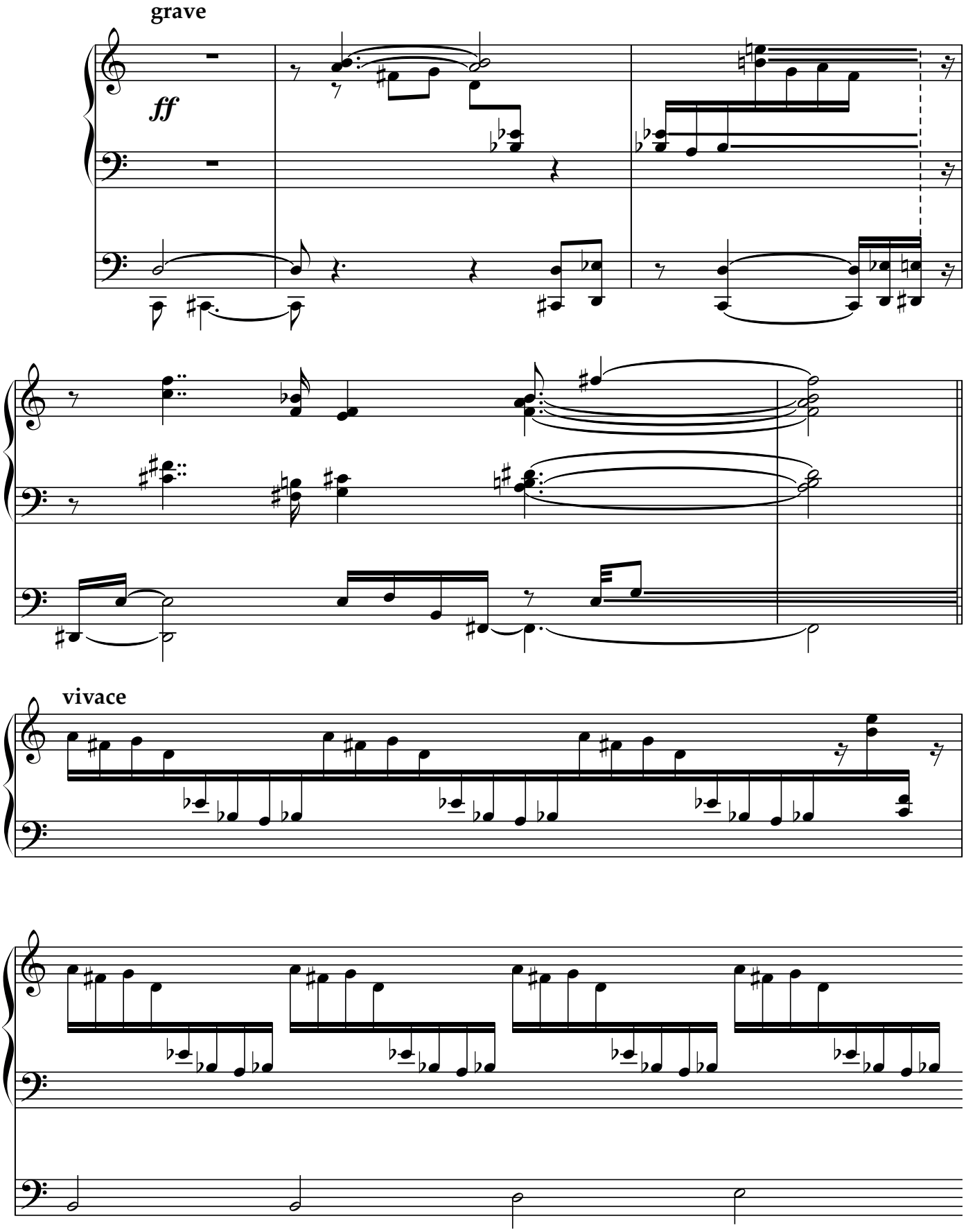

100
fff
106
115
119

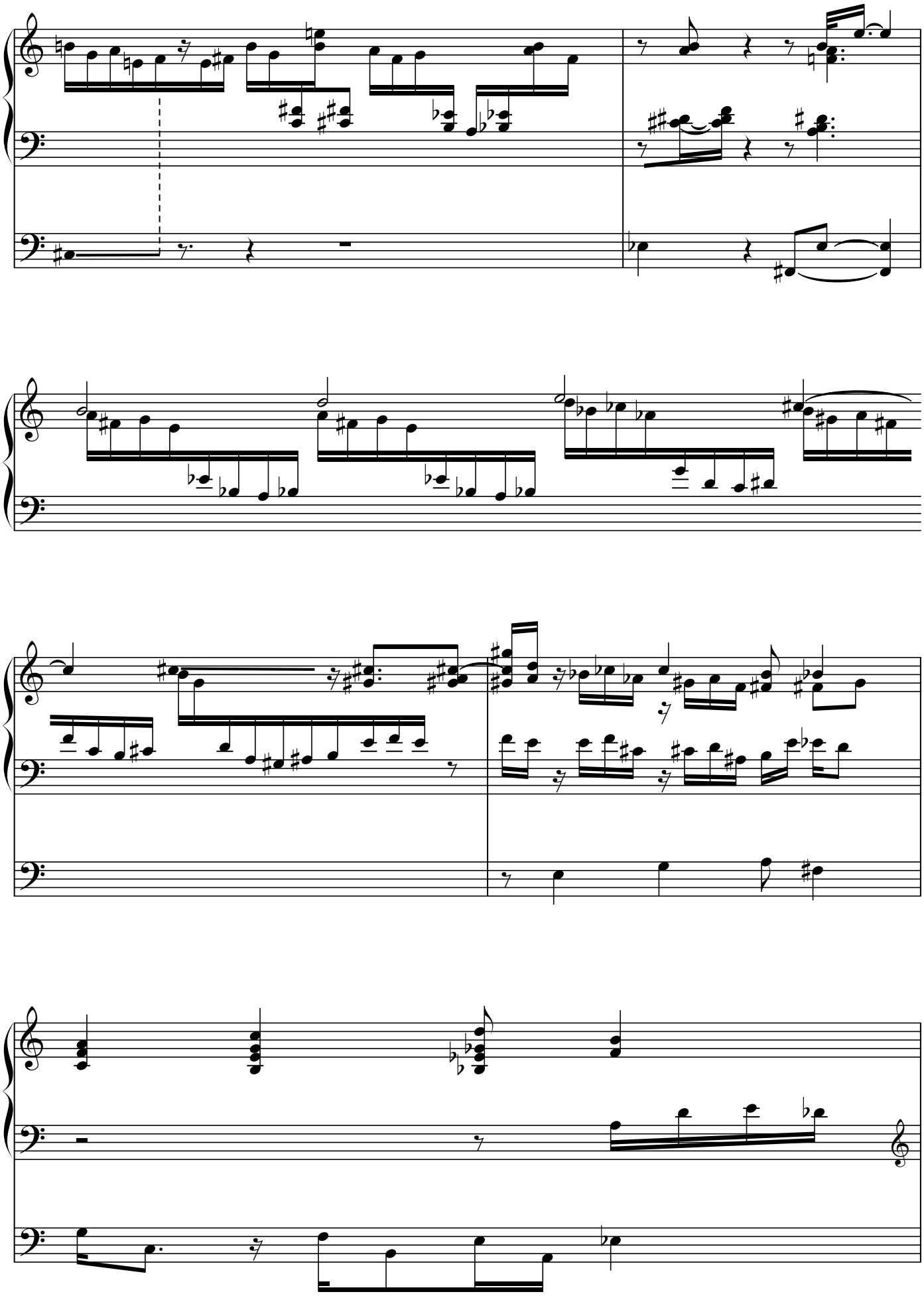

124
5/4
3/4
5/4
2/4
pp
fff
8'
fff
4'
130
139
gliss.
gliss.
sim.
148
3/4
fff
7/8

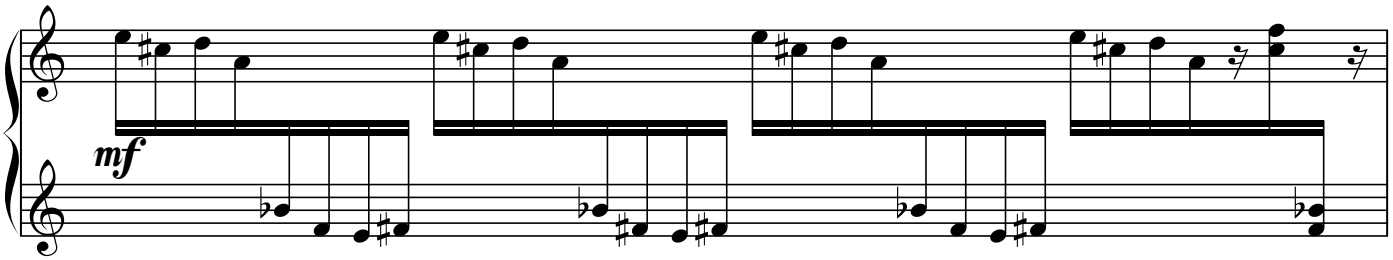

151
155
158
160

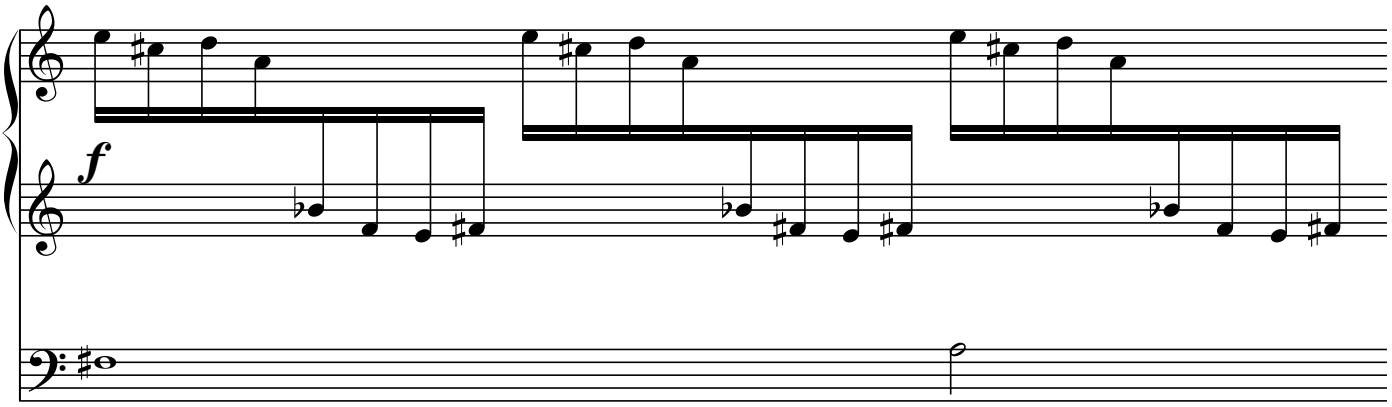

162
164
166
169

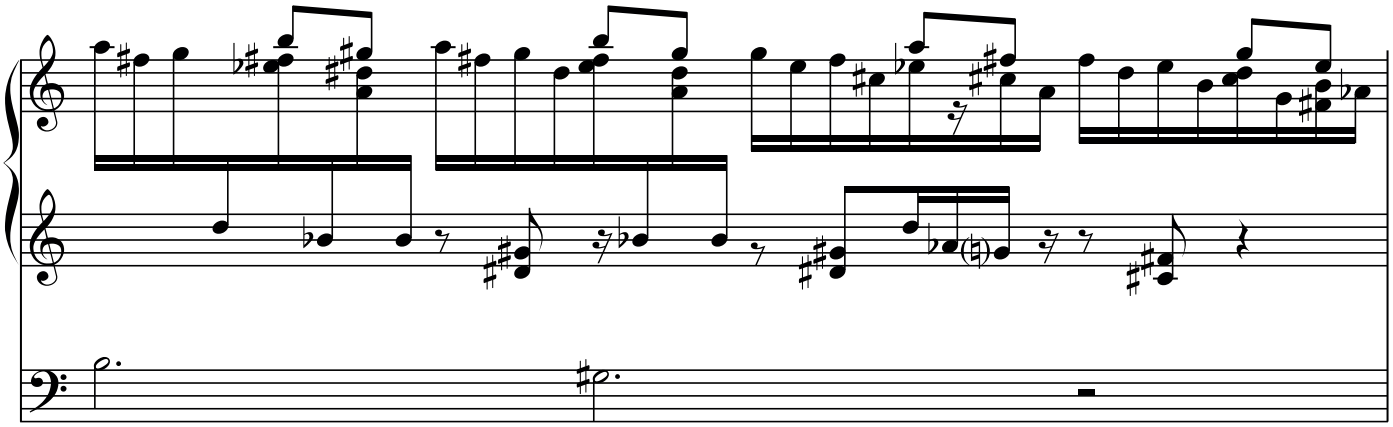
Ka 72

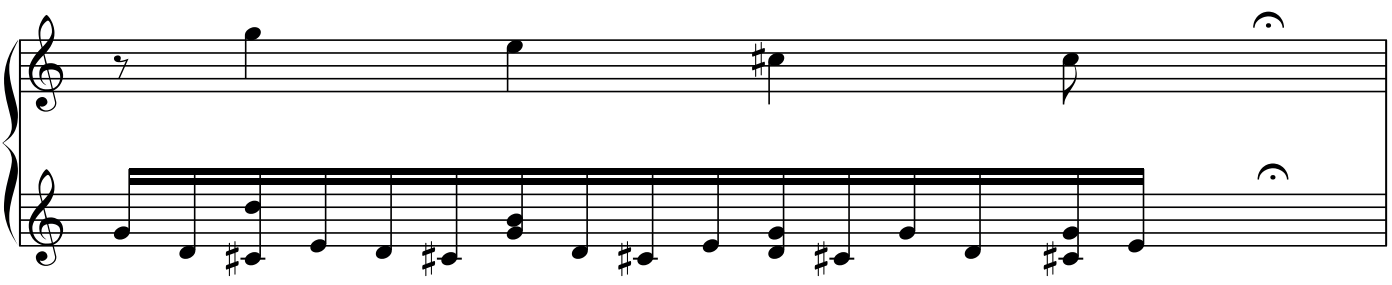


