

ELŻBIETA CHARLIŃSKA

INSPIRACJE KATOLICKĄ PIEŚNIĄ KOŚCIELNĄ W POLSKIEJ
TWÓRCZOŚCI ORGANOWEJ XIX/XX WIEKU NA
PRZYKŁADZIE *KTO SIĘ W OPIEKĘ*

Abstrakt. Inspiracje tematyką religijną w polskich utworach organowych stały się powszechną praktyką kompozytorską dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Wiele pieśni kościelnych zostało kilkakrotnie opracowany przez autorów preludii, wariacji i improwizacji. Technika kompozytorska w tego typu utworach została omówiona na przykładzie pieśni *Kto się w opiekę*. Ich twórcami byli: S. Moniuszko, W. Żeleński, M. Surzyński i J. Furmanik. Powstałe kompozycje pochodzą z okresu blisko osiemdziesięciu lat (1859-ok. 1940). Źródło pieśniowe ograniczało i narzucało pewne środki techniczne. Poszczególni twórcy zachowali na przestrzeni całych utworów chorałowy charakter tematu i był on przeważnie eksponowany w głosie najwyższym. Niezaawansowane przeobrażenia harmoniczne dotyczyły zmiany trybu tonacji (W. Żeleński, M. Surzyński). Zabiegi imitacyjne zastosowane w mniejszym zakresie (Żeleński, Surzyński) i w formie fughetty (Furmanik). Te niezbyt obszerne utwory (32t., 93t., 102t. i 186t.) uzupełniają polski repertuar muzyczny. Posiadają również walory dydaktyczne służące przyszłym kompozytorom i wykonawcom muzyki organowej.

Słowa kluczowe: muzyka organowa; pieśń kościelna; Surzyński Mieczysław; Furmanik Józef; Żeleński Władysław

CATHOLIC CHURCH SONG AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR
POLISH ORGAN MUSIC OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES ON THE EXAMPLE
OF THE SONG ‘WHOSO TO THE SAFETY SHALL OF HIS LORD RETIRE’

Abstract. Polish organ works inspired by religious themes became a common compositional practice as late as in the second half of the 19th century. Many church songs have been elaborated several times in preludes, variations and improvisations. The compositional technique of this type of works has been

Dr hab. Elżbieta CHARLIŃSKA, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Nauk o Sztuce; e-mail: elzbieta.charlinska@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0269-992X>.

discussed on the example of the song 'Kto się w opiekę (Whoso to the Safety Shall of his Lord Retire)' composed by S. Moniuszko, W. Żeleński, M. Surzyński and J. Furmanik. Their works date back to the period of nearly eighty years, between 1859 and ca 1940. The song source limited and imposed certain technical means. The plainchant-like character of the theme was preserved by particular composers and exposed mainly in the highest voice. Rather simple harmonic transformations included the change of tonal mode (Żeleński, Surzyński). Imitation was used in the smaller extent (Żeleński, Surzyński) and in the fughetta form. These relatively short pieces (32, 93, 102 and 186 bars) have enriched the Polish musical repertoire, presenting also didactic values for future composers and organists.

Keywords: organ music; catholic church song; Surzyński Mieczysław; Furmanik Józef; Żeleński Władysław

Muzyka organowa od XVI wieku często była inspirowana materiałem melodycznym pieśni kościelnych. Dotyczy to zarówno kultury protestanckiej, anglikańskiej, jak i katolickiej. Opracowania przybierały niejednokrotnie postać przygrywki chorałowej, preludium, fantazji czy wariacji na temat pieśni¹. Na początku najliczniejszą grupę ich autorów stanowili kompozytorzy protestanci. Niektóre melodie były tak bardzo popularne, że inspirowały twórców przez kilka wieków i dzięki temu pozostawały wciąż żywe. Adwentowy chorał *Nun komm der Heiden Heiland* opracowywali na organy m.in. D. Buxtehude (BuxWV 211), wielokrotnie J.S. Bach (BWV 599, 659, 660, 661, 699), M. Reger (op. 67 nr 29). Melodię *Nun danket alle Gott* wykorzystali m.in. G.F. Kauffmann, J.S. Bach (BWV 657), J.P. Kirnberger (EngK 211), Ch.G. Höpner (op.2 nr1), M. Reger (op. 135a nr 18, op. 67 nr 27), S. Karg-Elert (op. 65).