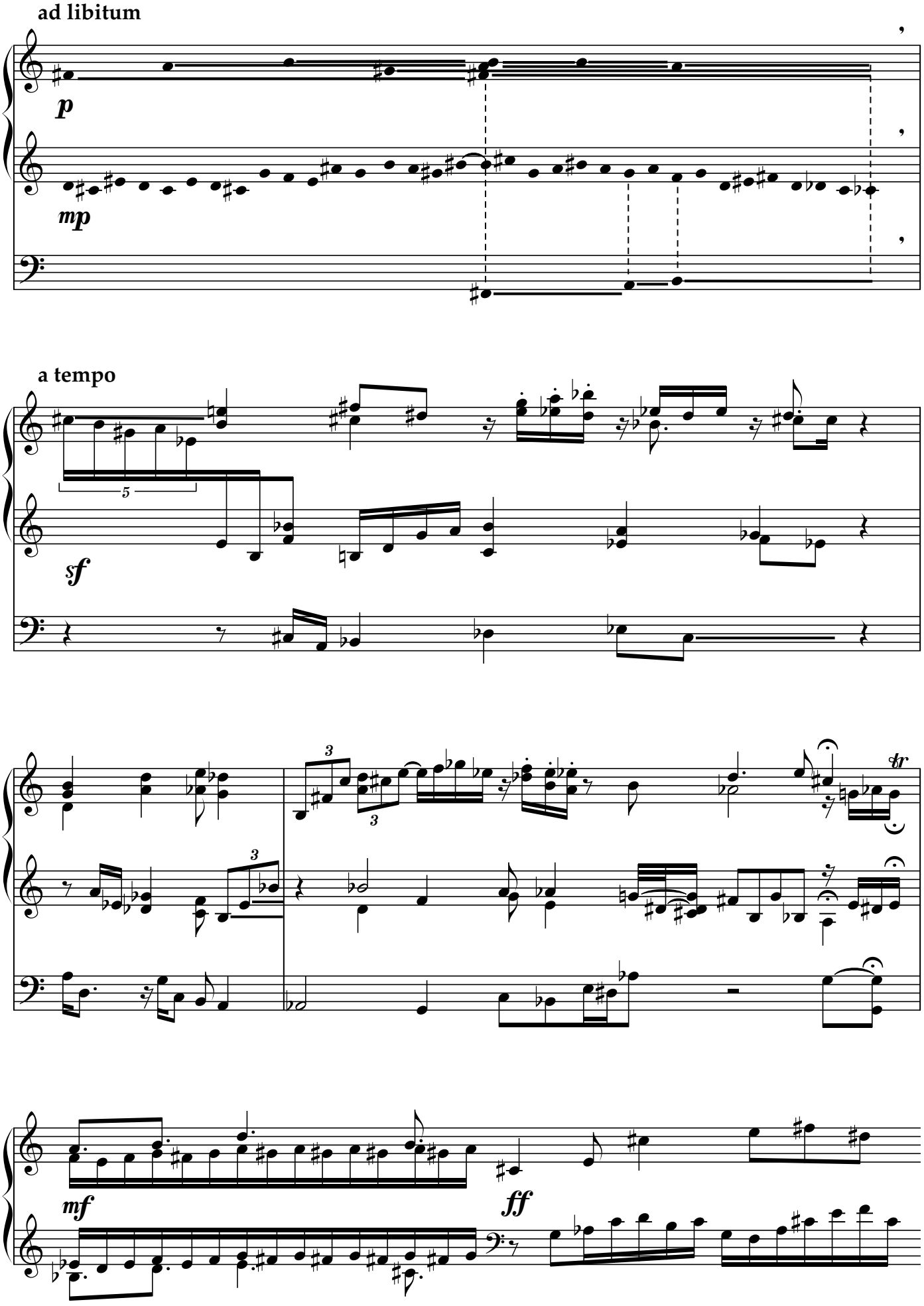


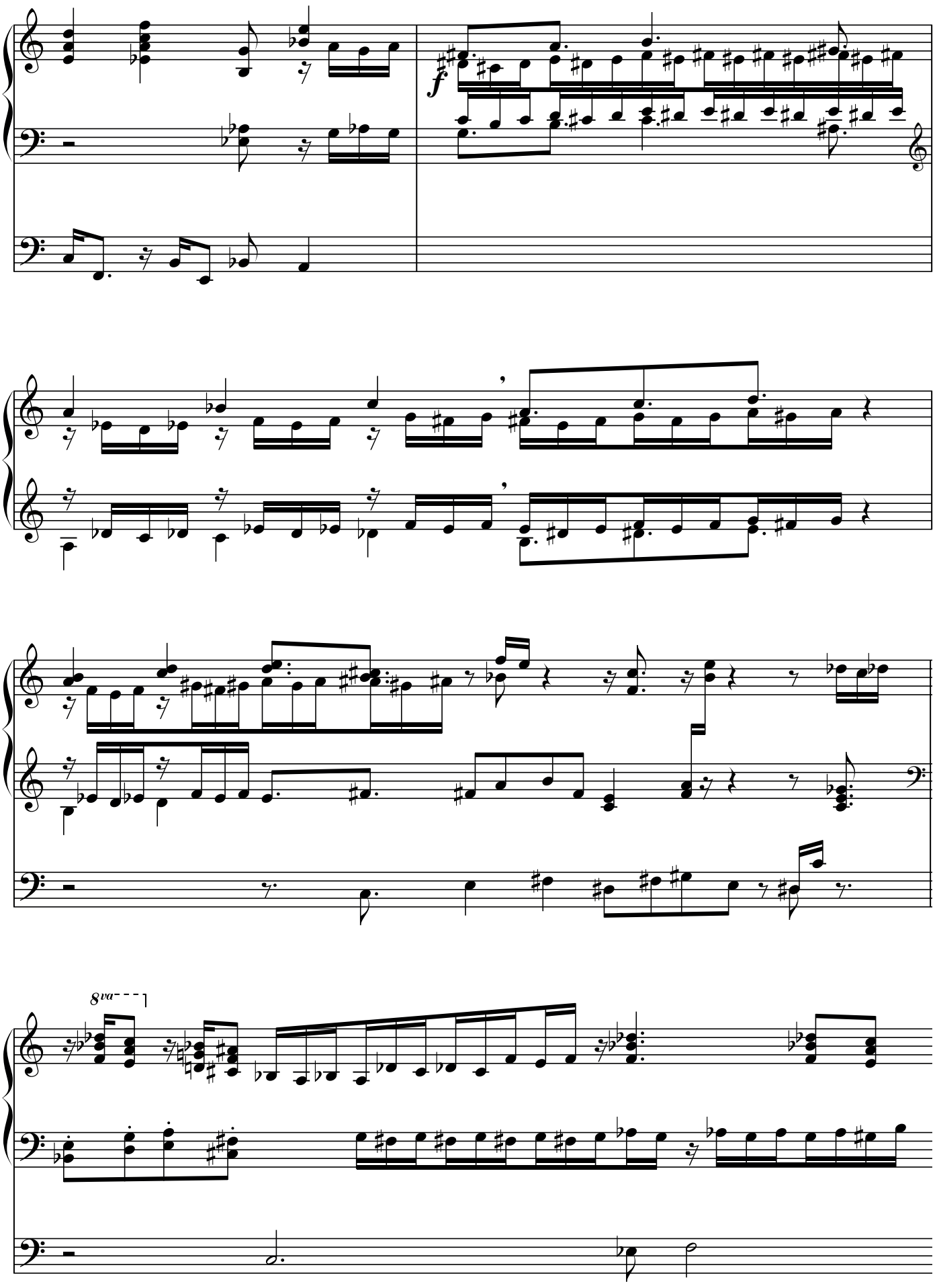

mf

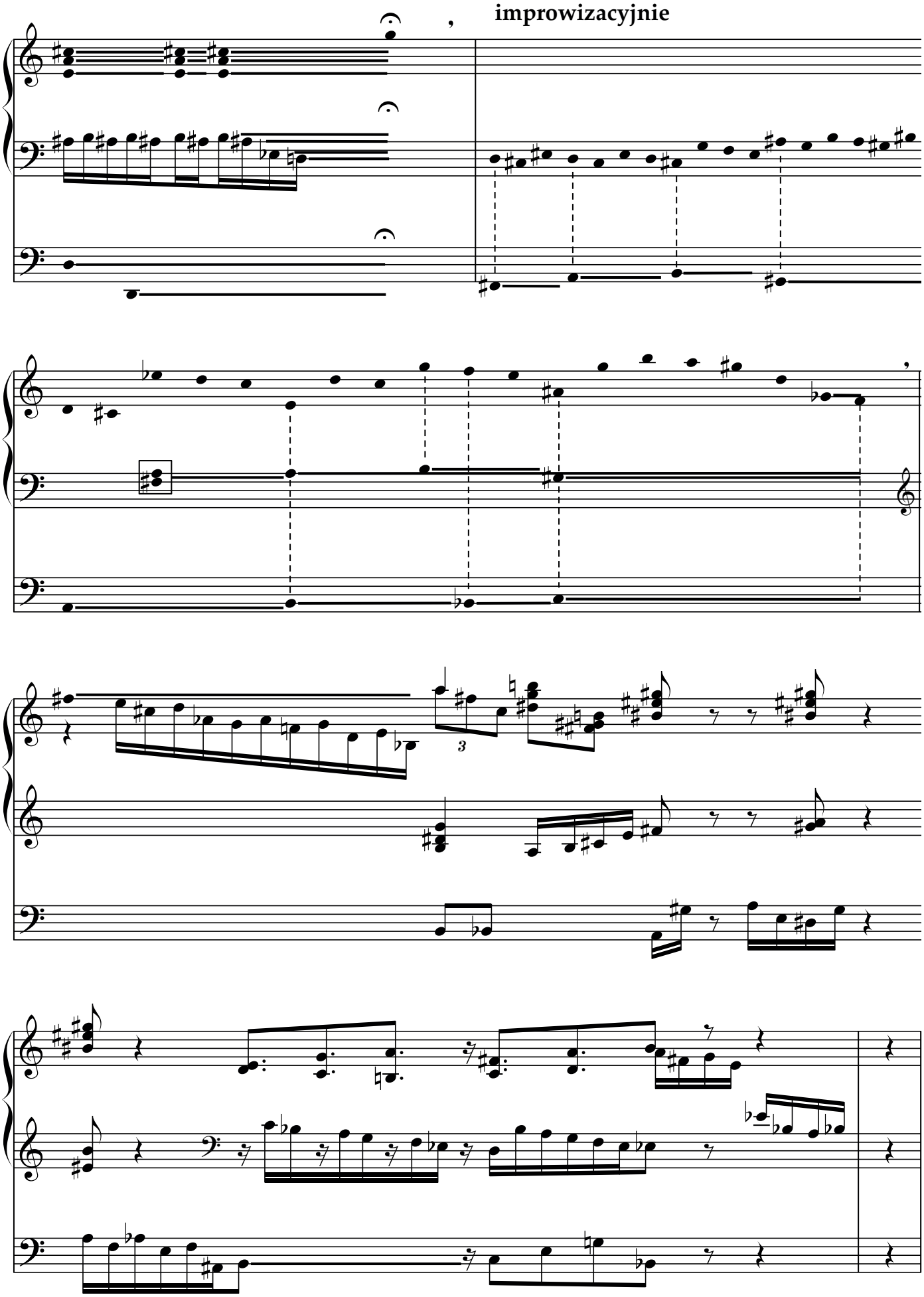

f

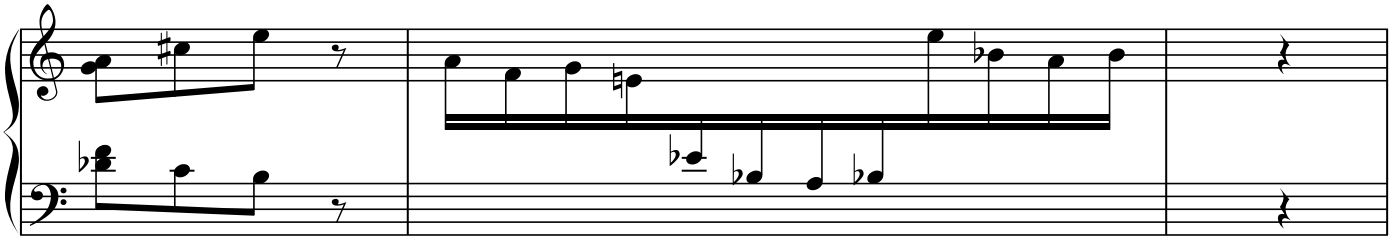


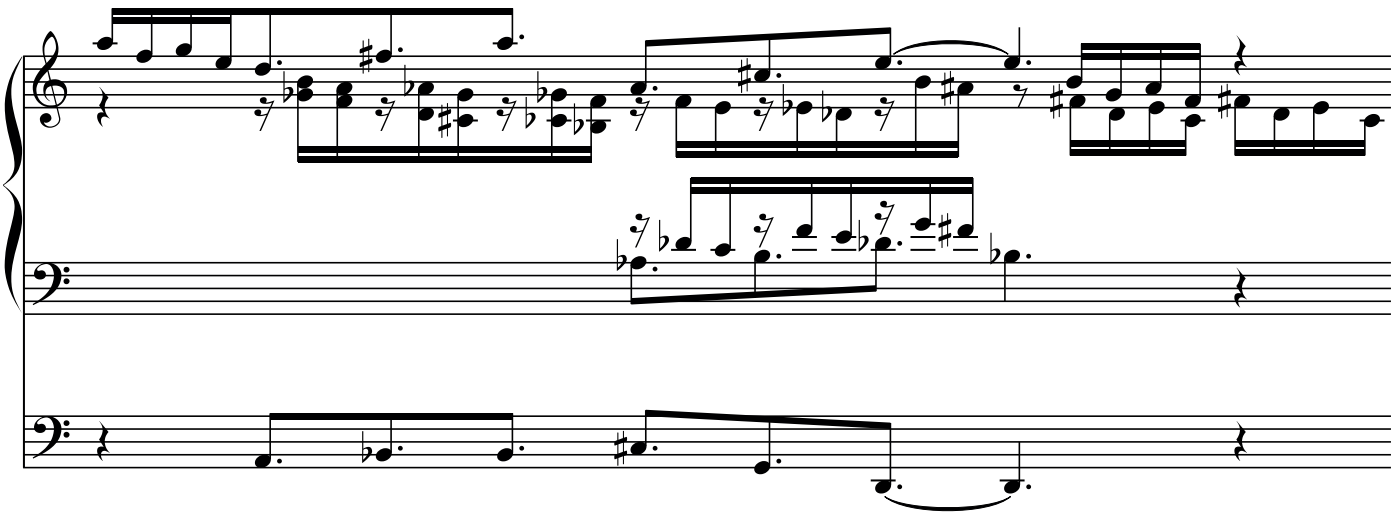


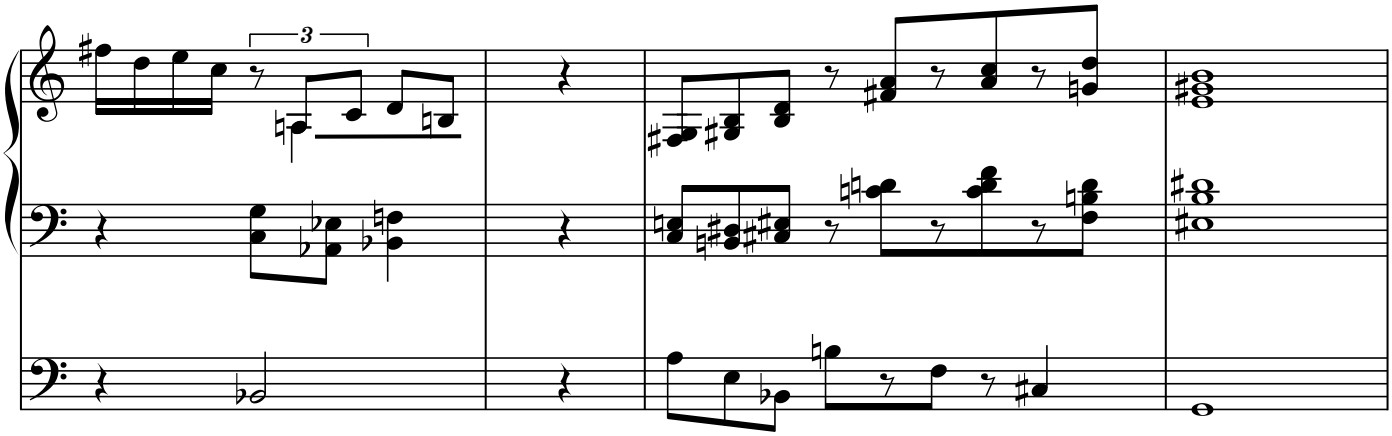

ad libitum
p
mp
a tempo
sf
tr
mf
ff

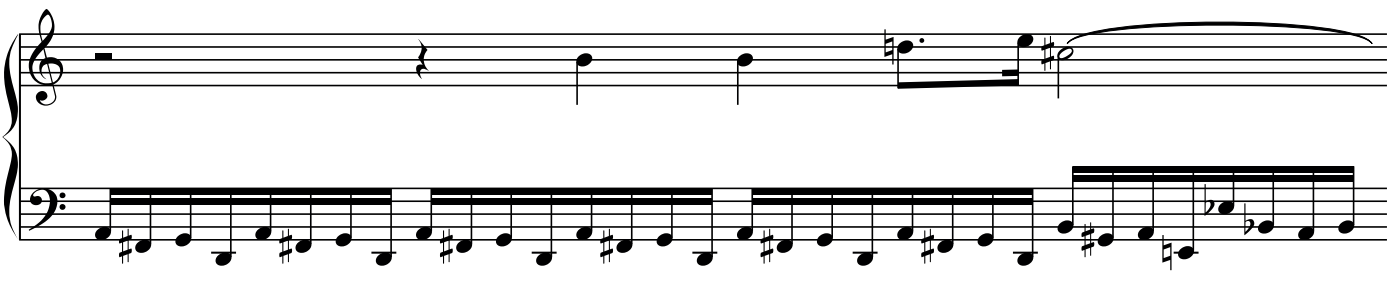

f
8va

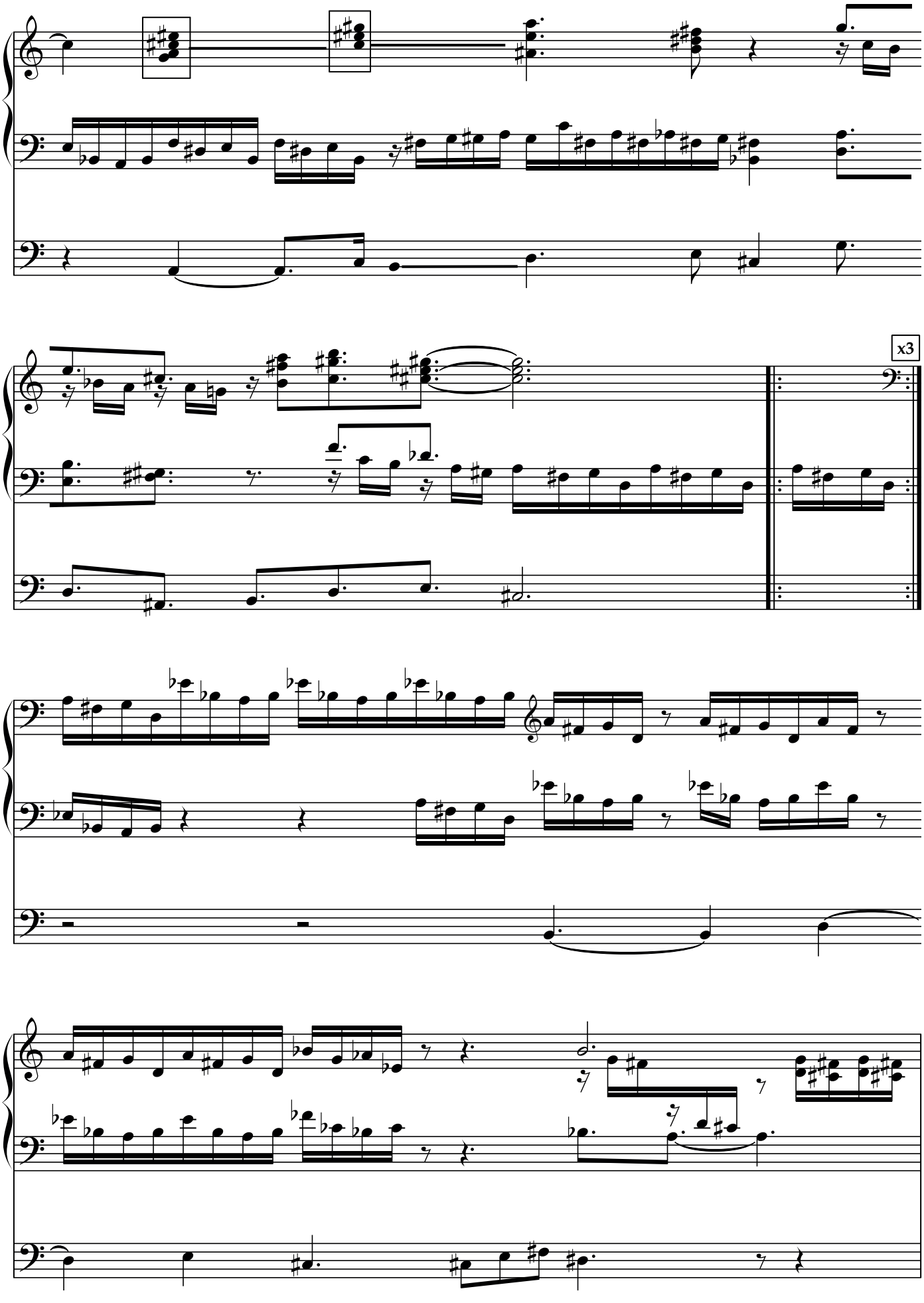