W polskiej literaturze organowej również istnieje wiele utworów opartych na rodzimej muzyce kościelnej. „Inspiracje religijne” dotyczyły zazwyczaj związku ze słowem. W powstałych dziełach znalazły zastosowanie przede wszystkim teksty biblijne (zwłaszcza psalmy) i w mniejszości teksty liturgiczne². Czynniki religijny może być również zmanifestowany użyciem materiału muzycznego (melodii chorału lub nabożnej pieśni ludowej). Przykładowo średniowieczny zabytek polskiej kultury muzycznej *Bogurodzica* spotkał się z zainteresowaniem wśród twórców kompozycji organowych: S. Moniuszki (*Bogurodzica*)³, F. Nowowiejskiego (*IX Symfonia organowa*), F. Rączkowskiego (Preludium organowe *Boga Rodzica*), T. Paciorkiewicza (*I Fantazja gotycka*), R. Gabrysia (*Preludium*

¹ Karol Mrowiec, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku* (Lublin: TN KUL, 1964), 113.

² Karol Mrowiec, „Inspiracje religijne we współczesnej muzyce polskiej (1945-30 VI 1980)”, *Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne*, nr 12 (1980): 90-91.

³ Zob. Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa* (Warszawa: PAX, 1972), 189.

organowe)⁴. Tendencja do tworzenia kompozycji inspirowanych tematyką (i melodyką) katolickich pieśni kościelnych zaczęła się na szerszą skalę dopiero w latach pięćdziesiątych XIX wieku⁵. Sytuacja polityczna na ziemiach polskich (zabory) nie sprzyjała sięganiu po źródła wzbudzające uczucia patriotyczne, a do takich zalicza się pieśni w języku ojczystym. Niemniej jednak materiał pieśniowy zawsze stanowił ogromny skarbiec melodyczny. Nic więc dziwnego, że zjawisko jego wykorzystywania stało się powszechną praktyką kompozytorską.

Zgodnie z założeniami ks. Mrowca, zagadnienie opracowywania melodii kościelnych można podzielić na dwa działy⁶. Pierwszy dotyczy akompaniamentów organowych do zbiorowego śpiewu ludowego z przeznaczeniem wyłącznie do celów kościelnych. Drugi wskazuje artystyczne opracowanie najczęściej o charakterze koncertowym – to muzyka instrumentalna tworzona⁷. Preferowanymi tematami takich kompozycji były melodie gregoriańskie i pieśni: adwentowe, bożonarodzeniowe, wielkopostne, wielkanocne i maryjne. W odniesieniu do tych utworów pozostaje znikoma liczba opracowań pieśni przygodnych⁸.

W niniejszym artykule zostanie przedstawiona analiza utworów powstałych według koncepcji artystycznego i koncertowego kierunku. Zjawisko aranżacji melodii kościelnej zostanie omówione na przykładzie *Kto się w opiekę*. Ta bardzo popularna pieśń zainspirowała wielu kompozytorów polskich przełomu XIX i XX wieku, zajmujących się muzyką organową. W artykule zostanie przeprowadzona analiza czterech opracowań autorstwa: Stanisława Moniuszki (1819-1872), Władysława Żeleńskiego (1837-1921), Mieczysława Surzyńskiego (1866-1824) i Józefa Furmanika (1867-1953). Wszystkie utwory posiadają tytuł i określenia wskazujące na typowy dla muzyki organowej gatunek (preludium, improwizacja)⁹.

Pieśń *Kto się w opiekę* powstała na podstawie Psalmu XCI *Qui habitat in adjutorio Altissimi* w mistrzowskim przekładzie Jana Kochanowskiego¹⁰. Do tekstu Psalmu

⁴ Anna Kochańska, „Bogurodzica w utworach instrumentalnych Józefa Świdra i Ryszarda Gabrysia”, w: *Polska muzyka religijna-między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 192.

⁵ Mrowiec, *Polska pieśń*, 118.

⁶ Mrowiec, *Polska pieśń*, 11.

⁷ Jerzy Erdman, *Polska muzyka organowa epoki romantycznej* (Warszawa: Konsultacja, 1994), 31.

⁸ Witold Zalewski, „Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w Liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, cz. I”, *Pro Musica Sacra*, nr 12 (2014): 173.

⁹ Marta Szoka, *Polska muzyka organowa w lata 1945-85* (Łódź: Wydawnictwo Astra, 1993), 24.

¹⁰ W późniejszej literaturze oświecenia na tekście *Psalterza* J. Kochanowskiego wzorował się w swoim tłumaczeniu F. Karpiński. Zob. Antoni Reginek, „Z problematyki dziejów i wariabilności pieśni kościelnej «Kto się w opiekę...» w śląskich przekazach

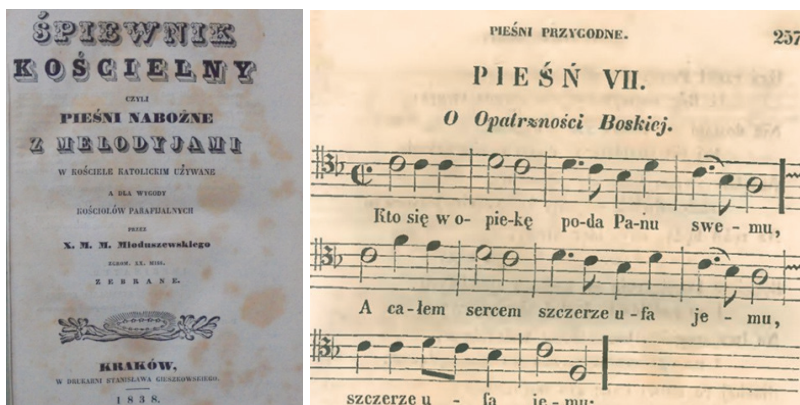
91 chętnie sięgano we wszystkich religiach chrześcijańskich. Ta pieśń należy do kanonu śpiewanych modlitw błagalnych i wiąże się z kultem Bożej Opatrzności¹¹. Funkcjonuje również jako pieśń przygodna w większości zbiorów śpiewów okolicznościowych. Pierwszy przekaz melodyczny psalmu przypisuje się M. Gomółce (zob. przykład 1).



Przykład 1. Melodia Psalmu XCI w opracowaniu M. Gomółki (fragment).

Dewiza melodyczna, poza pierwszymi repetowanymi dźwiękami, znacznie odbiega od wersji później upowszechnionej. Zbiór M. Gomółki *Melodie na Psalterz polski* z 1580 roku w swoim czasie nie znalazł licznych odbiorców. Dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku (po wznowieniu dzieła) zaliczono je do czołowych muzykaliów kultury staropolskiej¹².

Współcześnie funkcjonują dzięki zjawisku wariabilności różne wersje melodyczne pieśni *Kto się w opiekę*. Podstawowym źródłem jest *Śpiewnik kościelny* Michała Mioduszeńskiego z 1838 roku. Ten przekaz melodyczny dominuje w większości regionów Polski (zob. przykład 2).



Przykład 2. *Śpiewnik kościelny* Michała Mioduszeńskiego (1838) i fragment zawartej w nim pieśni.

źródłowych”, w: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 3, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012), 26.

¹¹ Reginek, „Z problematyki dziejów i wariabilności pieśni kościelnej”, 23.

¹² Piotr Pożniak, „Gomółka”, w: *Encyklopedia muzyczna [Część biograficzna]*, t. 3, red. Elżbieta Dziębowska (Kraków: PWM, 1987), 391.

Całkowite upowszechnienie omawianej pieśni nastąpiło dzięki *Śpiewnikowi kościelnemu* ks. Jana Siedleckiego¹³. Wydanie z 1994 roku zawiera dwie wersje melodyczne: krakowską w postaci dystychu i tetrastychu (zob. przykład 3).

Kto się w opiekę
Psalm 91 (90)
(Pieśń o Opatrzności Boskiej)

Melodia I

t.: J. Kochanowski, 1579

m.: wiek XVII albo XVIII (Miod.)

Kto się w opie kę od da Pa nu swe mu., Śmie le rzecz mo że:
A ca łym ser cem szcze rze u fa Je nu, Nie przyj dzie na mnie
mam o broń cę Bo ga, Żad na strasz na trwo ga.
żad na stra szna trwo ga,

Przykład 3. Pieśń *Kto się w opiekę* w *Śpiewniku kościelnym* ks. Jana Siedleckiego.

Zupełnie inną linię melodyczną Psalmu 91 posiadają zbiory pieśni religijnych na Śląsku. W tym przypadku funkcjonuje wariabilność, która jest jedną cechą przekazu ludowych śpiewów kościelnych¹⁴. Jedną z popularniejszych w tym regionie Polski wersji zawiera śpiewnik z towarzyszeniem organowym R. Gillara¹⁵ (zob. przykład 4).

¹³ Pierwsze wydanie *Śpiewnika kościelnego* ks. Jana Siedleckiego było w zamiarze wyciągiem ze *Śpiewnika Mioduszewskiego*. Zob. Hieronim Feicht, „Przedmowa do wydania jubileuszowego z r. 1928”, w: Jan Siedlecki, *Śpiewnik kościelny* (Kraków: Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, 1994), VII.

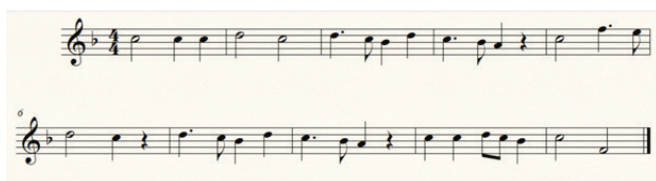
¹⁴ Antoni Zoła, „Problem autentyczności żywej tradycji ludowych śpiewów religijnych w Polsce”, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek i Antoni Zoła (Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992), 86.