improwizacyjnie

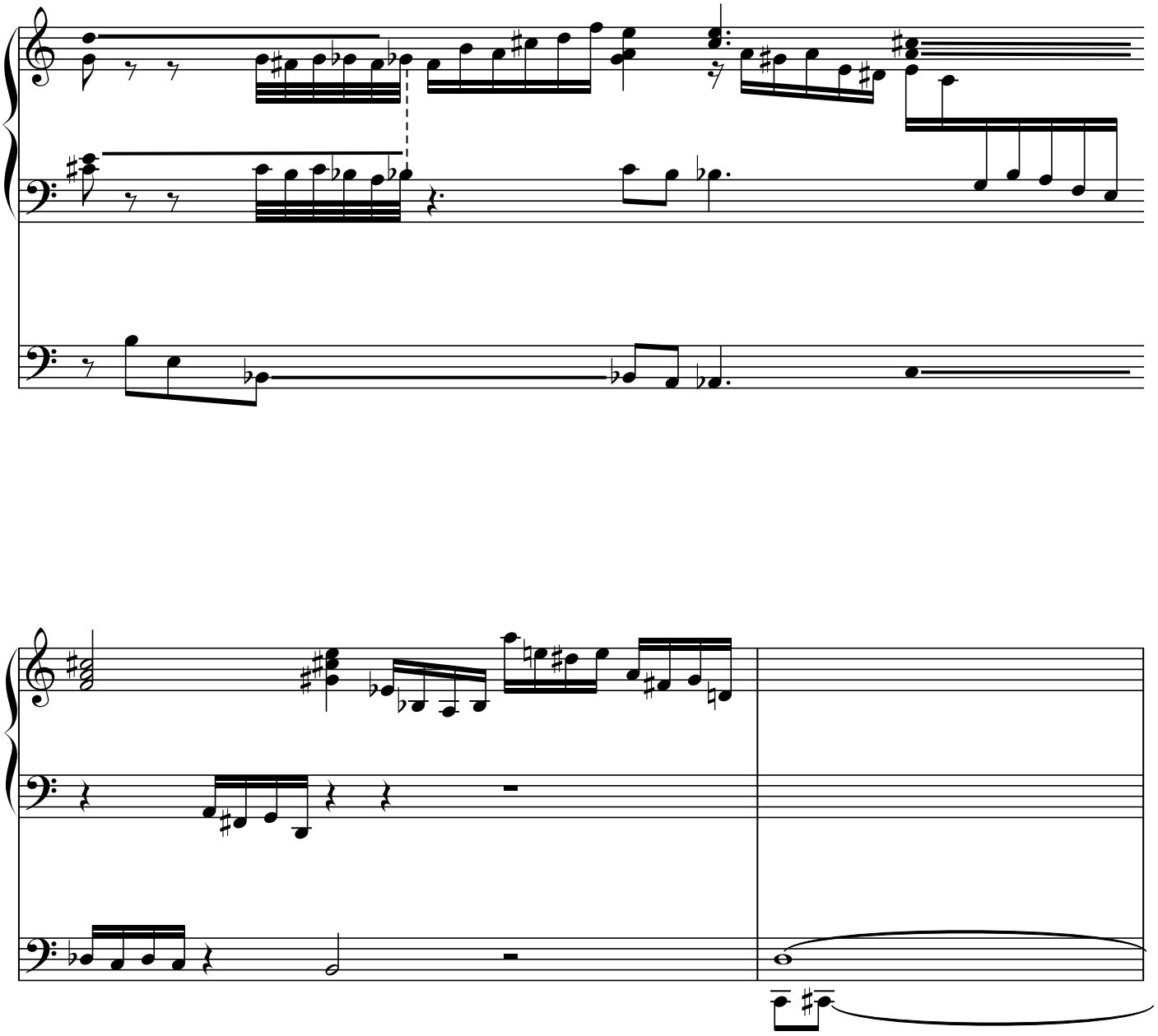




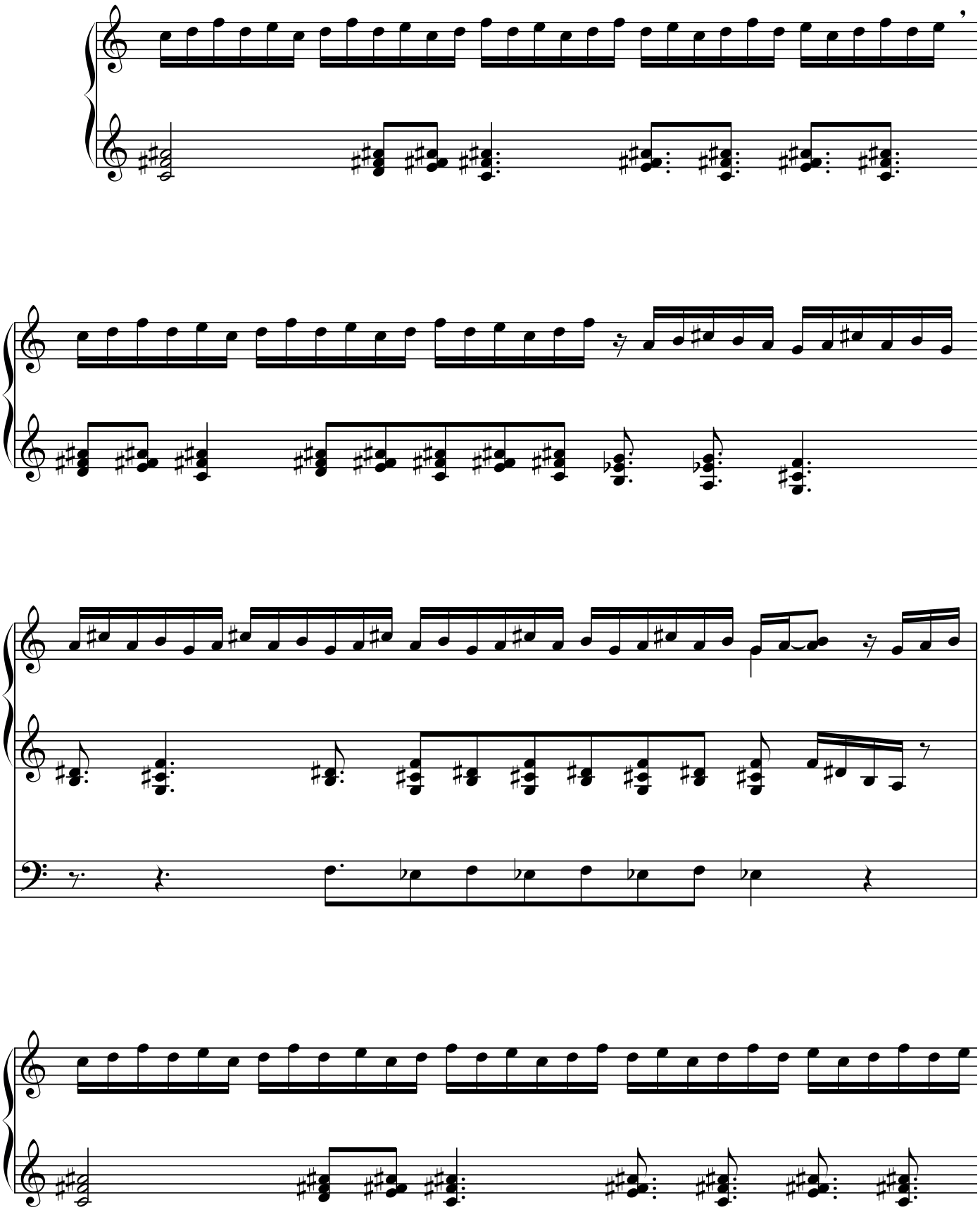


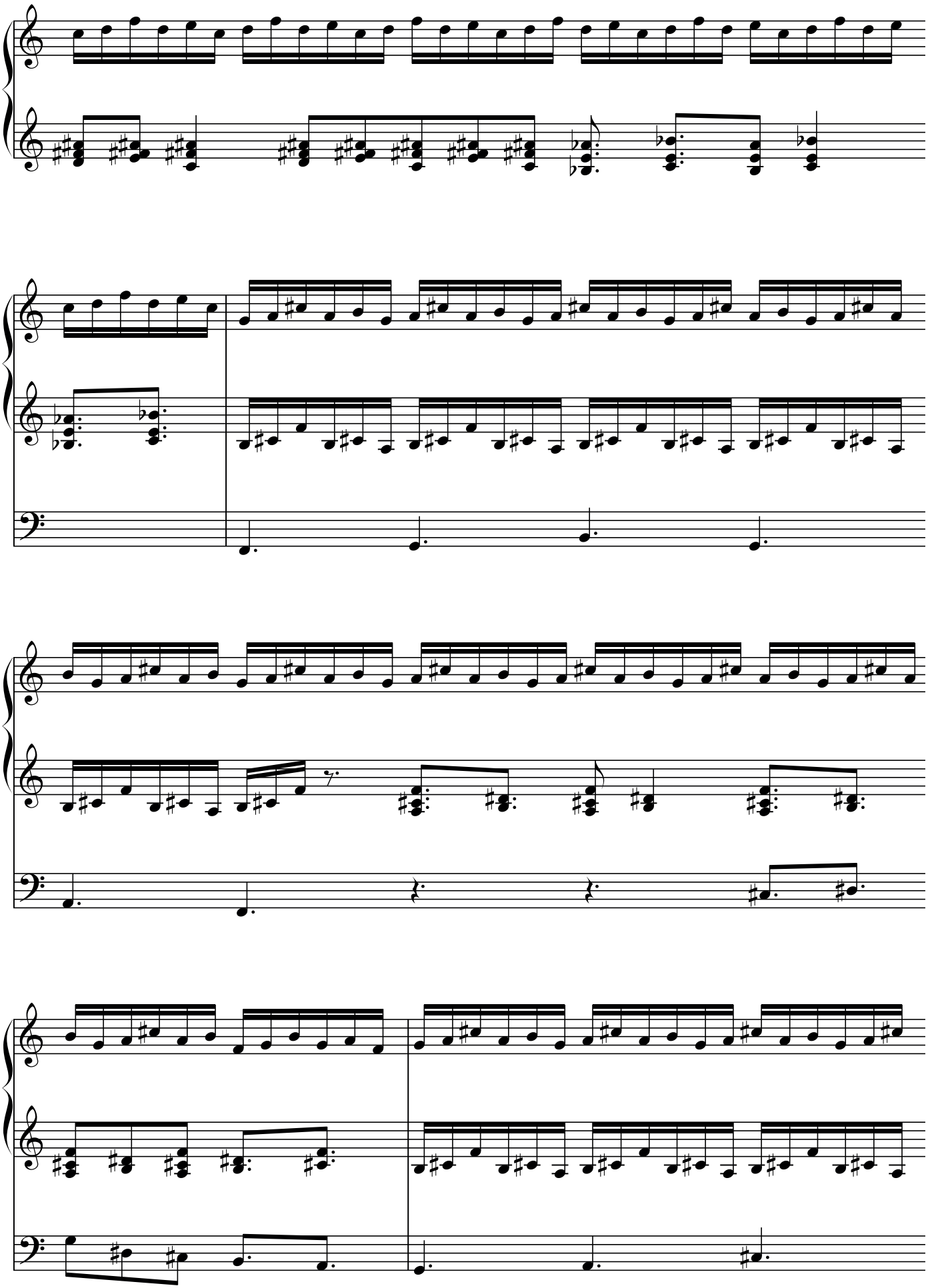


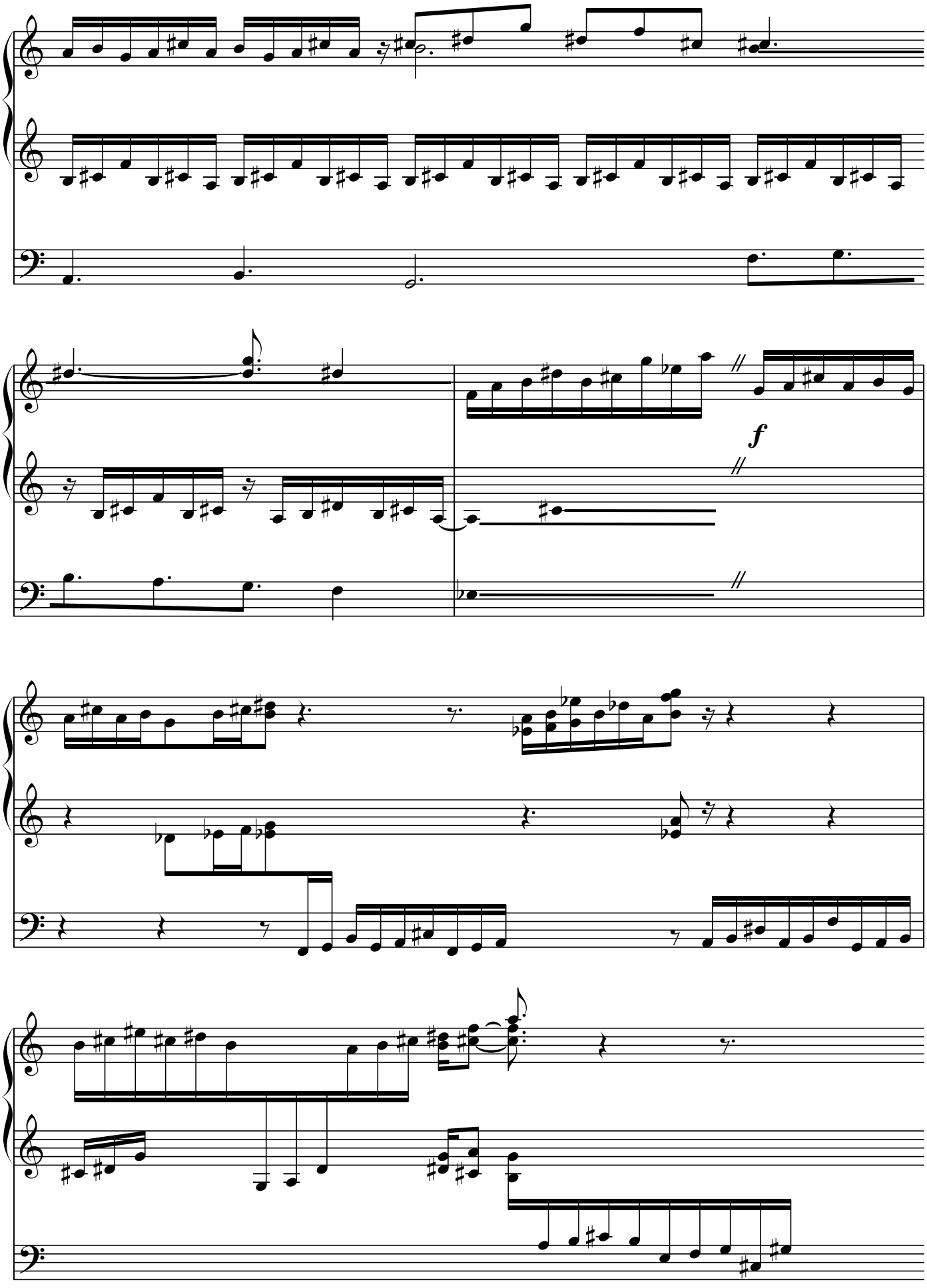

x3

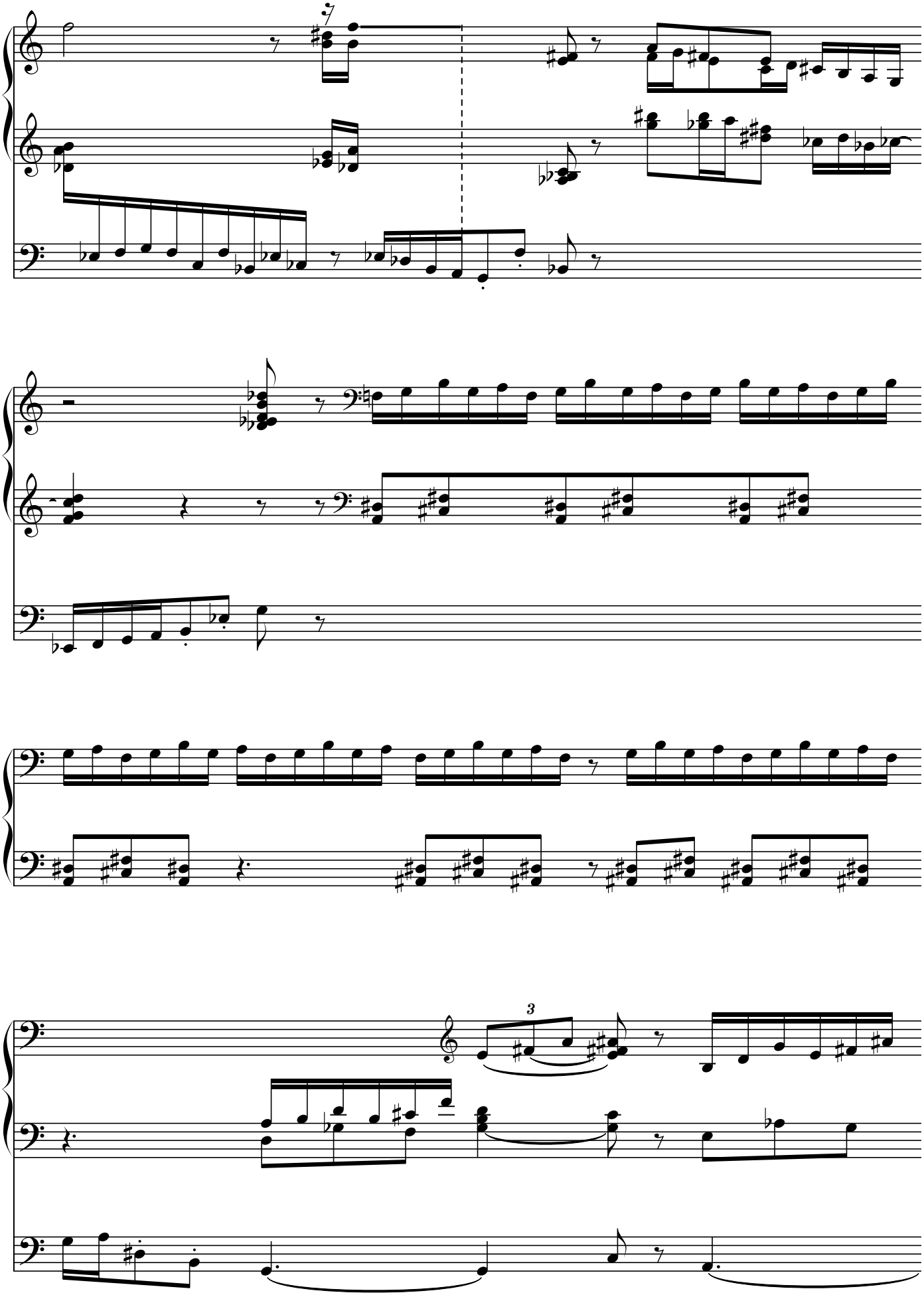


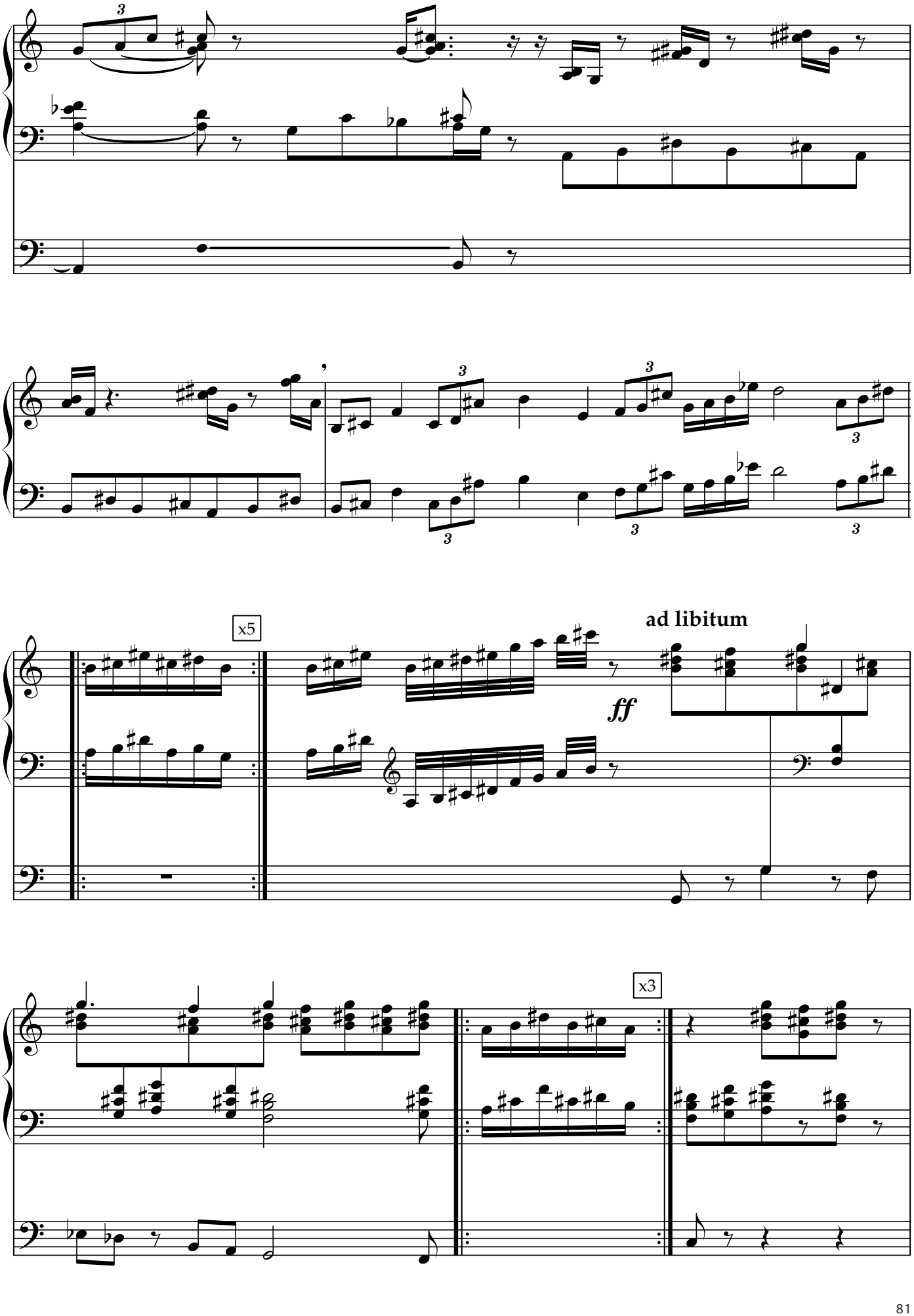
Etiuda na organy

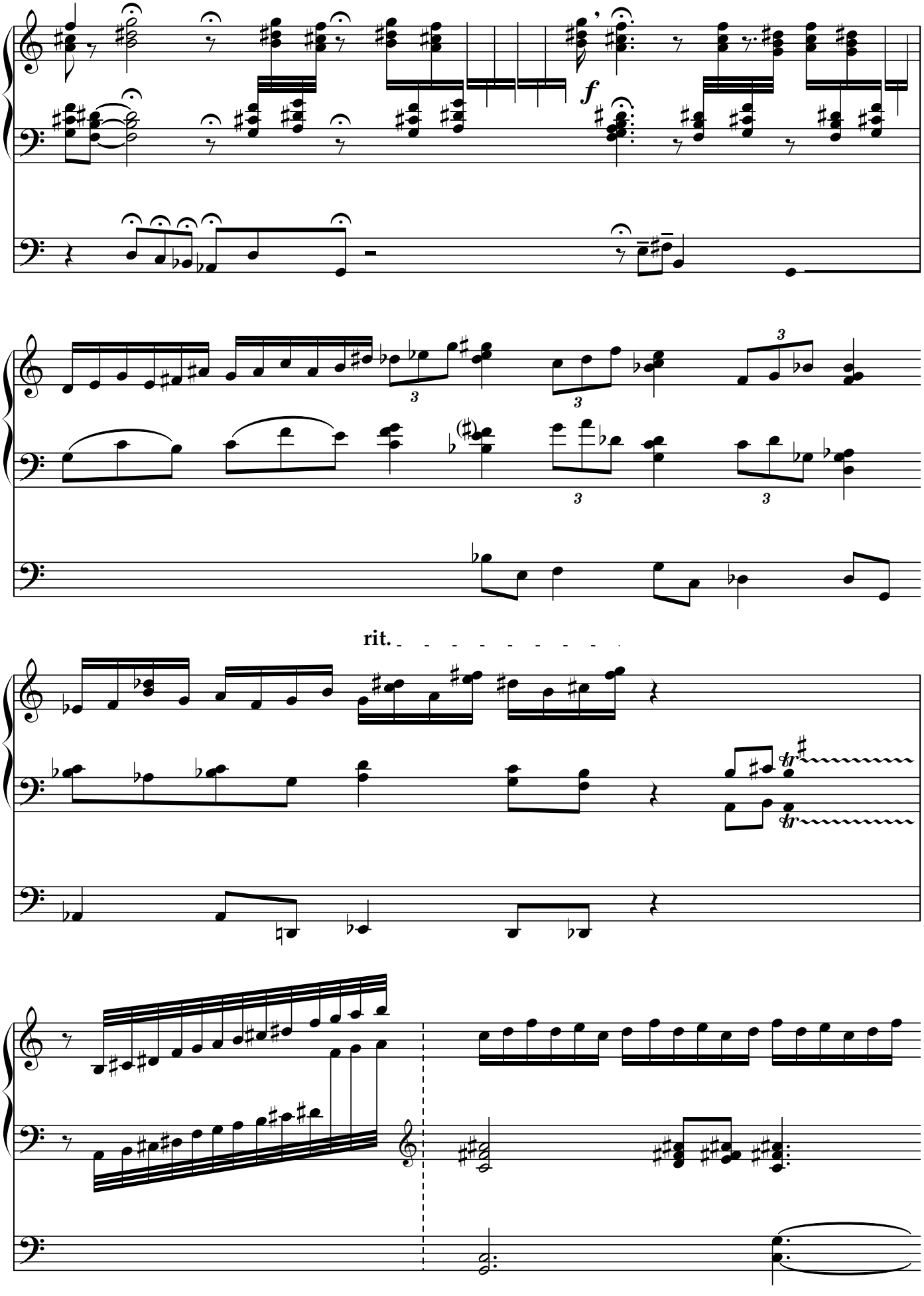


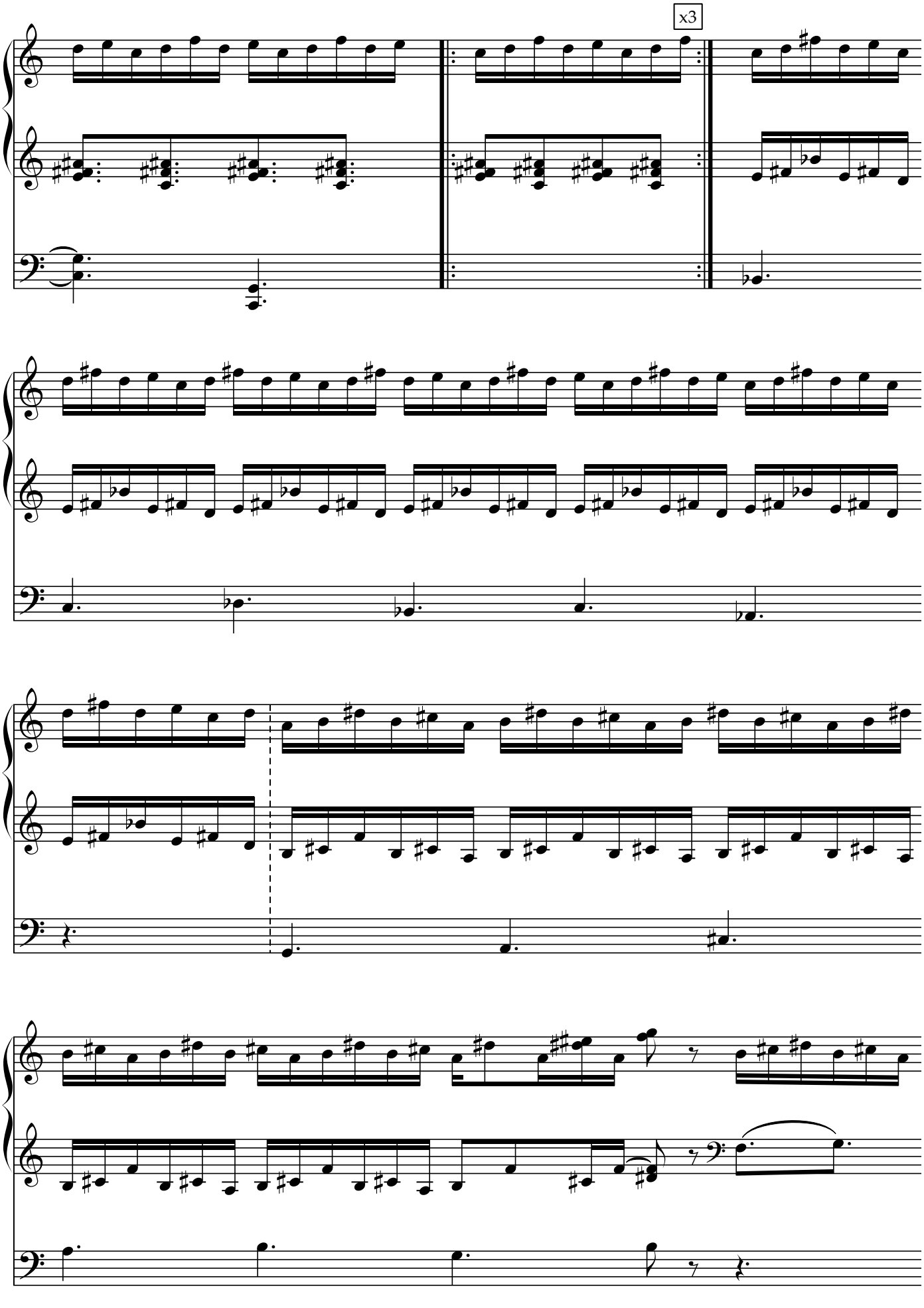