¹⁵ Żadne z opracowań, które zostaną omówione, nie opiera się na śląskich przekazach melodycznych, stąd też ograniczenie do sygnalizacji tego zjawiska.



Przykład 4. Śpiewnik R. Gillara oraz zawarte w nim opracowanie pieśni *Kto się w opiekę*.

Najwcześniejszym i najprostszym artystycznym opracowaniem pieśni *Kto się w opiekę* jest preludium organowe S. Moniuszki. Utwór powstał przed 1859 rokiem¹⁶. Został zamieszczony w opublikowanym przez kompozytora zbiorze *Pieśni naszego Kościoła na organy ułożone i do grania do mszy czytanej przeznaczone*¹⁷. W tym niewielkim, liczącym zaledwie 32 takty utworze S. Moniuszko wykorzystał dewizę melodyczną ze śpiewnika Mioduszelewskiego. Zachował tonację F-dur i dystychiczny układ linii melodycznej (zob. przykład 5).



Przykład 5. S. Moniuszko, preludium organowe na podstawie pieśni *Kto się w opiekę* (takty 1-10).

¹⁶ Krystyna Duszyk, „Moniuszko”, w: *Encyklopedia muzyczna [Część biograficzna]*, t. 6, red. Elżbieta Dziębowska (Kraków: PWM, 2000), 327.

¹⁷ Jedną z współczesnych i łatwo dostępnych publikacji *Kto się w opiekę* jest nr 41 serii Miniatury Organowe. Znajduje się tam również preludium nt. pieśni *Gorzkie żale*. Te utwory przygotowali do edycji J. Gołos i F. Rączkowski, zapewniając o całkowitym oparciu się na wydaniu autorskim.

Utwór dzieli się na trzy odcinki o podobnym rozmiarze, wyznaczone przez kadencję (t. 1-10, 11-20, 21-32). W generalnie czterogłosowej konstrukcji melodia chorałowa występuje w głosie najwyższym. Odstępstwo następuje w zakończeniu preludium (t. 28-32). Wskutek kulminacji melodycznej i harmonicznego pojawia się faktura pięciogłosowa, a cantus firmus kontynuowany jest w głosie środkowym. Zgodnie z wzorcem pieśniowym chorałowa linia melodyczna zachowuje tok sylabiczny. Zamiana równych wartości ćwierćnutowych na układ ćwierćnuty z kropką i ósemką nie zmienia tego stanu (por. przykład 5). Kontrapunktujące głosy utrzymują stały plan tonalny. Fragmentarycznie wykorzystują w równoległym ruchu ósemkowym decymy (t. 17-18, 27-28). Nieskomplikowana harmonika opiera się generalnie na współbrzmieniach triady harmonicznego (jest pozbawiona modulacji). Tylko trzykrotnie na słabej części taktu pojawia się wtrącona D⁷ do g-moll (t. 13, 17, 26). Efektowne wzbogacone fakturalnie zakończenie posiada typowy dla muzyki organowej charakter.

Władysław Żeleński skomponował preludium organowe *Kto się w opiekę* w 1881 roku¹⁸. Autor opublikował je w zbiorze *25 preludiów 2-, 3- i 4-głosowych na organy lub fisharmonię* op. 38¹⁹. Kompozytor zamieścił w nim dokładne wskazówki interpretacyjne dotyczące tempa, frazowania, artykulacji, dynamiki i aplikatury²⁰. Opracowanie artystyczne pieśni cechuje prostota z szeregiem środków stylistycznych. Faktura polifoniczna i w dominującej części homofoniczna została wzbogacona inwencją harmoniczną. Czterogłosowe preludium zostało utrzymane w tonacji Es-dur i liczy 93 takty. W odróżnieniu od omówionej kompozycji S. Moniuszki posiada tetrastyczny układ linii melodycznej (zob. przykład 6).



Przykład 6. W. Żeleński, preludium organowe *Kto się w opiekę* (takty 5-24).

¹⁸ Zalewski, „Polska twórczość”, 174.

¹⁹ W. Żeleński od zawsze chciał skomponować cykl preludiów na temat pieśni kościelnych. Tego zamiaru nie zrealizował. W zbiorze *25 preludiów* znajduje się tylko 5 utworów związanych z tematyką pieśni (nr 15: *W żłobie leży*, nr 21: *Anioł pasterzom mówił*, nr 22: *Weihnachtslied*, nr 23: *Kto się w opiekę*, nr 25: *Święty Boże*).

²⁰ Podstawą publikacji z 1987 jest wydanie z 1913 roku (Warszawa: Gebethner i Wolff).

Struktura utworu wykazuje wewnętrzny podział na 4 odcinki o podobnym rozmiarze poprzedzone wstępem (t. 5-24, 25-50, 51-70, 71-93). Takie rozczłonkowanie potwierdza autorskie określenie płaszczyzn brzmieniowych (manuałów). Odcinki I i III są znacznie spokrewnione. Łączy je całościowe wykorzystanie materiału melodycznego pieśni w sopranie, zachowanie tego samego planu tonalnego, oryginalne wskazanie tej samej dynamiki i ta sama liczba 20 taktów. Jednak fragment III posiada wzbogaconą pięciogłosową fakturę. W II odcinku preludium W. Żeleński zastosował inne środki techniczne. Wprowadził jednoimienną tonację es-moll, dzięki czemu uzyskał radykalną zmianę nastroju. Ograniczył nieco wykorzystanie materiału melodycznego pieśni. Wykorzystał dwugłosowe imitacje fraz tematycznych na przestrzeni 8 taktów (t. 25-32, 33-40). Takty 41-46 zostały utrzymane w tonacji S^o aktualnej w tym odcinku (tzn. w as-moll). Ostatni fragment preludium jest rodzajem reminiscencji melodycznej pieśni. Na przestrzeni 23 taktów tylko raz pojawia się czoło tematu w nietypowo wysokim rejestrze wszystkich głosów (oktawy raz-, dwu-, trzykreślna). Drugi człon tematu, również jednorazowo, przywraca główną skalę dźwiękową. W zmierzających ku zakończeniu taktach (81-86) pojawia się imitacja między głosami kontrapunktującymi. W przeciwieństwie do II odcinka położenie naśladowanej linii jest niższe. Tutaj występuje kierunek wznoszący. Kompozytor, dzięki zastosowaniu środków typowych dla techniki wariacyjnej, uniknął wrażenia zwykłej harmonizacji pieśni. Co prawda współcześni zarzucali mu zbyt swobodę w posługiwaniu się tematyką religijną, ale dzisiaj są to uwagi nieaktualne. Z perspektywy czasu preludium W. Żeleńskiego uznano za „pierwsze udane miniatury organowe związane z pieśnią kościelną, których wartość artystyczną podnosi nadto bogata kolorystycznie harmonia”²¹.

Mieczysław Surzyński to jeden z najwybitniejszych polskich organistów przełomu XIX i XX wieku. Nie bez przyczyny określono go „ojcem współczesnej organistyki polskiej” oraz „wskrzescielem polskiej muzyki kościelnej”²². Doceniony był przez współczesnych również jako świetny improwizator²³.

²¹ Mrowiec, *Polska pieśń*, 129.

²² Tadeusz Przybylski, „Polska pieśń kościelna w twórczości organowej kompozytorów od XVI wieku do Mieczysława Surzyńskiego”, w: *Organy i muzyka organowa*, red. Janusz Krassowski (Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 1997), 135.

²³ W 1901 roku w Petersburgu (Peterskirche) zorganizowano konkurs improwizacji z udziałem siedmiu wybitnych europejskich organistów. Jury przewodniczył H. Riemann z Lipska. Pierwszą nagrodę zdobył M. Surzyński. Wygrał również konkursy improwizacyjne w Rzymie (1900) i w Londynie (1912). Zob. Barbara Chmara-Żaczekiewicz, „Mieczysław Surzyński”, w: *Encyklopedia muzyczna [Część biograficzna]*, t. 10, red. Elżbieta Dziębowska (Kraków: PWM, 2007), 200.

Znaczny dorobek kompozytorski M. Surzyńskiego opierał się na tzw. kierunku cecylikańskim, który zakładał tworzenie utworów według reguł formalnych ustalonych przez Szkołę Muzyki Kościelnej w Regensburgu (1874). Głównym jej przesłaniem było praktyczne wykorzystanie kompozycji w liturgii. Zasady ruchu cecylikańskiego, dosyć surowe, stanowczo ograniczały rozmiary utworów oraz stosowanie wyrafinowanych środków harmoniczných (chromatyki), zalecając trzymanie się diatoniki²⁴. Jednak największą skalę możliwości twórczych Surzyńskiego prezentują utwory koncertowe, w których kompozytor zamierzał wyzwolić się i odejść od twardych reguł cecylikańskich, wnosząc nowe rozwiązania techniczne.