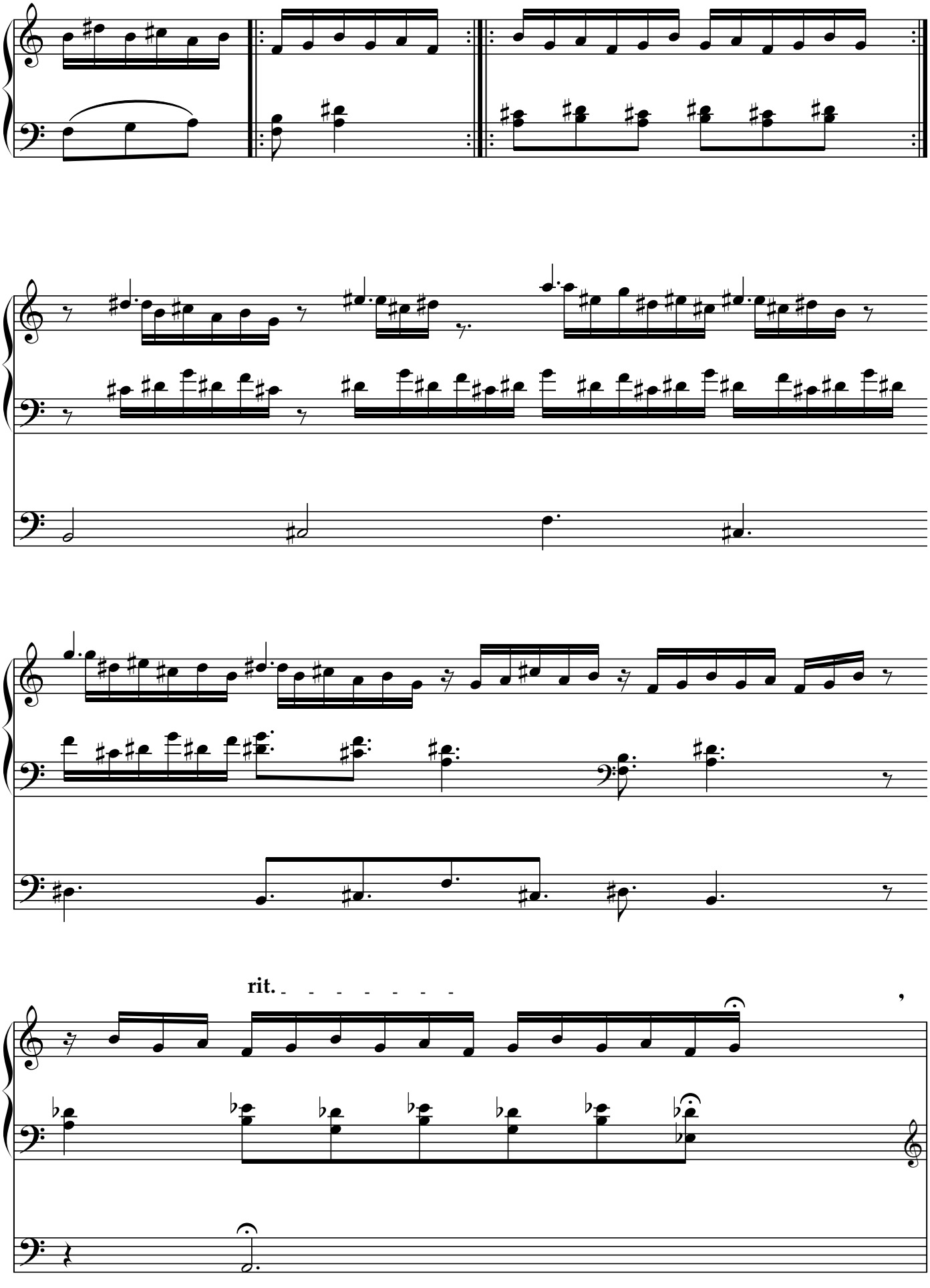

f

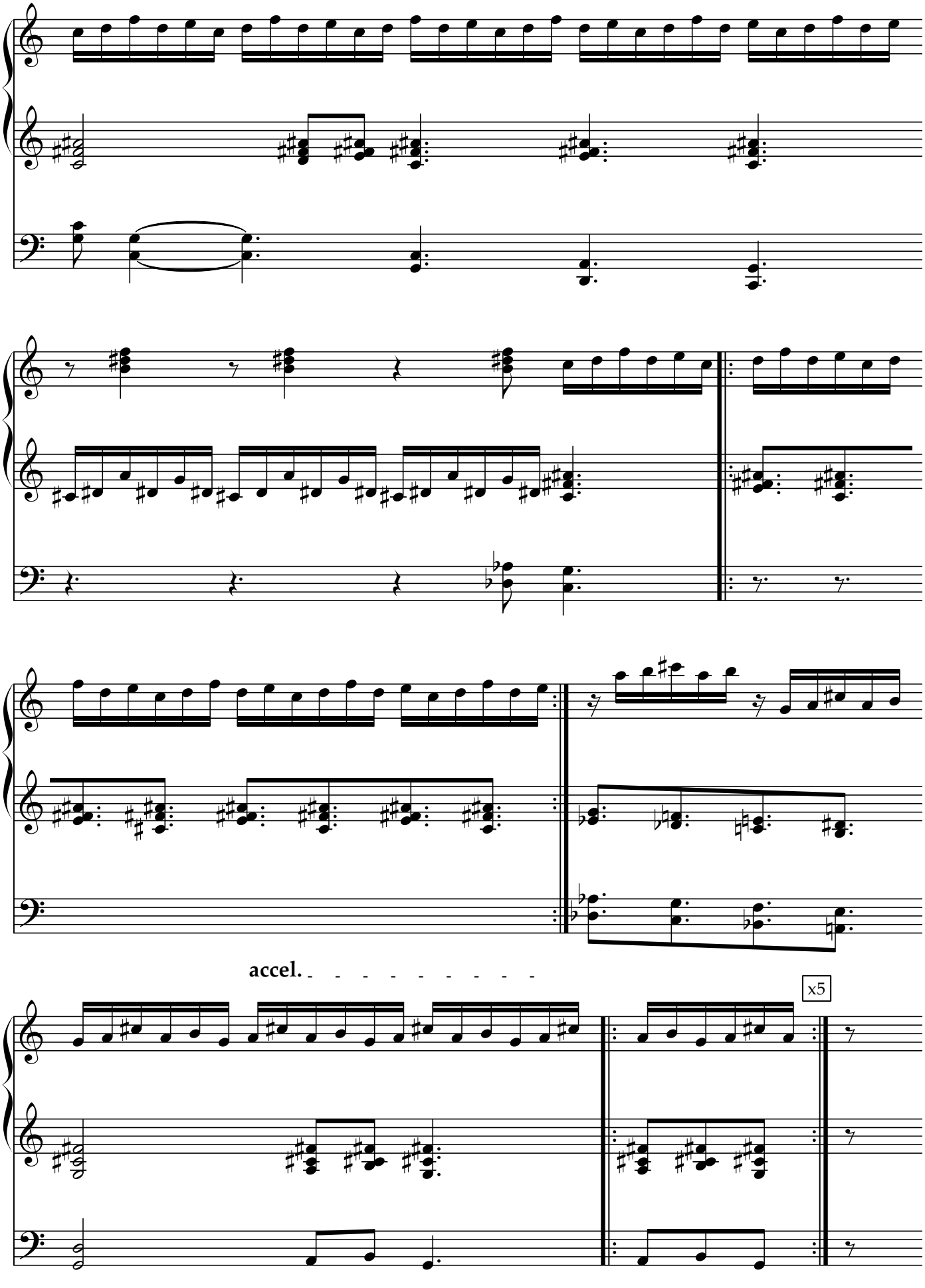

3

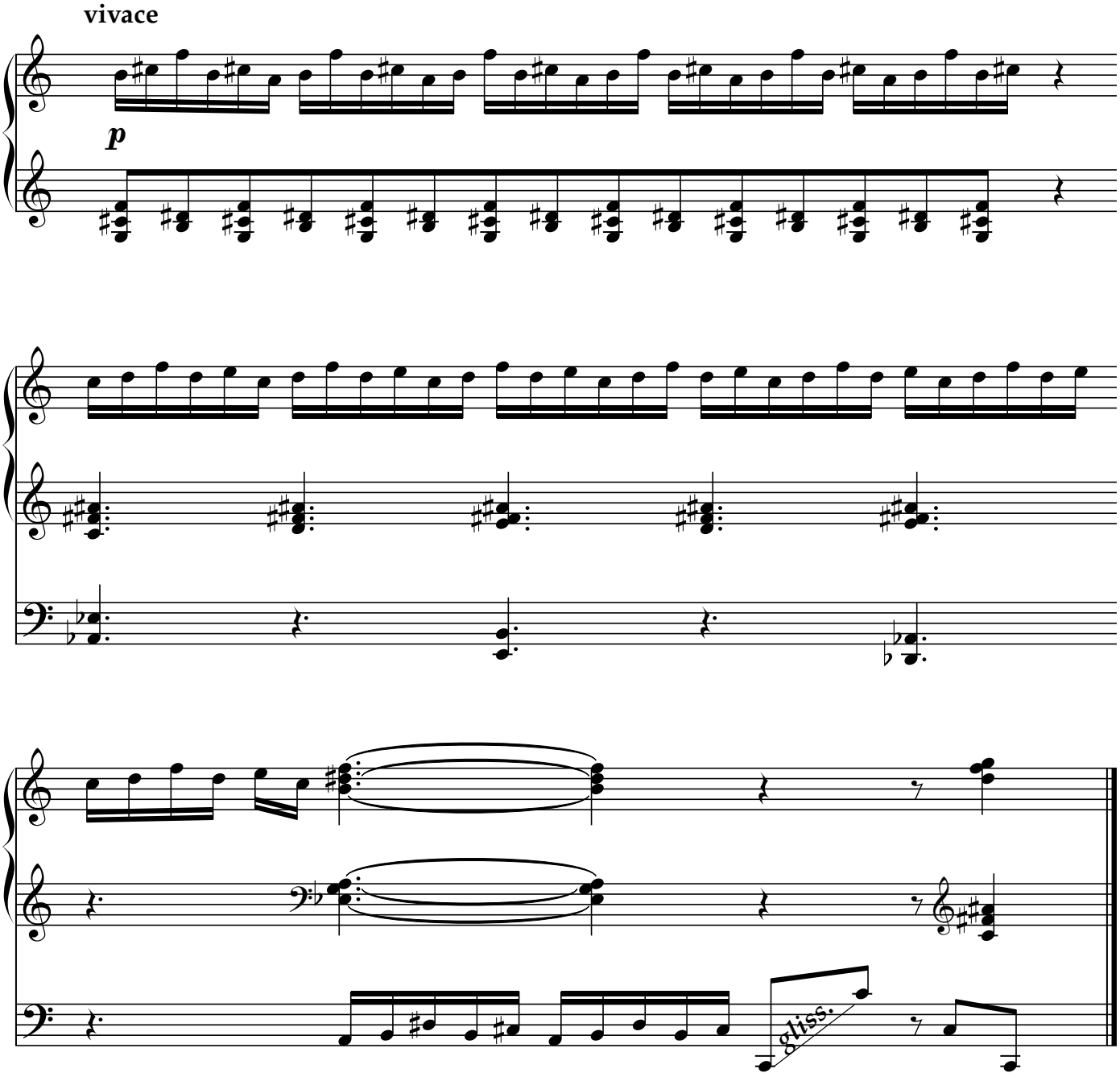

x5
ad libitum
ff
x3


f
rit.

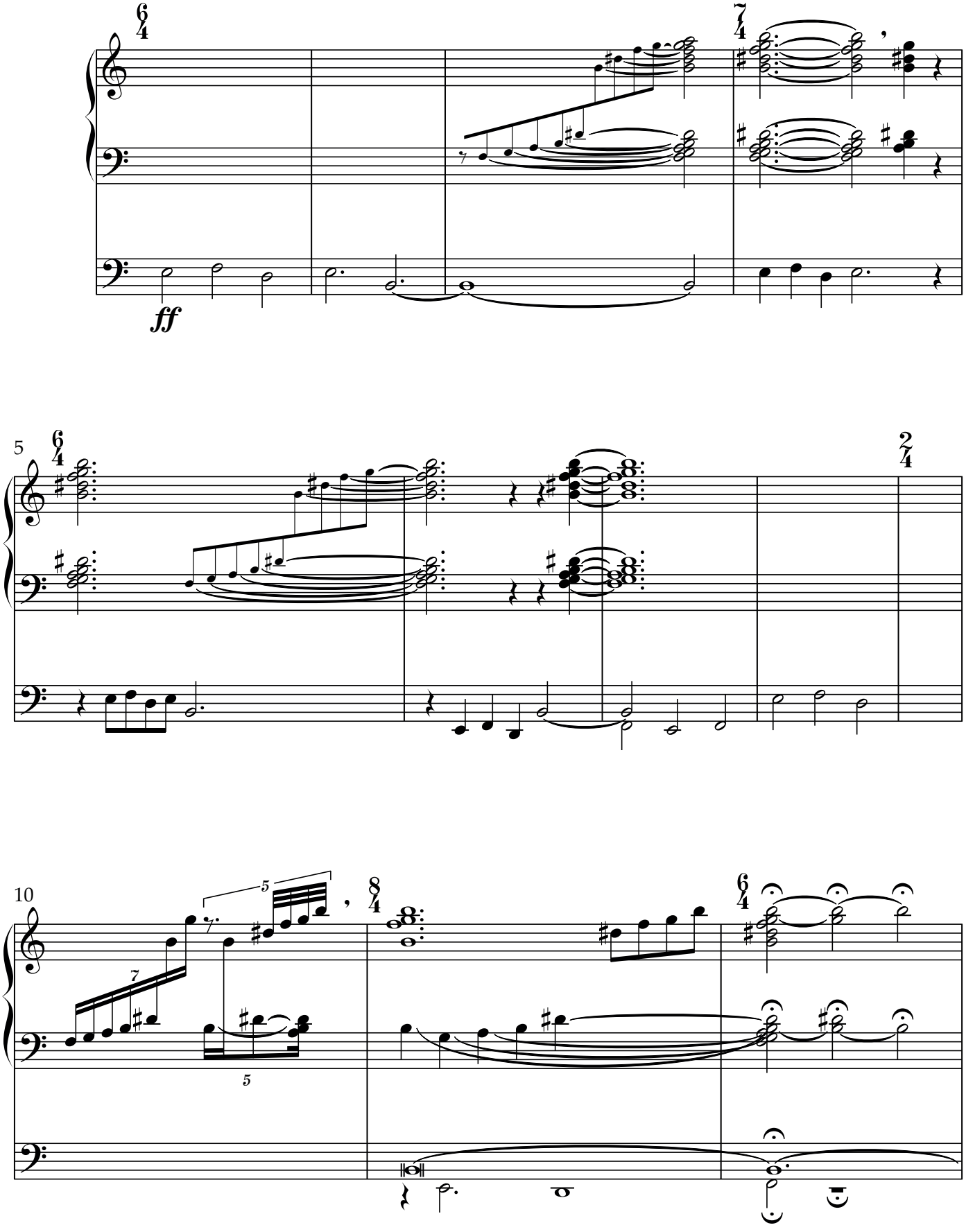

x3

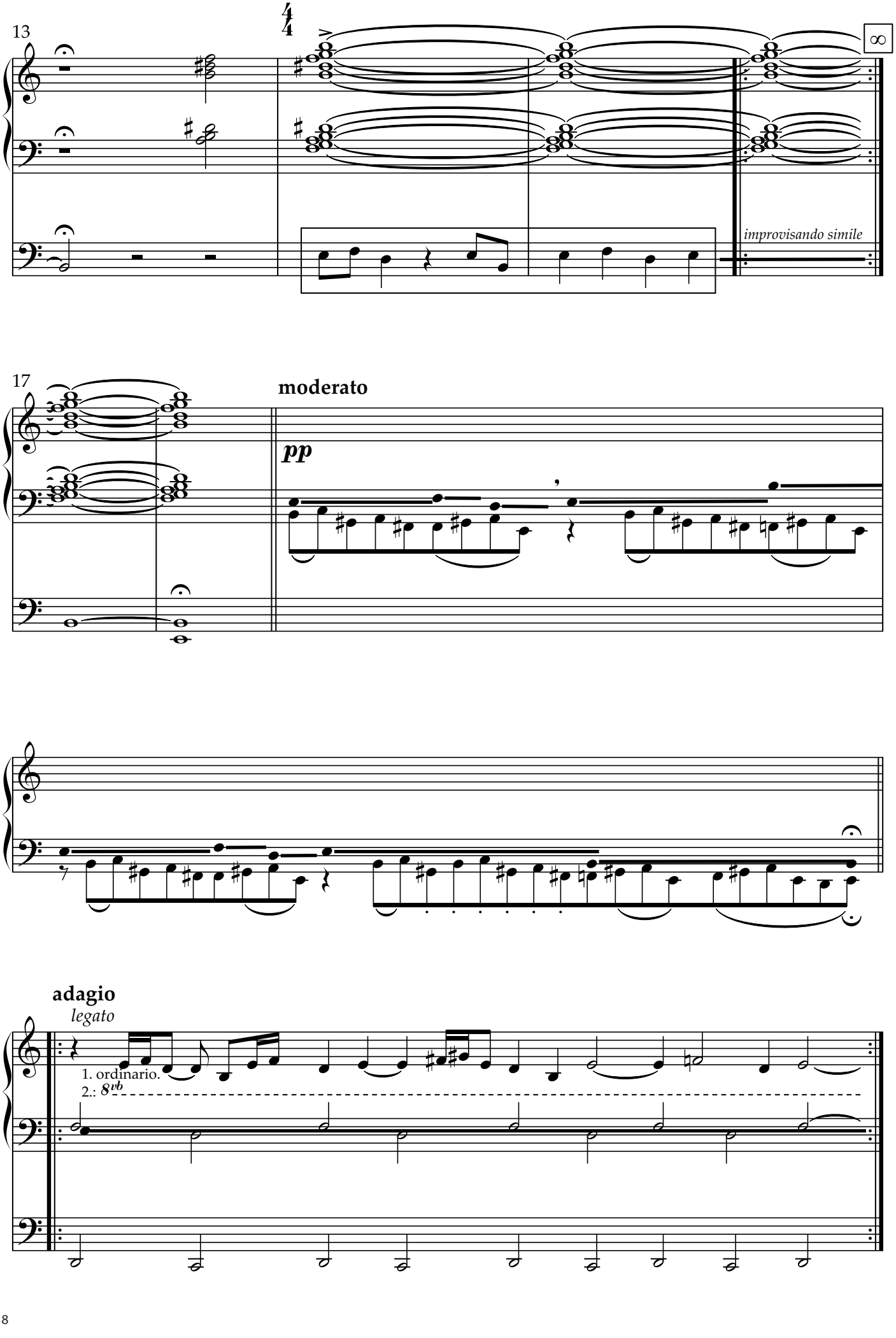

rit.

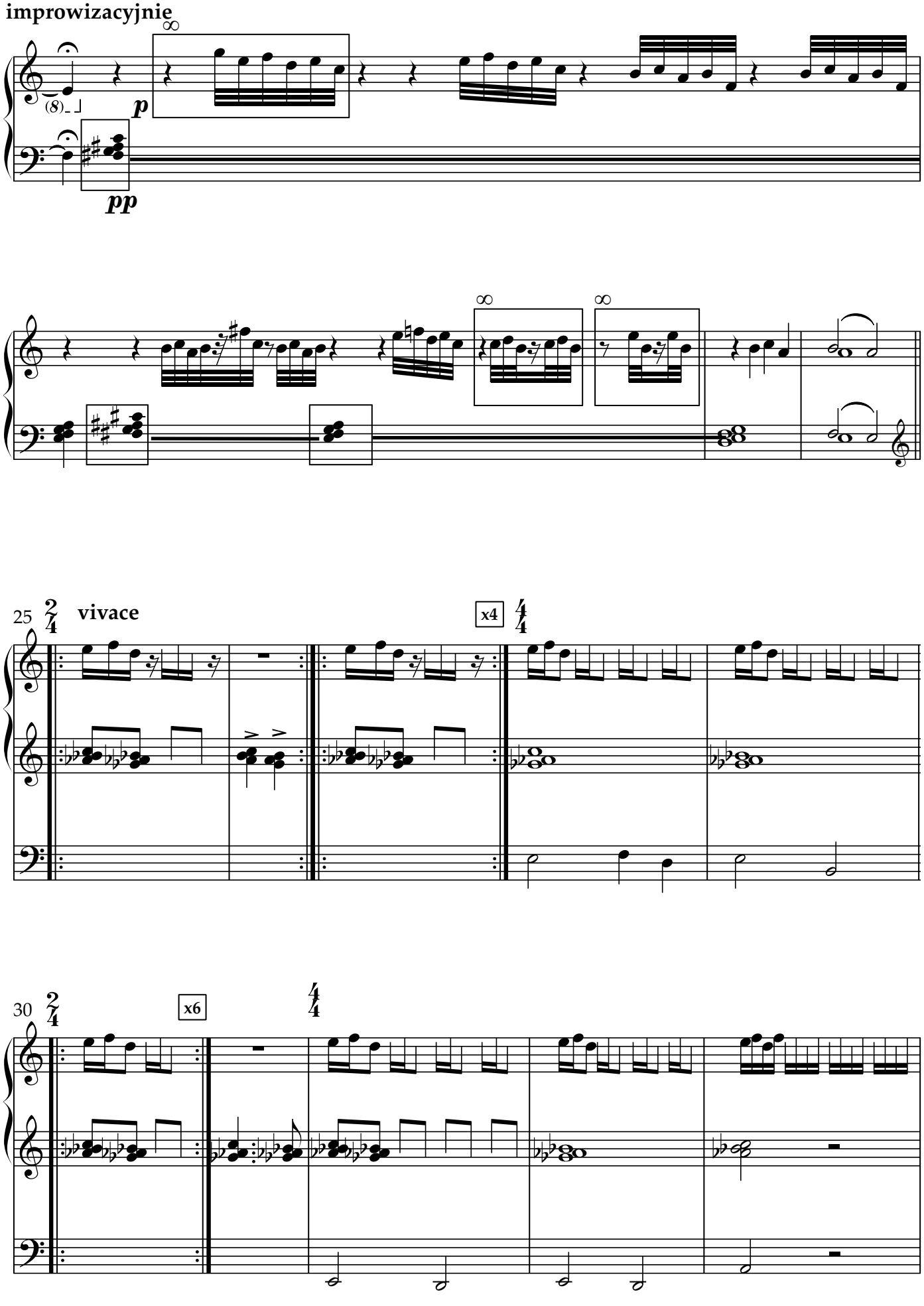

accel.
x5

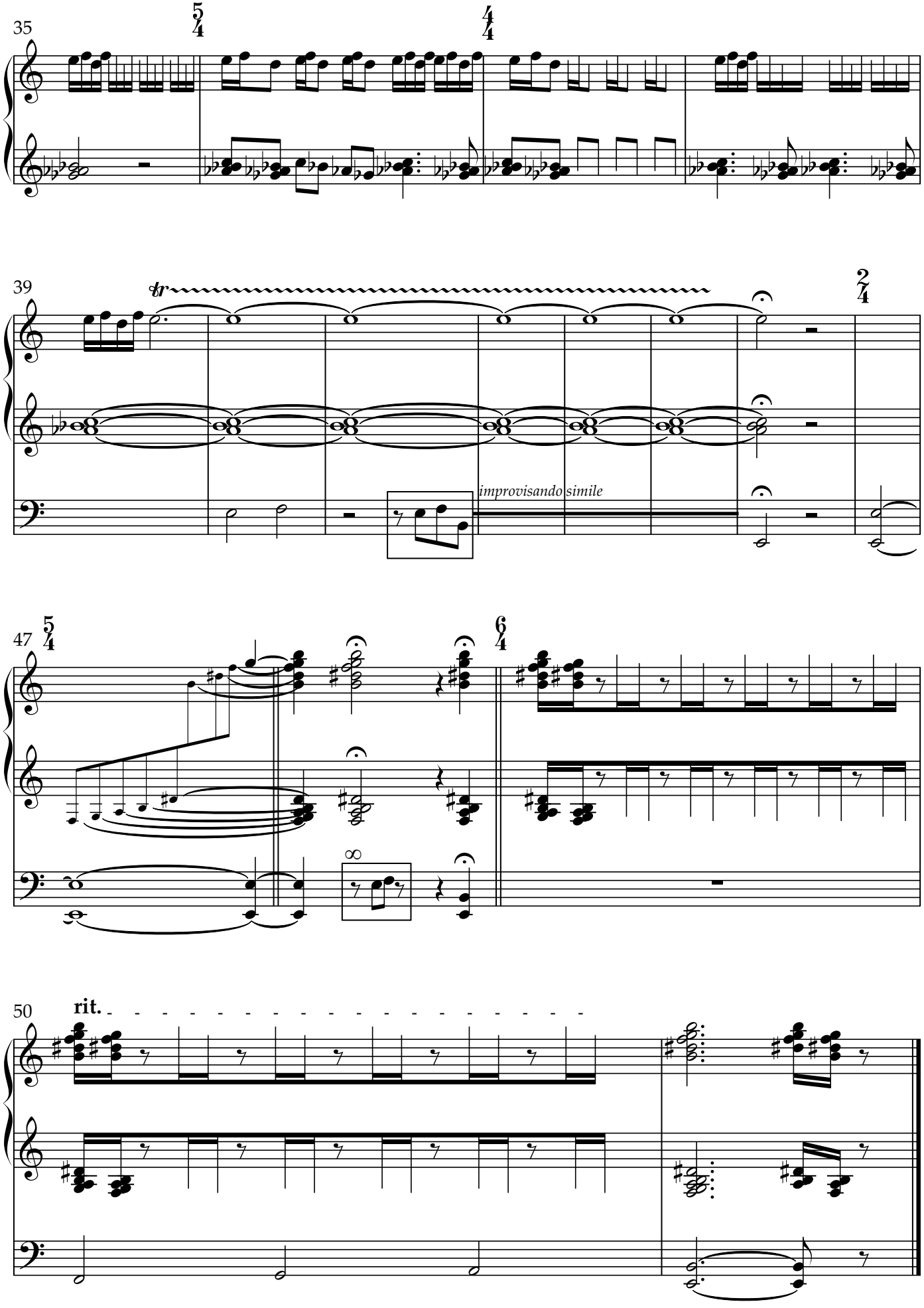

vivace
p
gliss.