M. Surzyński skomponował 3 cykle wariacji opartych na pieśniach kościelnych. Jednym z nich jest *Improvisation über ein polnisches Kirchenlied* oparte na pieśni *Kto się w opiekę*²⁵. Ta kompozycja powstała przed 1910 rokiem i wyjątkowo nie jest opusowana²⁶. Dostępne publikacje utworu nie podają opusu, ale J. Erdman (sugerując się zapewne przybliżonym rokiem powstania) przypisał mu op. 39²⁷. Wraz z op. 38 ta kompozycja w oryginalnym tytule jest określona jako improwizacje. Wskazuje to zapewne na genezę, a nie budowę formalną. Wybitnym improwizatorom pomysł zapisania pojawiał się zazwyczaj później, po kilku koncertowych prezentacjach. W obydwu kompozycjach występują rzeczywiste znamiona cyklu wariacji i zostały zastosowane podobne środki techniczne i strukturalne. Improwizacje *Kto się w opiekę* liczą 186 taktów i składają się z 5 wariacji poprzedzonych chorałowym wstępem (*Andante con moto*) i zakończonych Coda²⁸. Utwór zapisany jest w tonacji D-dur, tak jak pieśń wzorcowa

²⁴ Ważniejsze kompozycje należące do kierunku cecylikańskiego: *55 łatwych preludji na organy lub harmonium* op. 20, *Tria na organy* (2 zeszyty) op. 21, *XX preludji na organy lub harmonium* op. 41, *Rok w pieśni kościelnej (Annus ecclesiasticus in cantilenis de votis gentis Polonae)* op. 42.

²⁵ Jedną z dawnych publikacji tego cyklu jest słynny zbiór Otto Gausa *Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit* (wydawnictwo Coppenracht z Regensburga 1910). Zostały tam zamieszczone autorskie uwagi interpretacyjne dotyczące dynamiki, agogiki, artykulacji, aplikatury nożnej i palcowej. Polskie wydanie utworu pochodzi z 2001 roku i zostało zrealizowane w ramach projektu naukowego przez Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie (obecnie UM). Kierownikami badań i edycji byli J. Erdman (zm. 2000) i następnie J. Gołos (zm. 2019).

²⁶ Dwa pozostałe cykle to: *Improvisation für Orgel über ein altes polnisches Kirchenlied* op. 38 (na temat *Święty Boże*) i *Choral varié* op. 50 (na temat *Jezu Chryste Panie miły*).

²⁷ Jerzy Erdman, *Organy* (Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1989), 112.

²⁸ W komentarzu wstępnym do publikacji dzieł M. Surzyńskiego z 2001 roku (ISBN 83-87759-66-X) wskazano podział omawianych improwizacji na sześć wariacji z Coda. Kantylenowy fragment po marszu żałobnym (153-177) potraktowano jako samodzielny

w *Śpiewniku kościelnym* ks. Jana Siedleckiego. Zapożyczona linia melodyczna zachowuje również układ tetrastyczny z odwzorowaniem rytmiki, co skutkuje identyczną liczbą taktów (18). Metrum (C) na przestrzeni całego cyklu jest stałe. Harmonika nie ogranicza się do akordów triady, lecz zawiera współbrzmienia pozostające w stosunku kwintowym do h-moll, A-dur, e-moll i in. Wariacja I (t. 19-36) jest jedyną częścią pozbawioną partii nożnej. W tej manualowej konstrukcji najwyższy głos chorałowy nie ulega żadnym przeobrażeniom i towarzyszą mu synkopujące linie kontrapunktu. Tylko w II wariacji (*Moderato*, t. 37-57) temat zostaje ukryty w figuracji melodycznej (zob. przykład 7).



Przykład 7. M. Surzyński, *Improvisation über ein polnisches Kirchenlied*, wariacja II, takty 37-46.

Ogólny plan harmoniczny z chorału nie zmienia się oraz stanowi podstawę I i II części improwizacji. W III odcinku (t. 58-87) kompozytor wprowadził zmianę trybu (d-moll). Ta wariacja posiada formę triową, gdzie melodii cantus firmus towarzyszy utrzymany w triolach ósemkowych kontrapunkt²⁹. W IV części (t. 88-107) temat wyjątkowo zostaje przeniesiony do głosu tenorowego i powraca faktura czterogłosowa. Takty 108-118 stanowią rodzaj łącznika z finałem kompozycji. Między głosem najniższym i tenorem pojawia się jedyna w utworze imitacja swobodna (zob. przykład 8).

odcinek. Uznanie taktów 119-177 jako wewnętrznie zamkniętą całość wydaje się bardziej właściwe. Zob. Jerzy Gołos, „Wstęp”, w: *Mieczysław Surzyński*, red. Jerzy Erdman (Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, 2001), 8.

²⁹ Nie można tutaj uniknąć skojarzenia z preludium chorałowym J.S. Bacha *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639.