Fresk



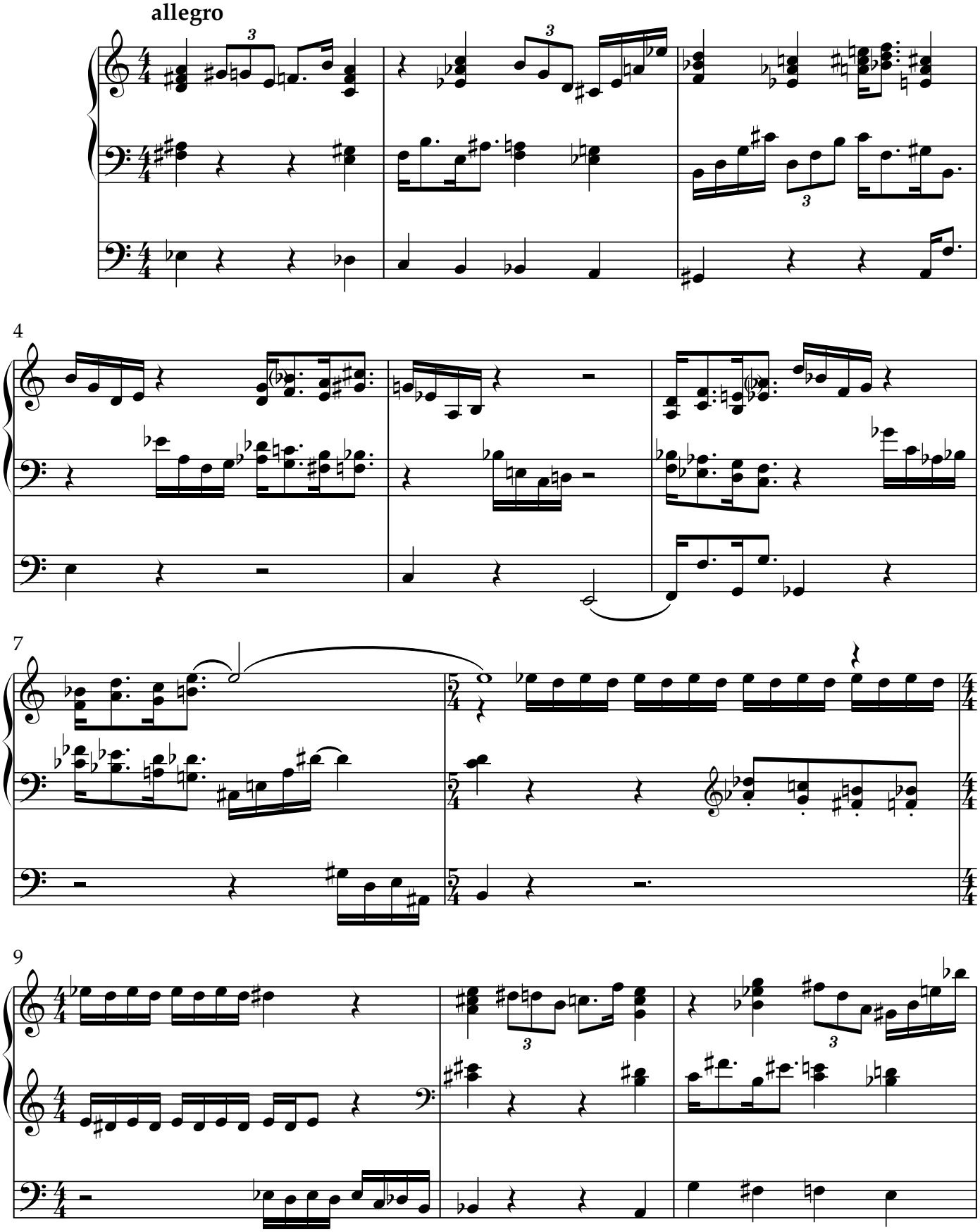

13
improvisando simile
17
moderato
pp
adagio
legato
1. ordinario.
2.: 8vb

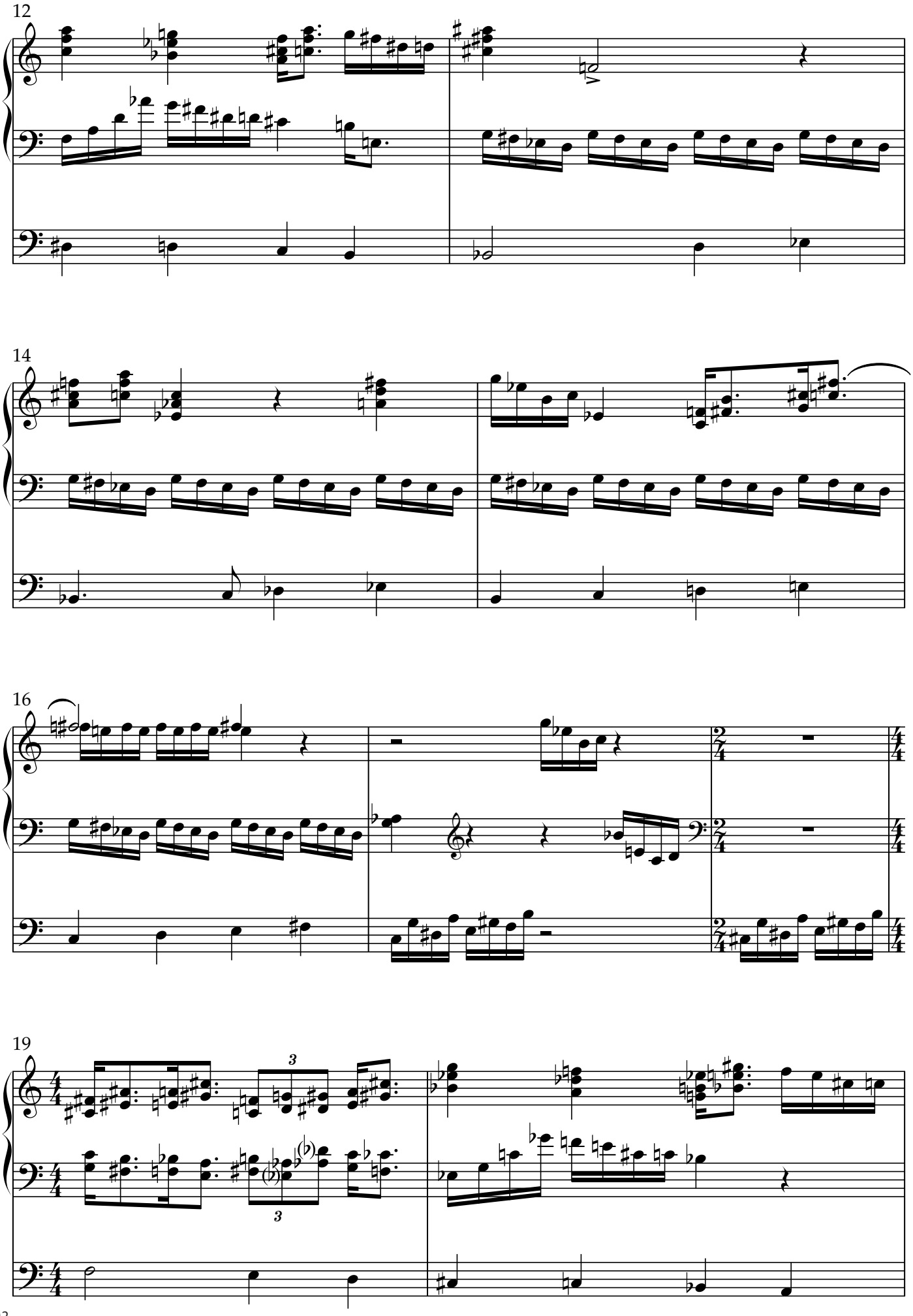

improwizacyjnie
p
pp
25
vivace
x4
30
x6

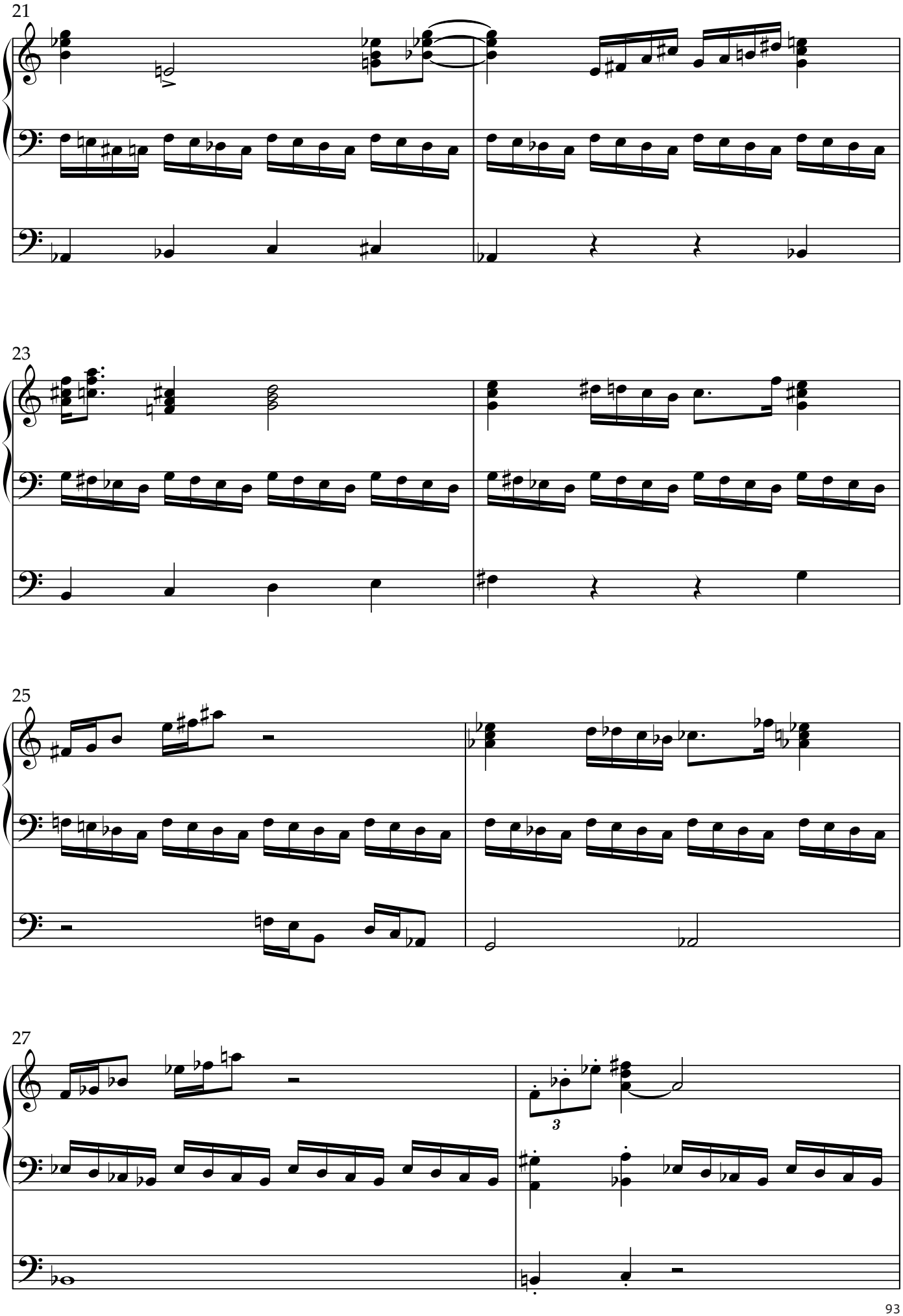

35
39
tr
improvisando simile
47
rit.
50

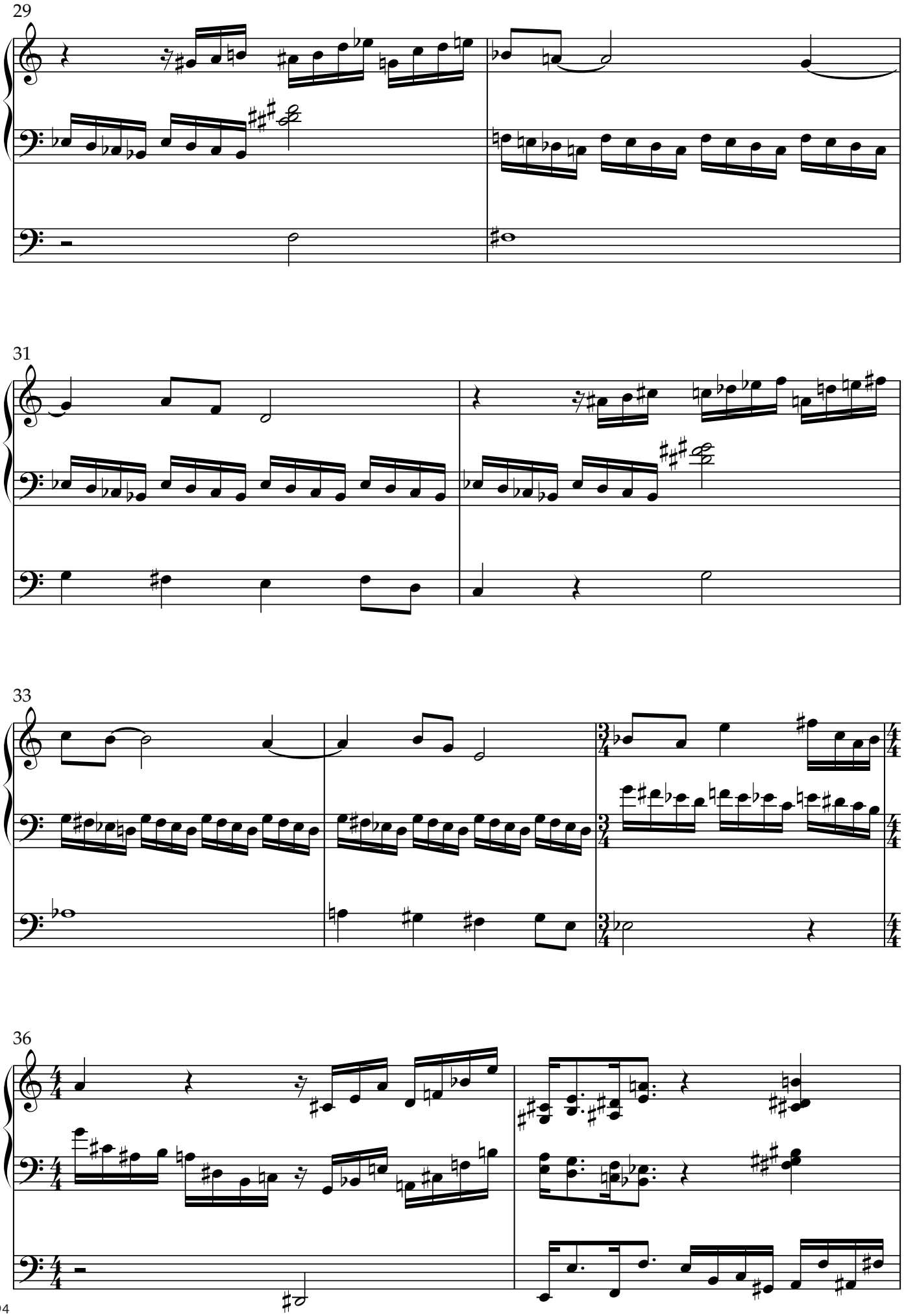
Sonata na organy

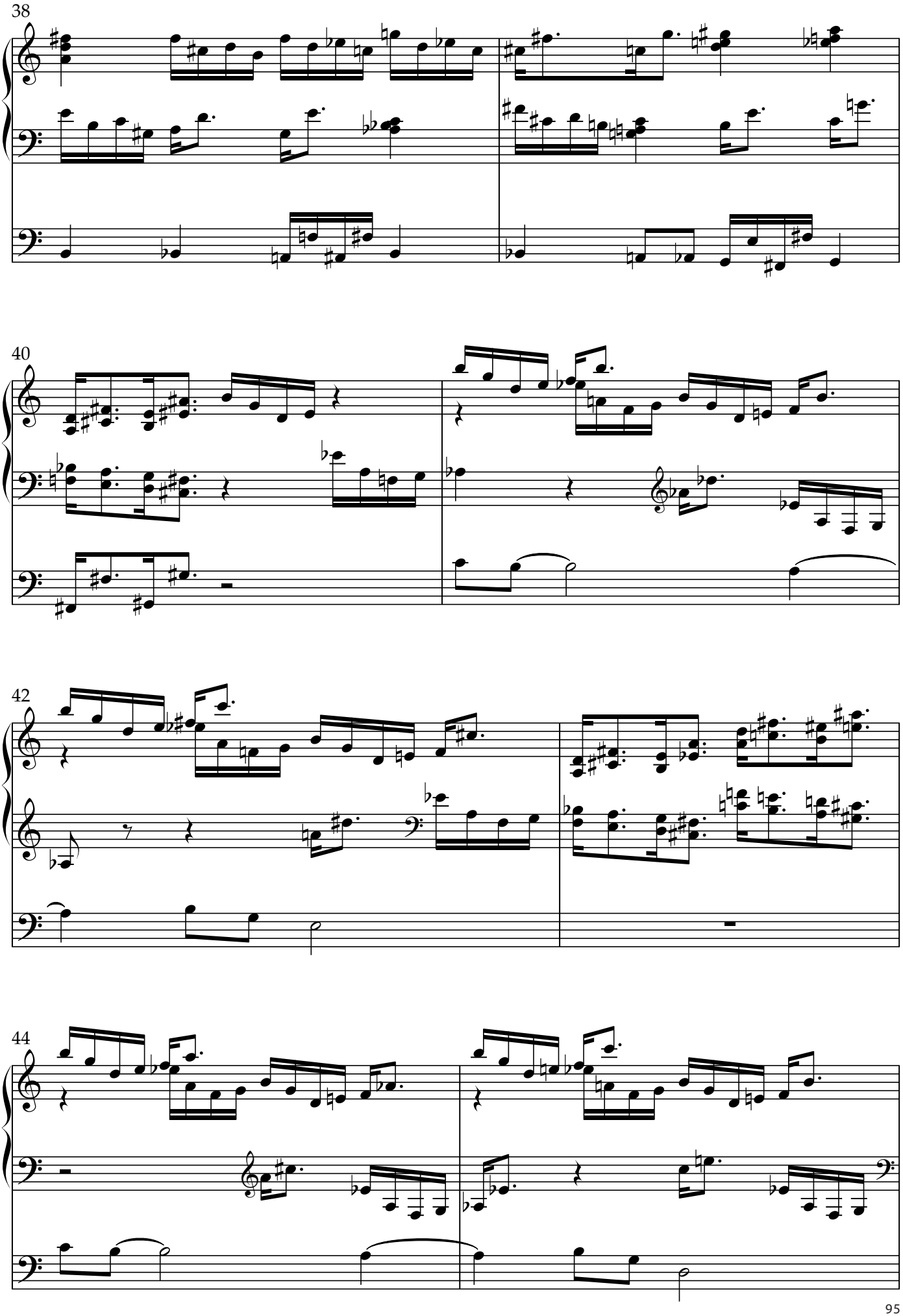
I

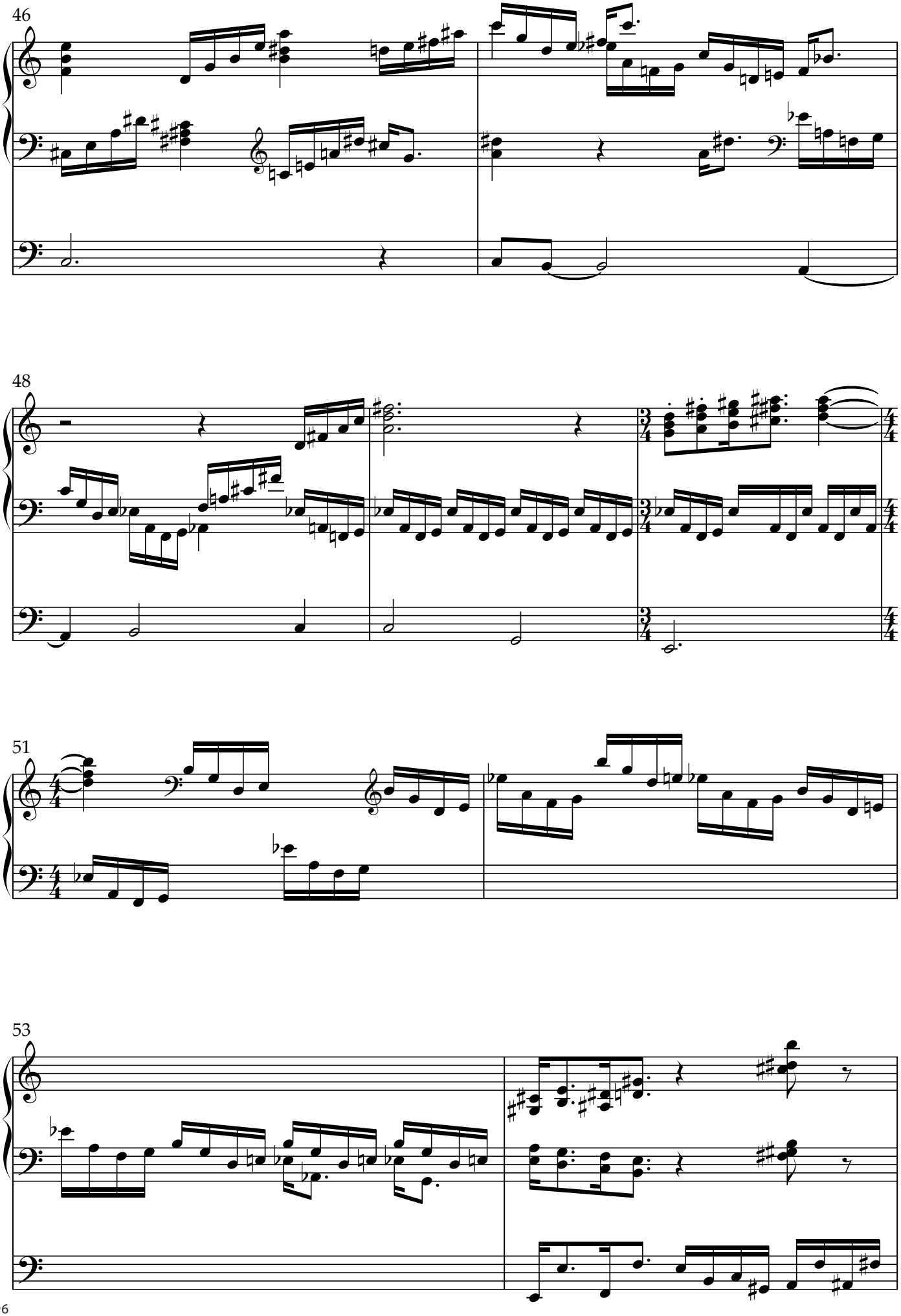


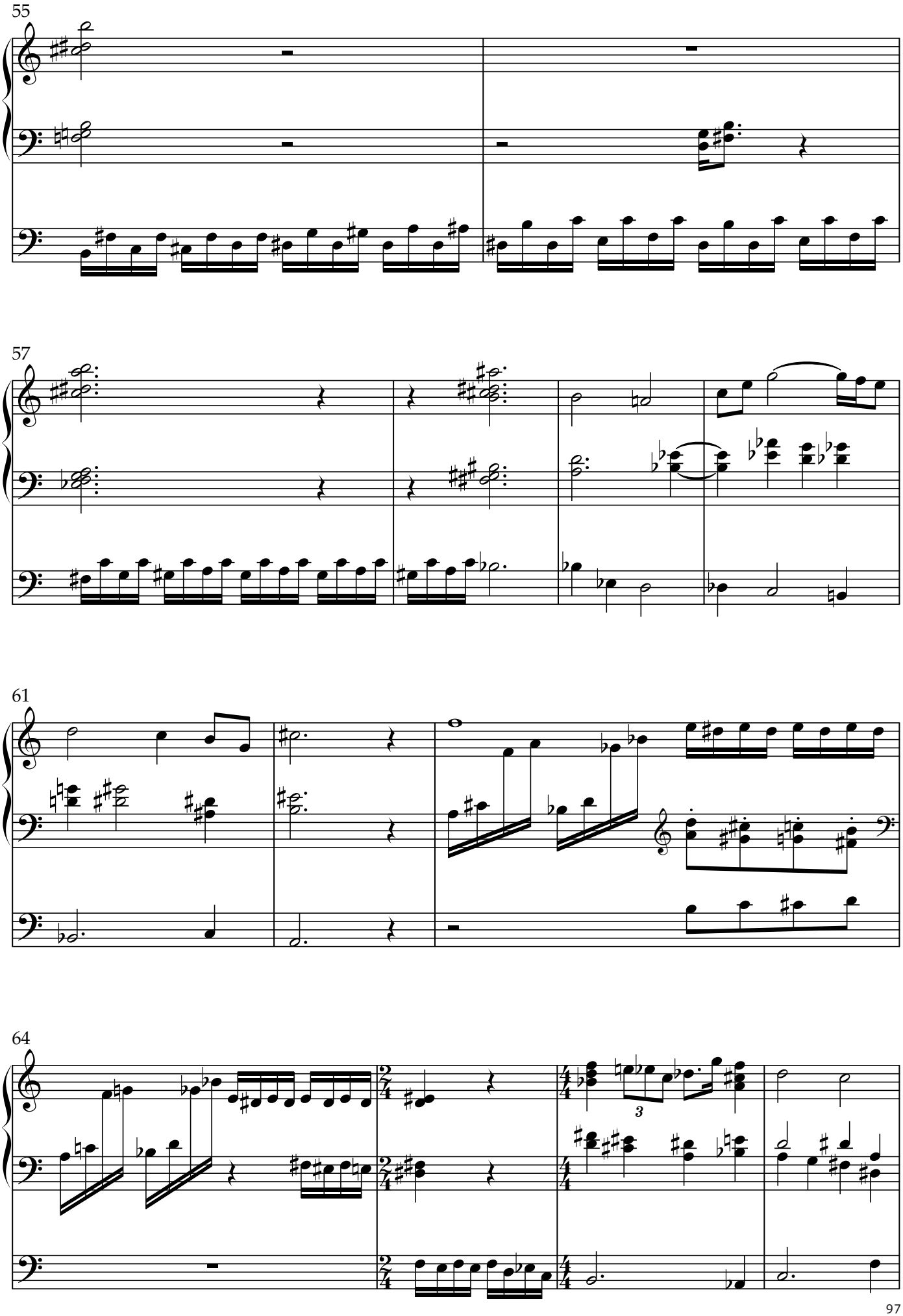

12
14
16
19
3
3

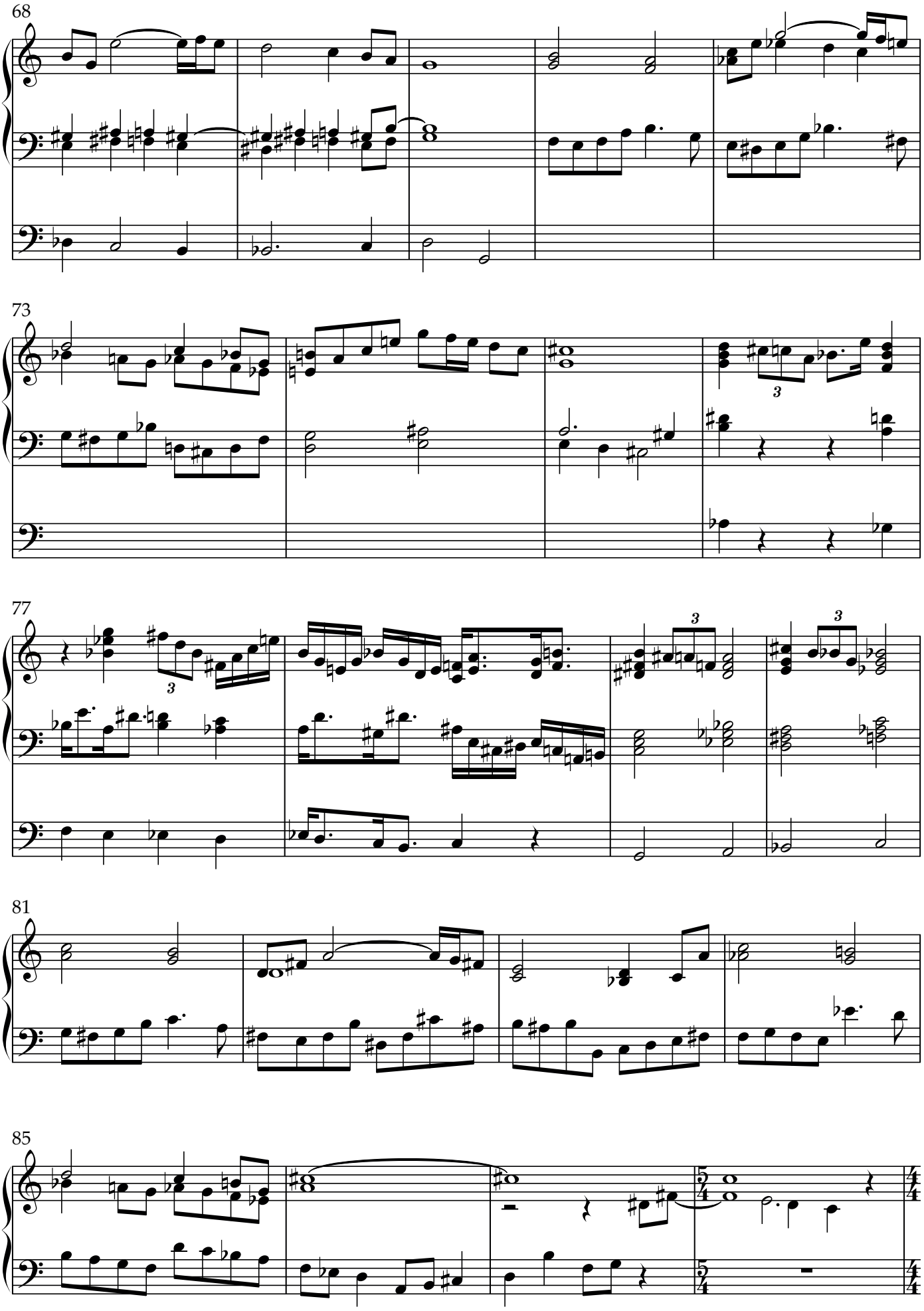

21
23
25
27
3

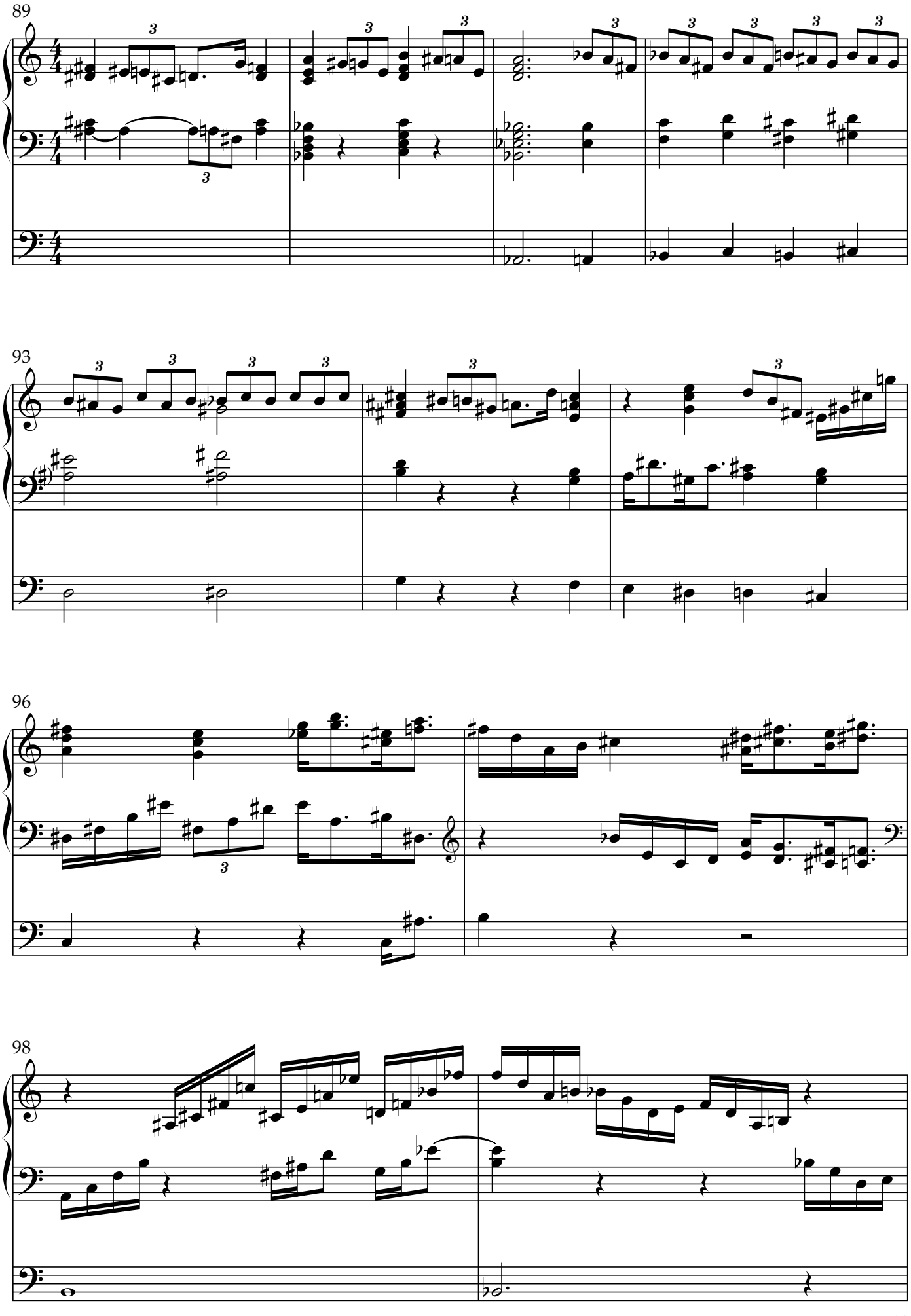

29
31
33
36

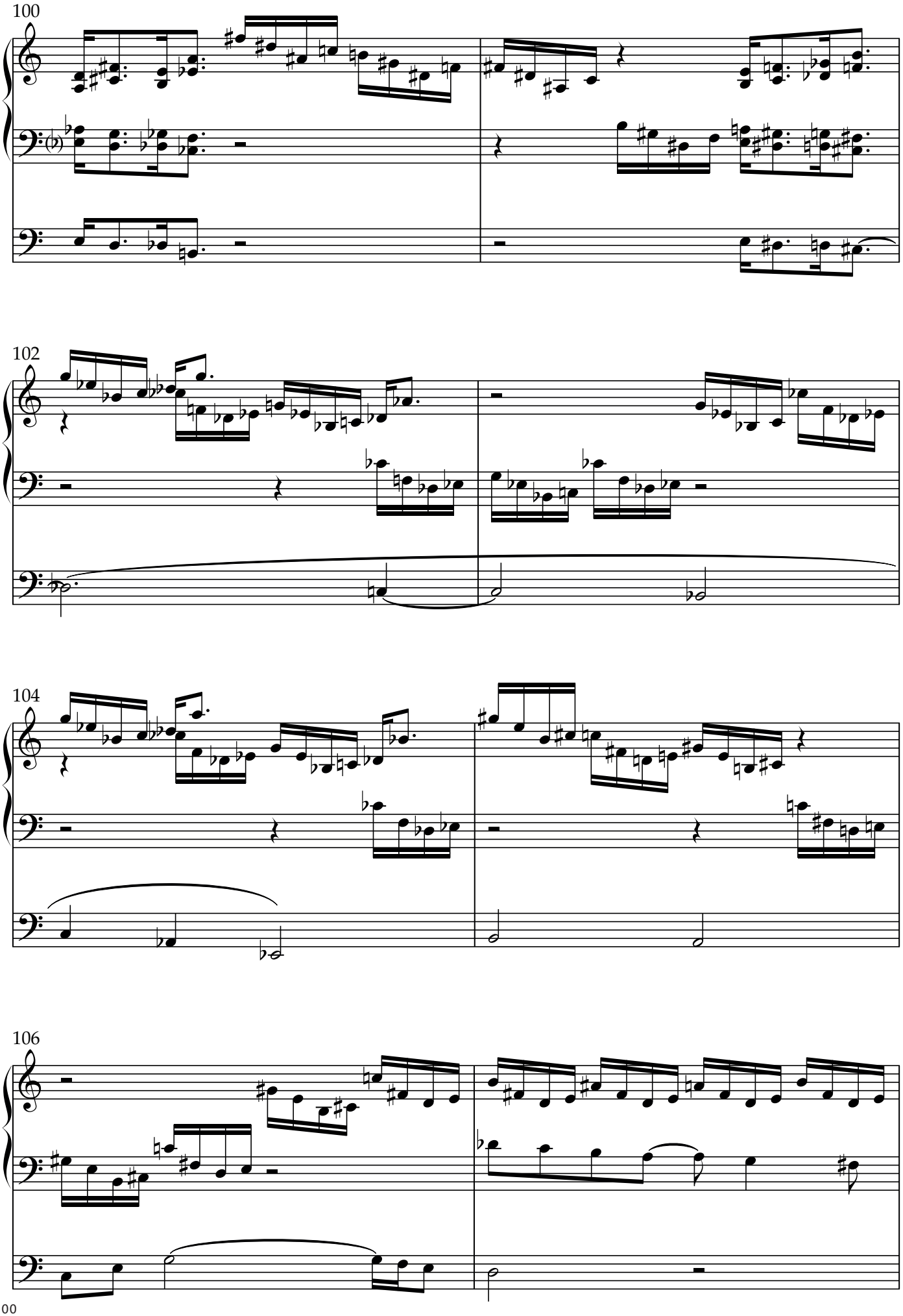

38
40
42
44

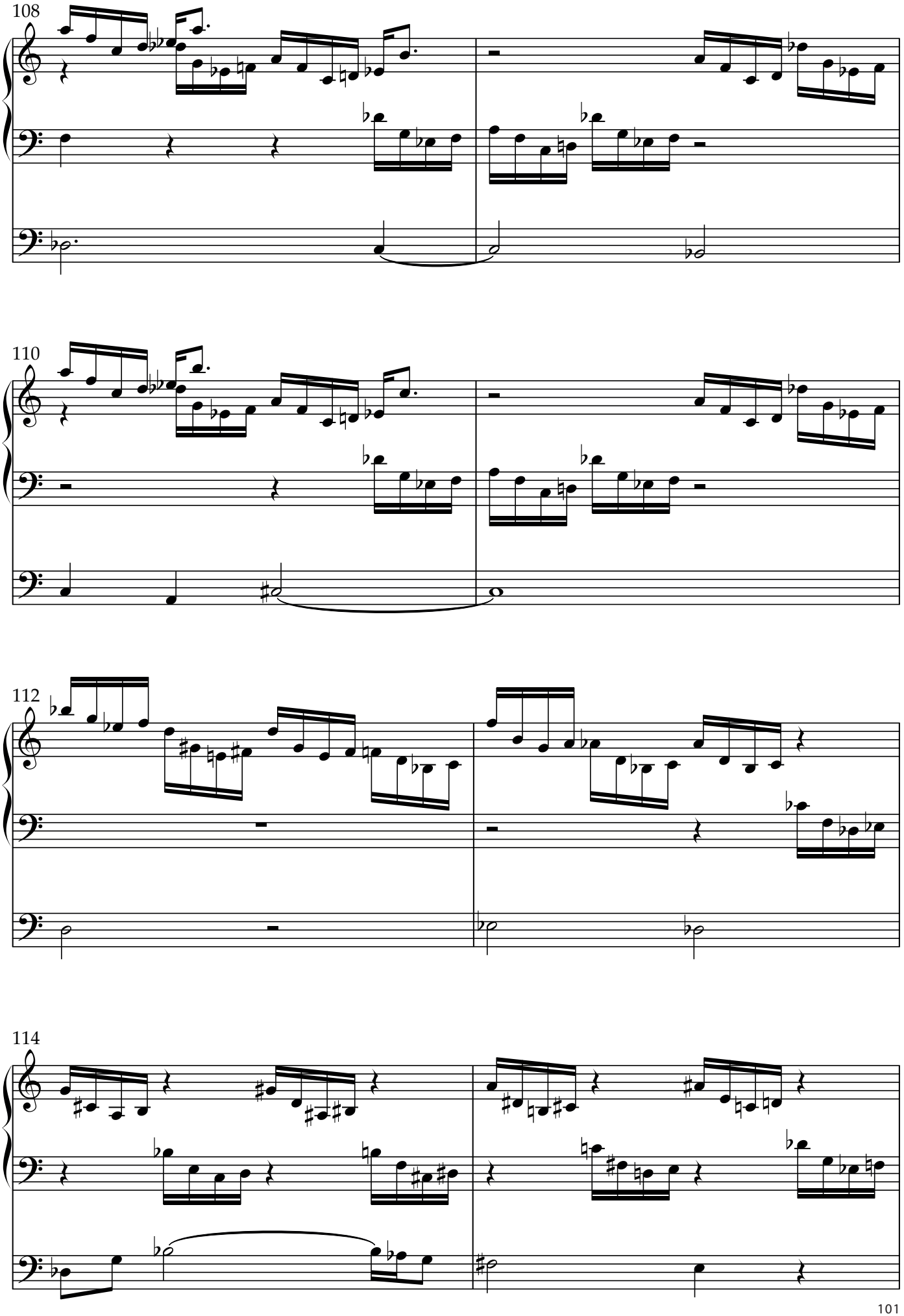

46
48
51
53

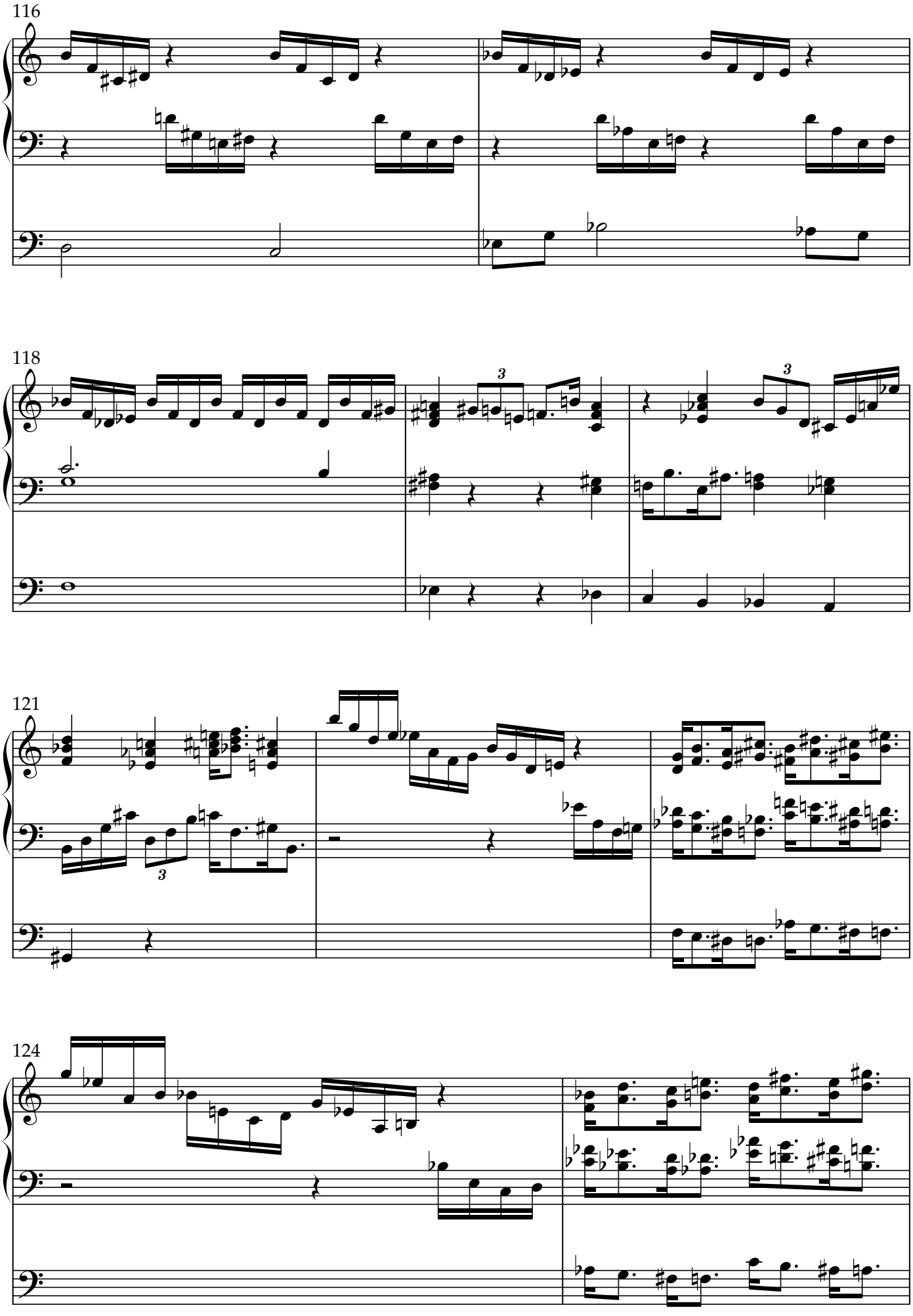

55
57
61
64
3

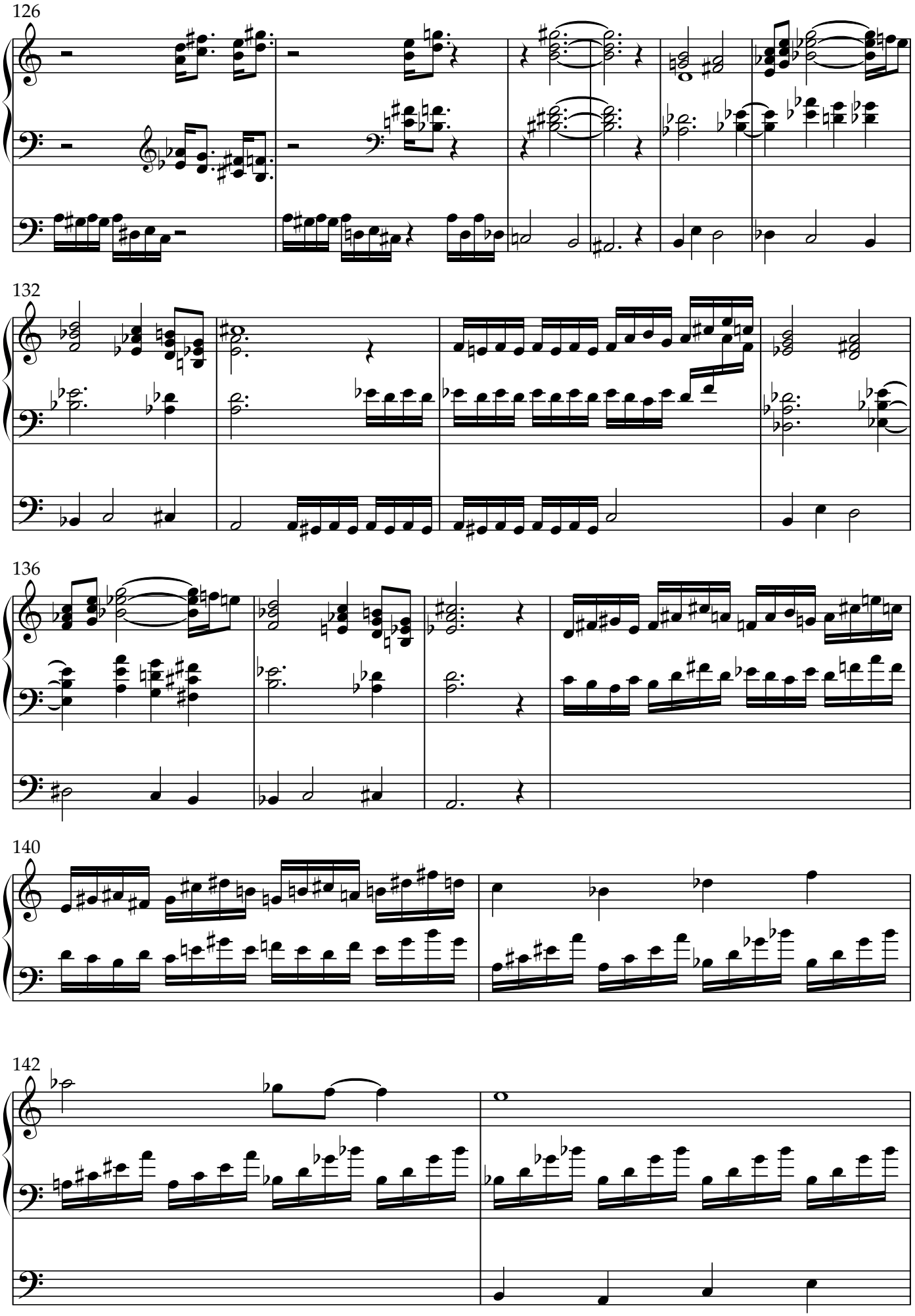

68
73
77
81
85

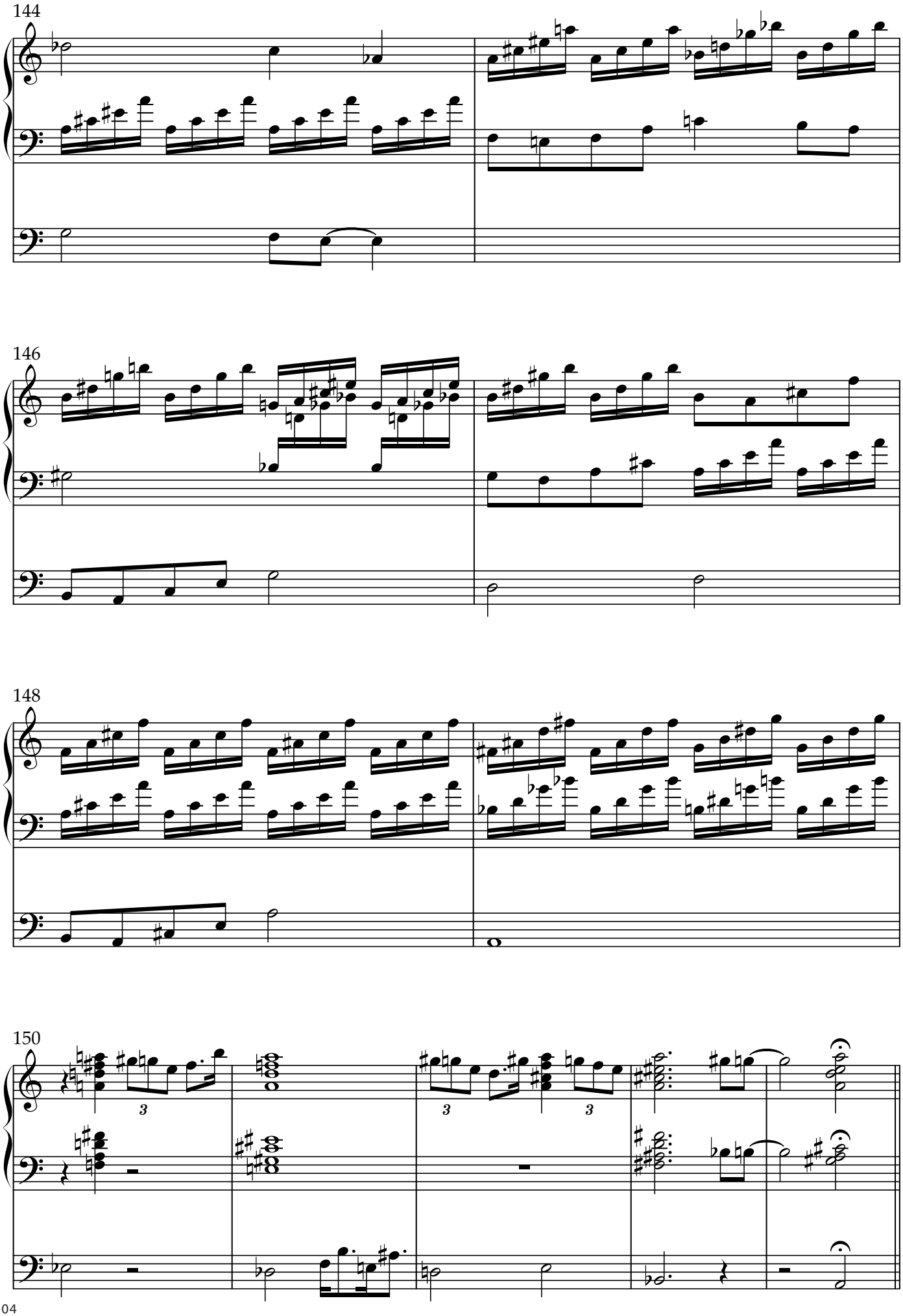

89
93
96
98


100
102
104
106


108
110
112
114

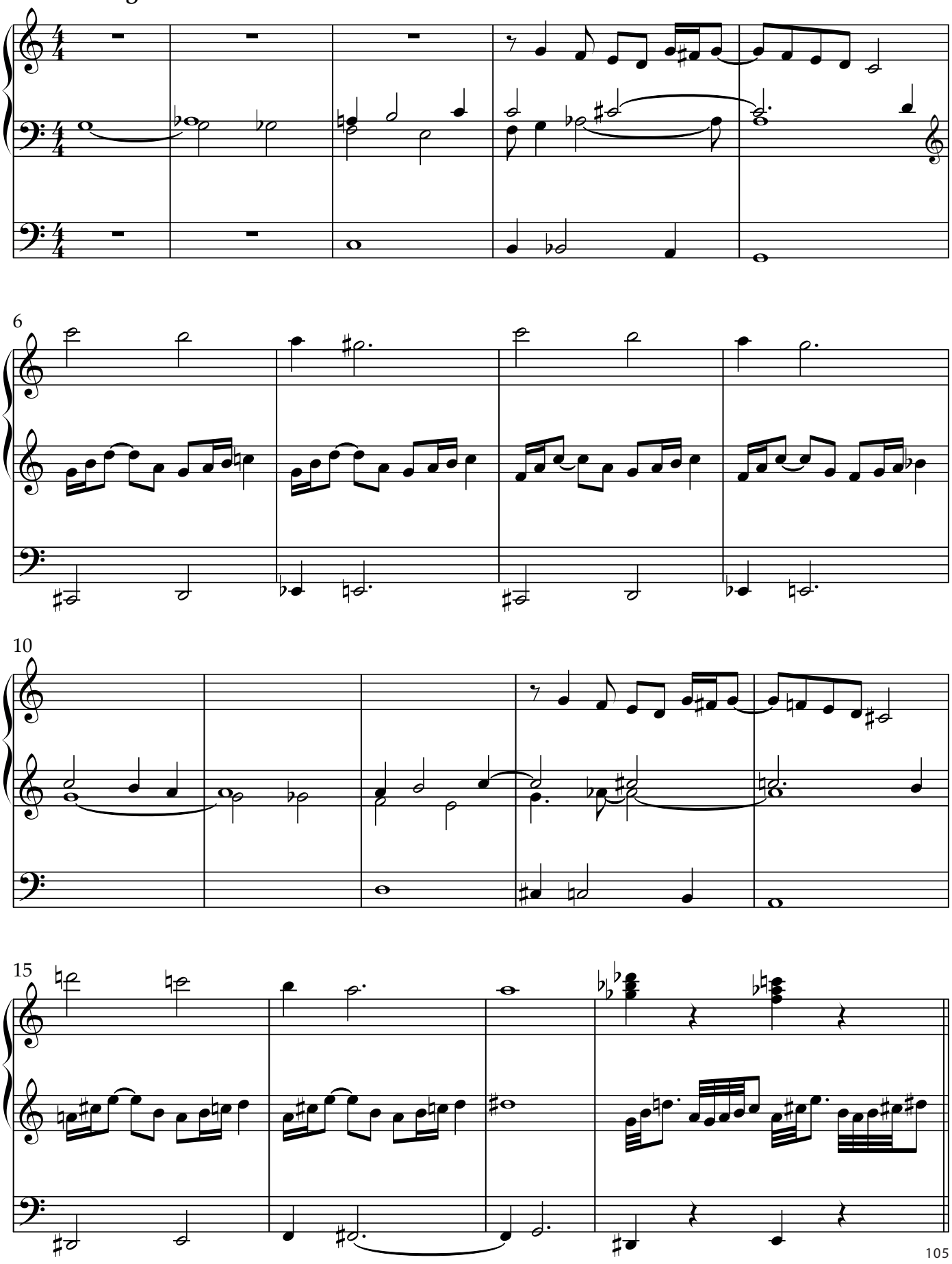

116
118
121
124

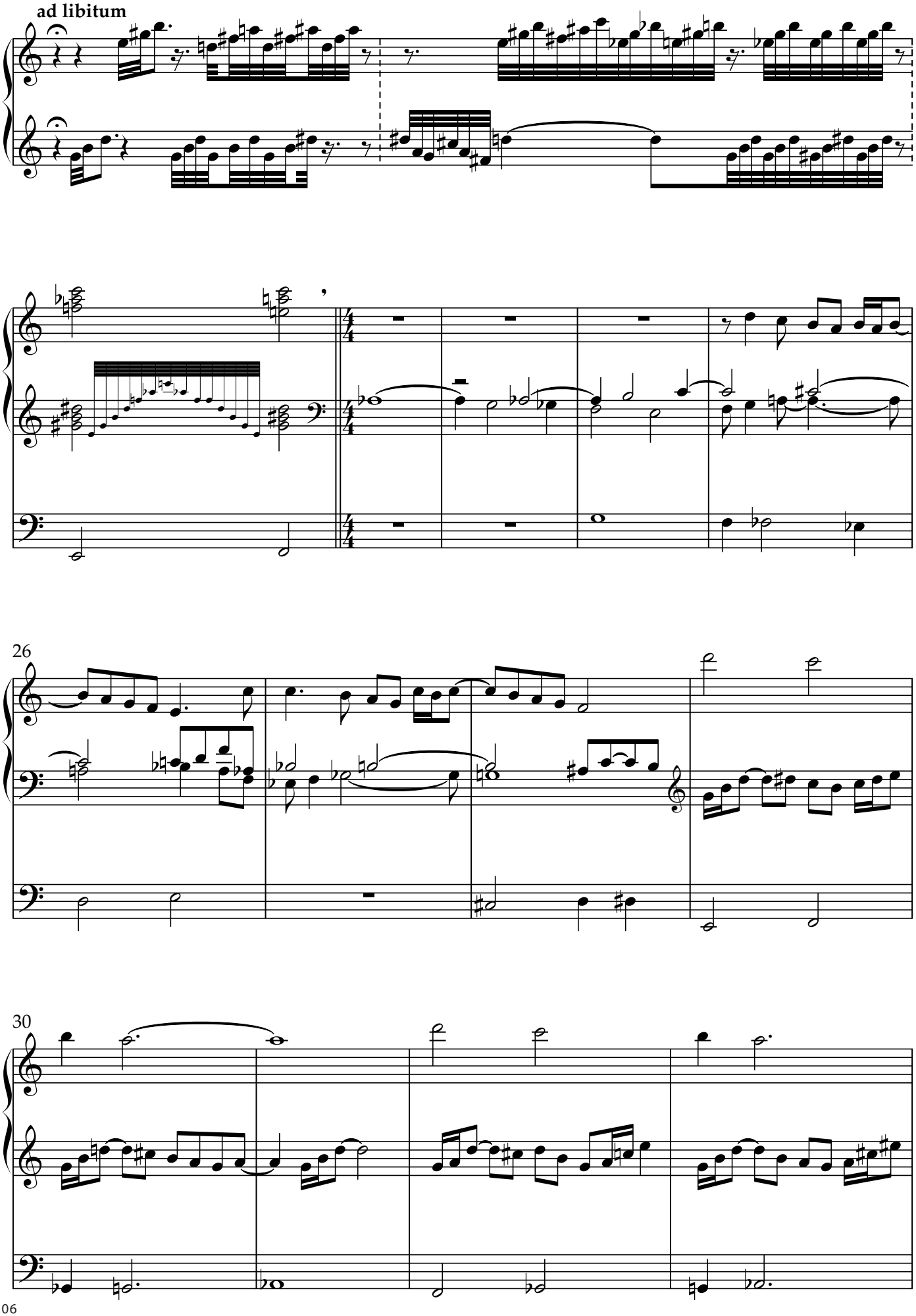

126
132
136
140
142

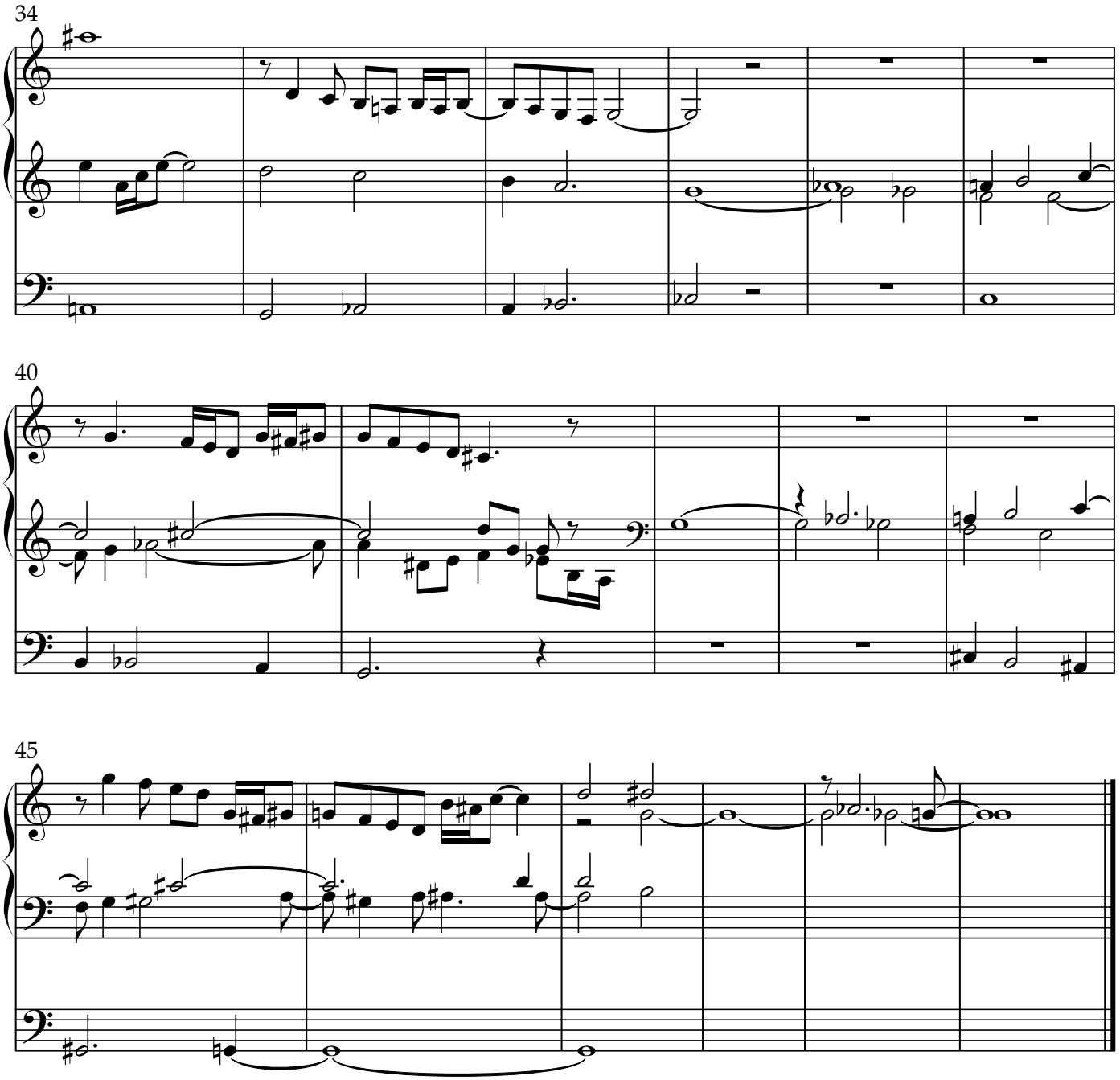

144
146
148
150

II

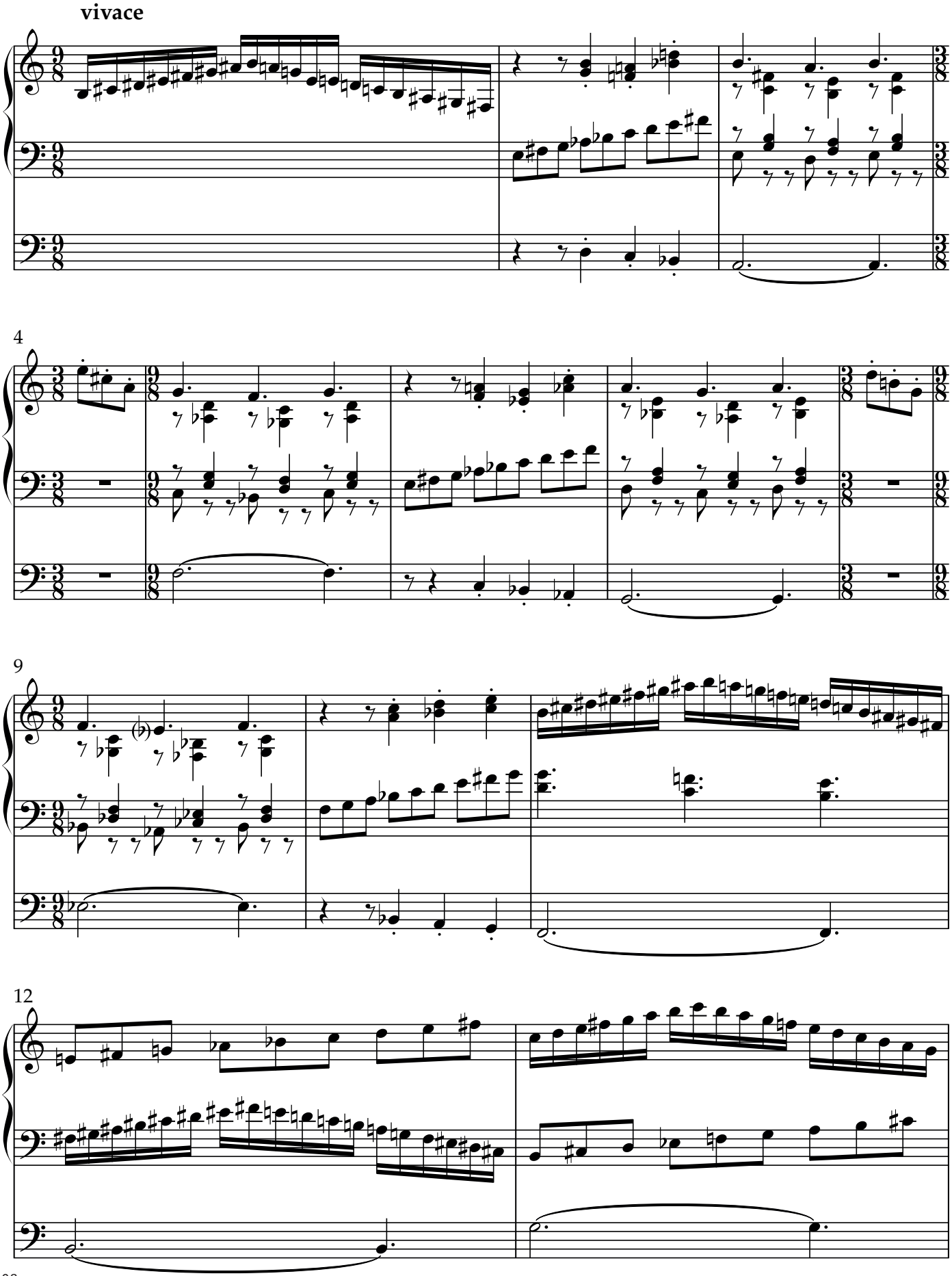
adagio

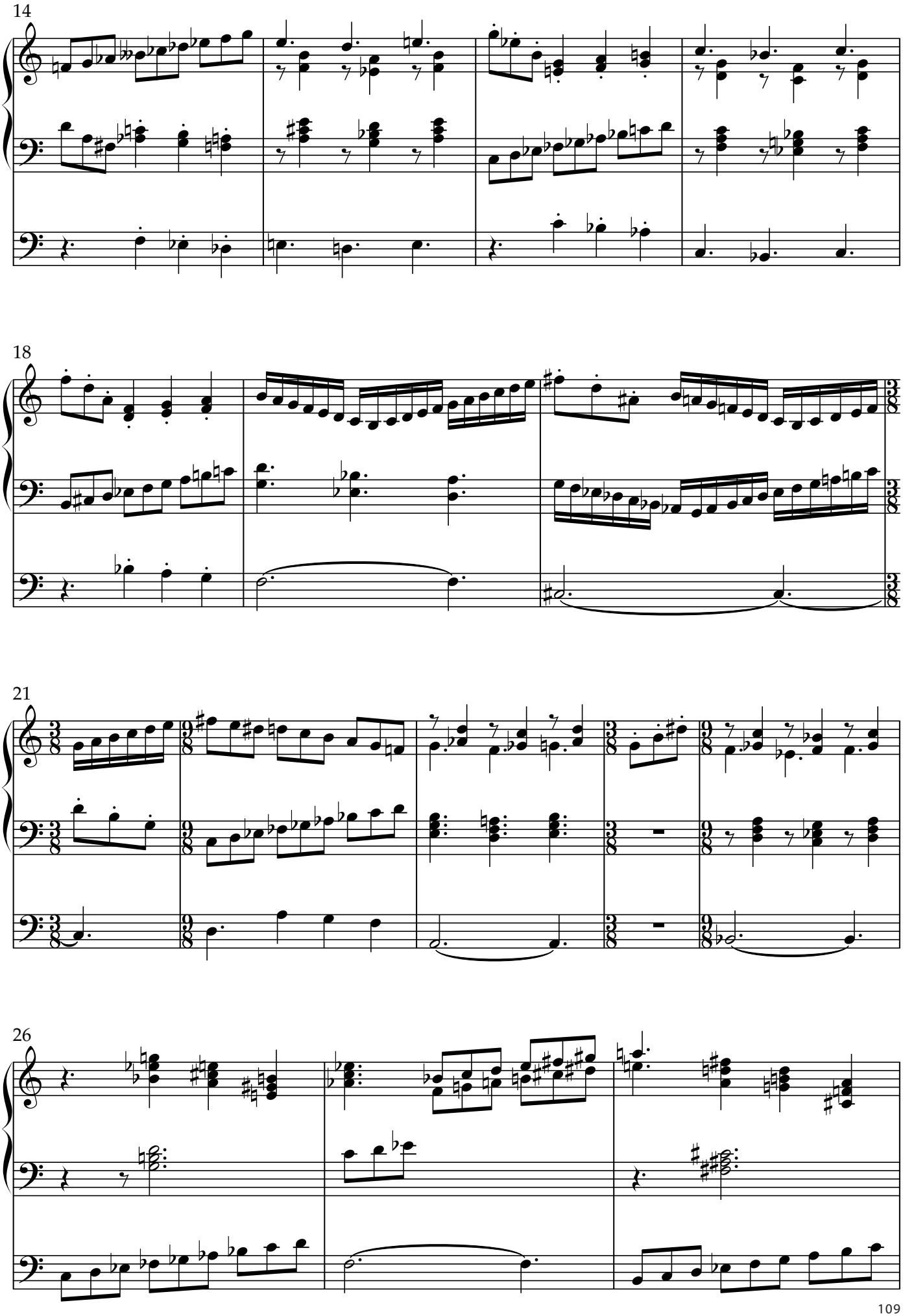


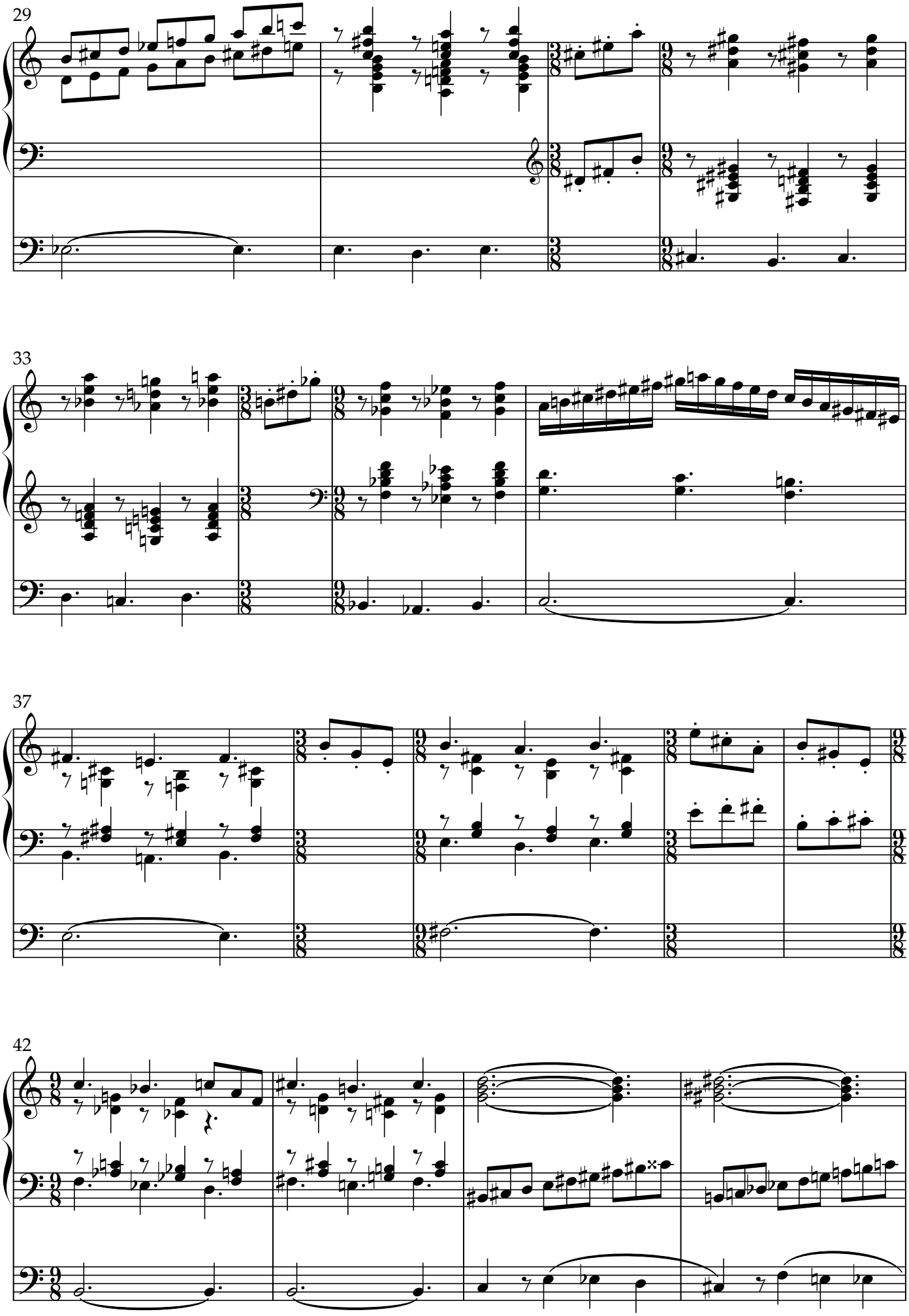

ad libitum
26
30

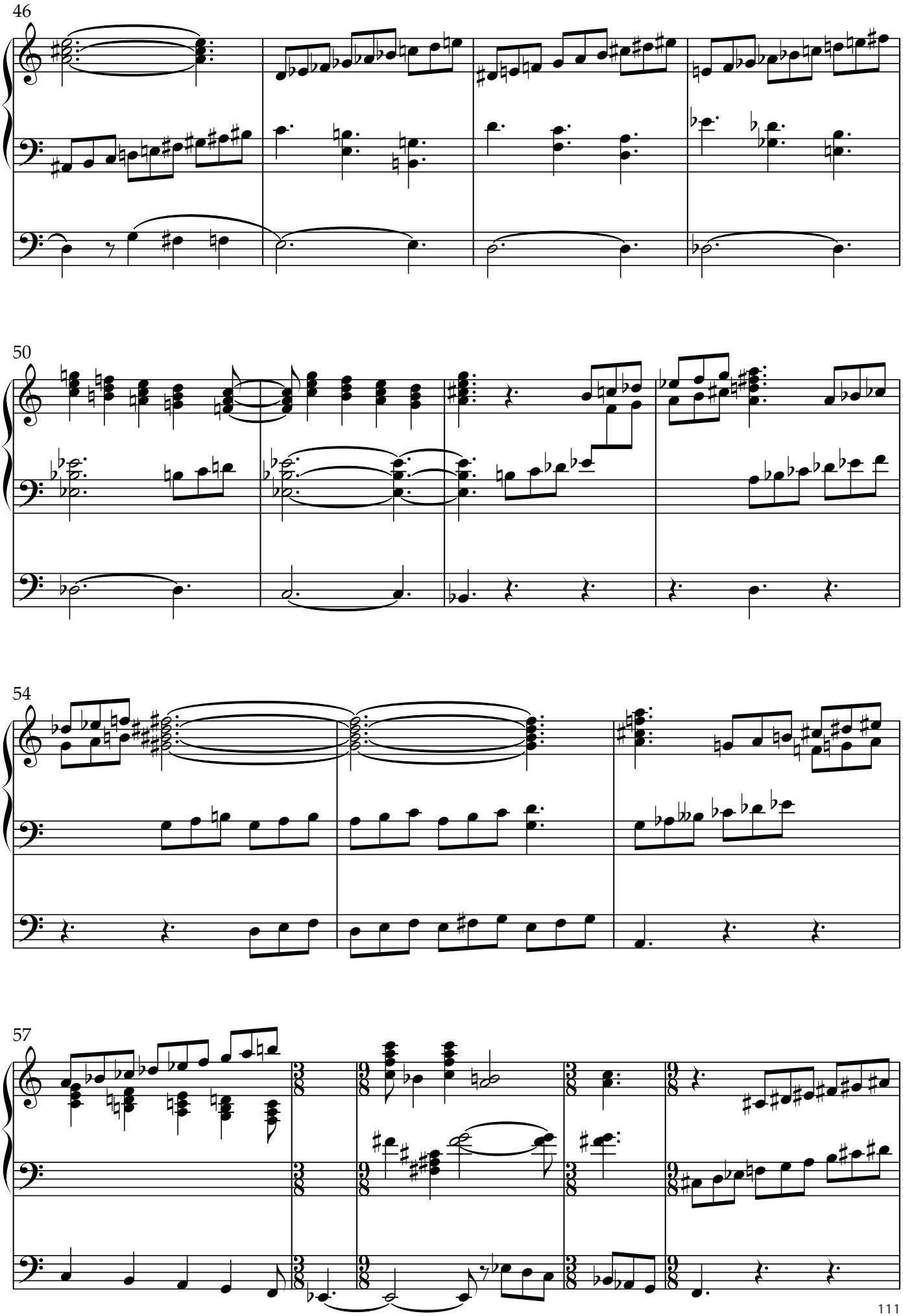

34
40
45

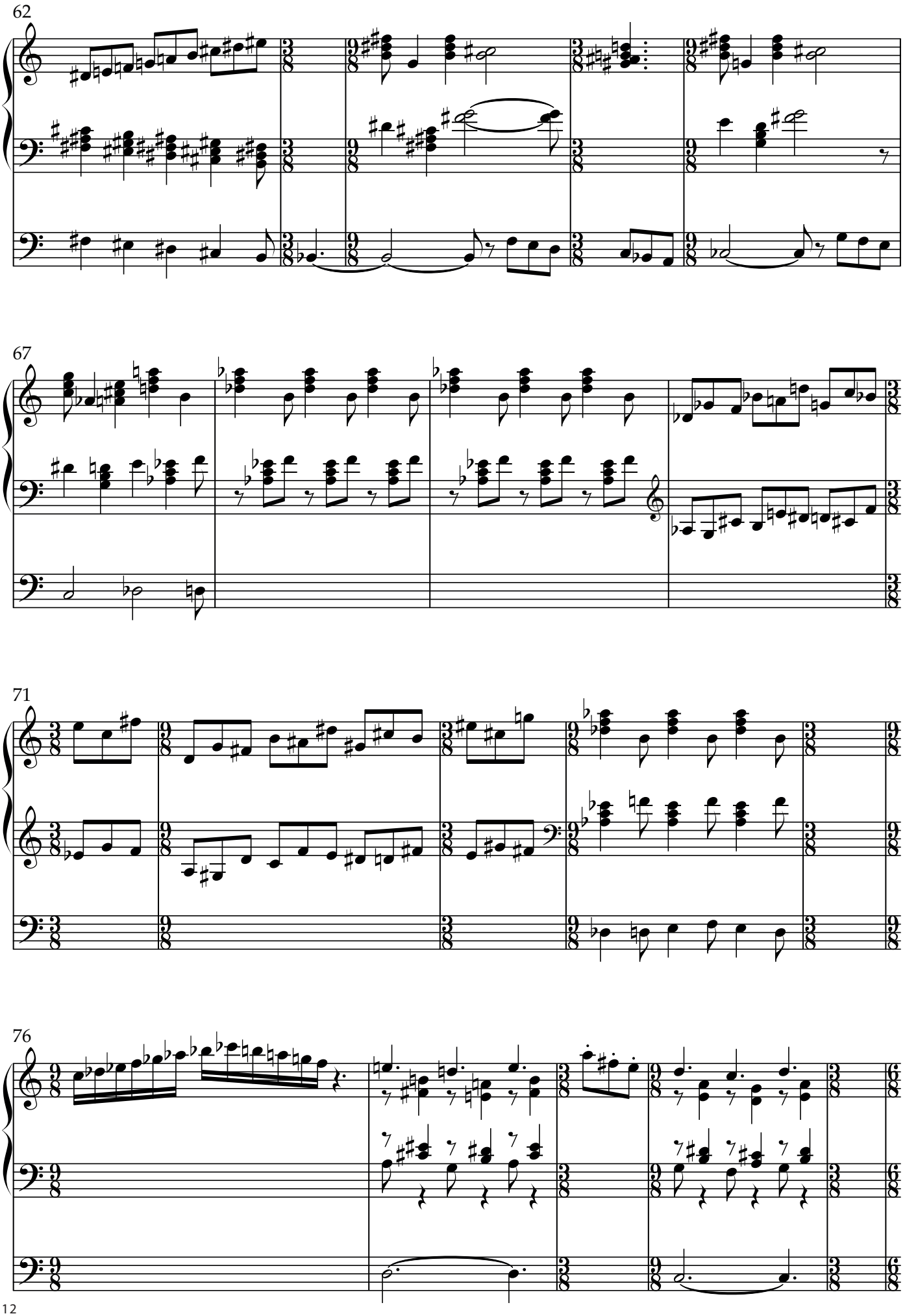
III

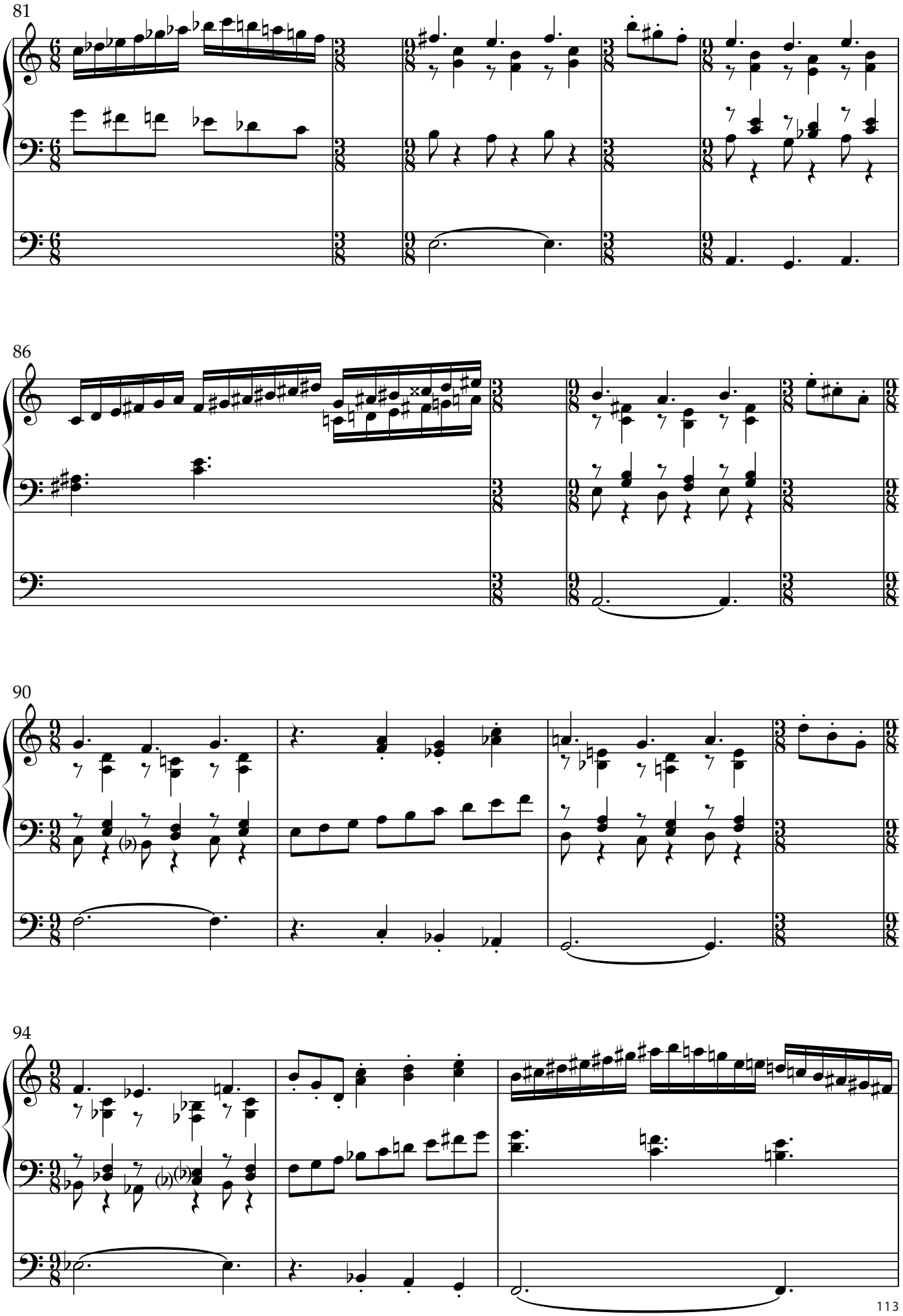


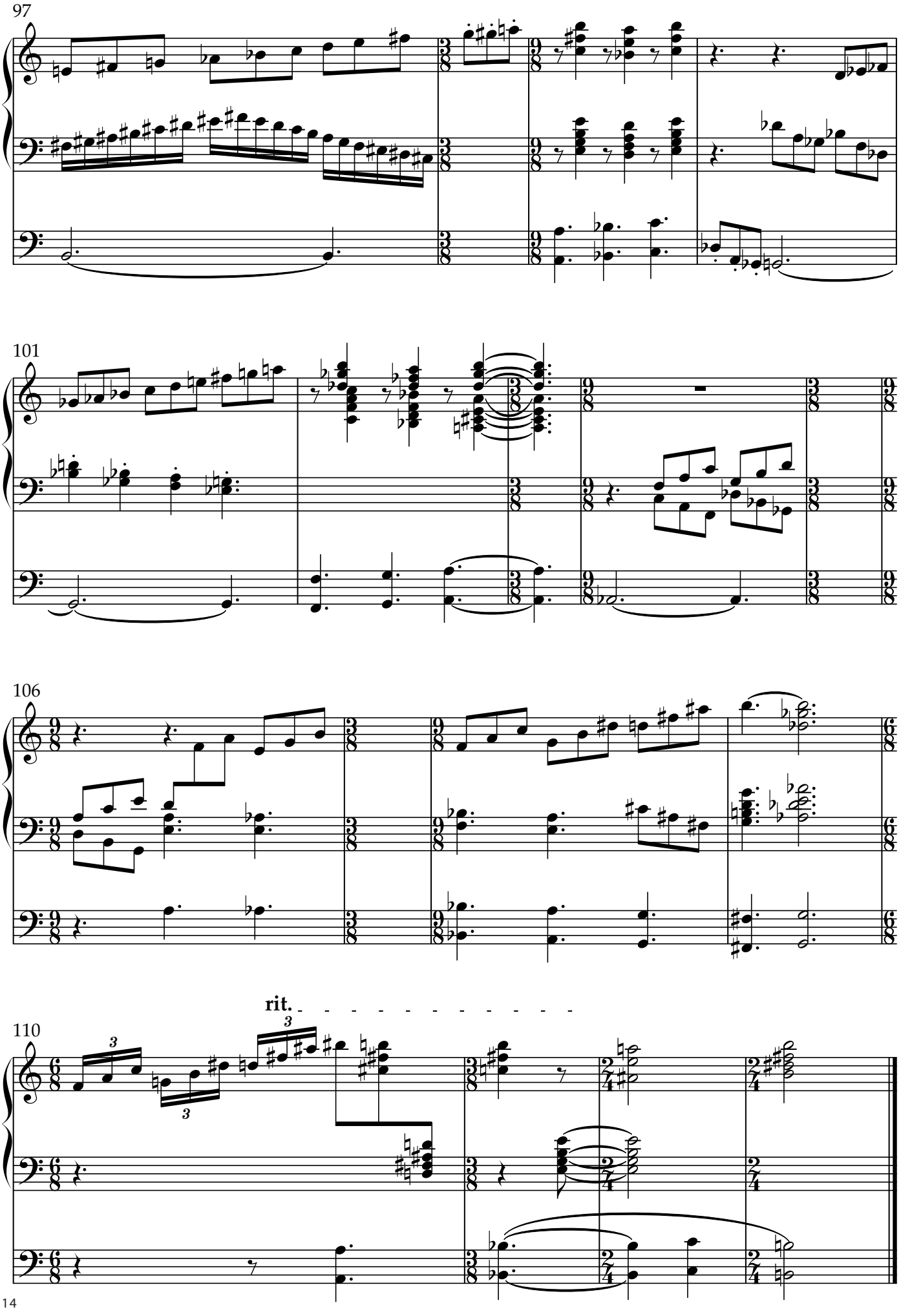

14
18
21
26


29
33
37
42


46
50
54
57


62
67
71
76


81
86
90
94