Przykład 8. M. Surzyński, *Improvisation über ein polnisches Kirchenlied*, wariacja II, takty 108-114.

Najbardziej rozbudowana ostatnia wariacja (t. 119-186) ma charakter żałobny (*Funebre Moderato*)³⁰. Posiada wewnętrzną formę arii da capo A-B-A. W odcinku A zrozumiały i oczywisty jest powód powrotu do tonacji d-moll. Dewiza melodyczna pieśni *Kto się w opiekę* po zmianie trybu i odpowiedniej rytmizacji samoistnie osiąga charakter żałobny. Kompozytor zastosował tutaj technikę przekształcenia głównego motywu melodycznego poprzez skrócenie go i powtórzenie od innego stopnia tonacji. Na początku części *Funebre* M. Surzyński ogranicza się do funkcji triady harmoniczej T^o D⁷ T^o S^o D⁷ T^o (zob. przykład 9).

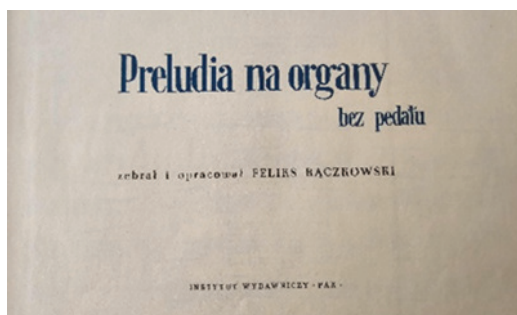


Przykład 9. M. Surzyński, *Improvisation über ein polnisches Kirchenlied* (takty 119-125).

³⁰ W części finałowej improwizacji widać wyraźne podobieństwo i być może inspirację marszami żałobnymi w *Sonacie As-dur* op. 24 L. van Beethovena i *Sonacie b-moll* op. 35 F. Chopina. Zob. Mrowiec, *Polska pieśń*, 138.

Harmoniczną głębię wprowadza dopiero w t. 131-151, gdzie wznoszące się akordy zmniejszone doprowadzają do kulminacji brzmieniowej (t. 147). Kantylenowy fragment B (t. 152-177) przywraca główny plan tonalny D-dur. Poszczególne frazy melodyczne inicjowane są charakterystycznym motywem czołowym tematu pieśni, tj. trzema repetowanymi nutami, by później rozwijać się swobodnie. Ta część tylko pozornie uspokaja poprzedzające ją napięcie harmoniczne. Pojawiają się tutaj współbrzmienia zbudowane od każdego, nie tylko diatonicznego stopnia aktualnego planu tonalnego (D, E, F, fis, G, g, A, a, B, h). Jednak Coda (t. 178-186) nieoczekiwanie utrzymuje molowy tryb tonacji podstawowej. Zakończenie improwizacji jest wielce zaskakujące i nie koresponduje z poprzedzającym go muzycznym materiałem. Przyczyny takiego rozwiązania należy zapewne szukać w sferze pozamuzycznej. Być może jest ono demonstracją wewnętrznych rozterek i uczuć patriotycznych, jakie odczuwał M. Surzyński, gdy ojczyzna była pod zaborami³¹.

Organowa twórczość Józefa Furmanika przeznaczona jest przede wszystkim do wykonywania w świątyniach. Przez długi czas pozostawała w rękopisach, jednak mimo to cieszyła się zainteresowaniem³². Dopiero w 1960 roku, już po śmierci kompozytora, F. Rączkowski opracował i wydał *Zbiór preludii na organy bez pedału*. Znalazły się tam aż 64 utwory J. Furmanika³³ (zob. przykład 10).



Przykład 10. F. Rączkowski (red.), *Preludia na organy bez pedału* (1960).

³¹ Mrowiec, *Polska pieśń*, 138.

³² Tadeusz Przybylski, „Józef Furmanik (1867-1953) i jego muzyka organowa”, w: *Organy i muzyka organowa*, red. Janusz Krassowski (Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisław Moniuszki w Gdańsku, 2003), 309.

³³ Przybylski, „Józef Furmanik (1867-1953) i jego muzyka organowa”, 310-311.

Najnowsze wydanie utworów organowych J. Furmanika pochodzi z 2010 roku³⁴ (zob. przykład 11).



Przykład 11. J. Furmanik, publikacja z 2010 roku.