97
101
106
rit.
110

O Autorze publikacji

Michał Duźniak, organista urodzony w Wodzisławiu Śląskim. Ukończył studia w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie organów prof. dr. hab. Juliana Gembalskiego i dr. hab. Witolda Zabornego.

Swoje umiejętności doskonalił wielokrotnie podczas kursów mistrzowskich, prowadzonych m.in. przez Wolfganga Seifena (Niemcy), Bruno Oberhammera (Austria), Jean-Luca Perrota (Francja), Józefa Serafina (Polska), Jaroslava Tůmę (Czechy).

Pracuje na stanowisku adiunkta w Katedrze Organów i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie również stale współpracuje z Muzeum Organów Śląskich. Jest dyrektorem Studium Muzyki Kościelnej im. ks. Roberta Gajdy w Katowicach. W 2017 roku uzyskał tytuł doktora sztuk muzycznych.

Oprócz działalności artystycznej i pedagogicznej prowadzi badania nad górnośląskim instrumentarium organowym i działalnością organmistrzów, opracowując zbiory archiwalne. Jest autorem kilkunastu artykułów naukowych z zakresu budownictwa organowego oraz wykonawstwa literatury organowej. Od 2021 r. jest redaktorem serii naukowej „Organy na Śląsku" oraz współredaktorem serii „Viriditas musicae".

W swoim dorobku posiada 3 płyty CD: *De profundis psalmorum*, 2016 (wielkie formy romantyczne); *Ex operibus romanticorum*, 2018 (literatura romantyczna); *Facies modernismi*, 2022 (utwory Henryka Klai) oraz dokumentację dźwiękową zabytkowego instrumentu Firmy Binder und Sohn znajdującego się w Brzeźcach (2020).

ISMN 979-0-801570-09-3