Trzygłosowe preludium organowe na temat *Kto się w opiekę* J. Furmanika utrzymane jest w tonacji Es-dur i zamyka się w 102 taktach. Wewnętrznie złożona konstrukcja wskazuje na formę tematu z trzema wariacjami. Melodia chorałowa występuje w układzie tetrastychicznym, więc liczy 18 taktów. Wariacja I (t. 19-36) zachowuje cantus firmus w głosie najwyższym. Towarzyszą mu linearnie prowadzone kontrapunkty, które uzupełniając się wzajemnie ruchem ósemkowym, tworzą, podobnie jak w chorałach J.S. Bacha, kontinuum rytmiczne. Wariacja II (t. 37-61) eksponuje temat w najniższym głosie tenorowym. W zbiorze preludiów F. Rączkowskiego z 1960 roku ta część została pominięta³⁵. Wariacja finałowa (t. 62-102) jest rodzajem trzygłosowej fughetty (zob. przykład 12).

³⁴ Jest to dwuczęściowa publikacja *Tibi Domine*. W pierwszym tomie znajdują się drobne utwory na organy: Ćwiczenia na gamach, Kanony dwugłosowe, Preludia dwu-, trzy- i czterogłosowe. Druga część zawiera 53 preludia oparte na tematach pieśni kościelnych na organy. Wszystkie utwory zostały odczytane z rękopisów przez organistę Stanisława Głowackiego. Edycję wstępem opatrzył ks. Tadeusz Przybylski SDB (Lublin: Polihymnia).

³⁵ Feliks Rączkowski, (opr.), *Preludia na organy bez pedału* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1960), 133-135.



Przykład 12. J. Furmanik, Preludium organowe na temat *Kto się w opiekę* (takty 62-72).

Imitacji uległy tylko 3 pierwsze takty tematu. Taki sam zabieg pojawia się w t. 80-88. W obydwu przypadkach głosy naśladowujące wprowadzane są w tej samej wstępującej kolejności: tenor, alt, sopran i w interwałach kwinty i kwarty górnej. W t. 96-99 następuje zacieśniona imitacja (stretto) dwutaktowego czoła tematu w niezmiennym układzie głosów, ale w nietypowym interwale seksty wielkiej i typowej kwarcie (zob. przykł. 13).



Przykład 13. J. Furmanik, Preludium chorałowe na temat *Kto się w opiekę* (takty 96-99).

Preludia organowe na tematy pieśni kościelnych J. Furmanika posiadają wspólną cechę konstrukcyjną. Założenia formalne, opierające się na schemacie: chorał, temat w tenorze i fughetta, posiadają m.in. *Ludu, mój ludu, Wesoly nam dzień dziś nastał, U drzwi Twoich, Kiedy ranne wstają zorze, Matko Najświętsza*. Trzygłosowa faktura wynika z braku partii pedałowej. W poszczególnych częściach tych utworów widać płynne prowadzenie kontrapunktujących głosów, ale odczuwa się brak głębi harmoniczej.

Analiza opracowań organowych na temat pieśni *Kto się w opiekę* doprowadziła do następujących wniosków. 1. Wszystkie kompozycje należą do grupy

utworów pozaliturgicznych o charakterze koncertowym. 2. Autorzy na początku w sposób chorałowy posłużyli się tematem. 3. Tylko S. Moniuszko wykorzystał dystychiczny układ melodii. Pozostali twórcy zastosowali tetrastychiczną budowę. Gdy powstało preludium S. Moniuszki, nie było jeszcze *Śpiewnika kościelnego* ks. Jana Siedleckiego. 4. Materiał melodyczny prowadzony jest generalnie w długich wartościach rytmicznych. Jediną figurację tematu zastosował M. Surzyński. 5. Cantus firmus z reguły występuje w głosie najwyższym, ale M. Surzyński i J. Furmanik przenieśli go w pojedynczej wariacji do tenoru. 6. Zmianą trybu tonacji głównej w celu uzyskania kontrastu emocjonalnego posłużyli się W. Żelenski i M. Surzyński. 7. Technika imitacyjna pojawia się w mniejszym lub większym zakresie u W. Żeleńskiego, M. Surzyńskiego i przede wszystkim J. Furmanika. 8. Opisywanym kompozycjom można zarzucić brak pogłębionej treści harmoniczej. Występuje ona jedynie w improwizacjach Surzyńskiego, ale na niewielkiej przestrzeni.

Cztery opracowania pieśni *Kto się w opiekę* uzupełniają polską literaturę organową o tematyce kościelnej. Te kompozycje posiadają niezbyt wygórowany stopień trudności technicznych, mimo elementów wirtuozowskich. Decyduje to o ich wartościach artystycznych, jak i pedagogicznych. Wszystkie omówione utwory zostały utrwalone na płycie CD przez autorkę powyższego artykułu, Elżbietę Charlińską. Nagranie odbyło się 16 września 2024 roku w Kościele pw. Św. Brata Alberta (Klasztor oo. Bernardynów) w Lublinie. Płyta, będąca uzupełnieniem artykułu, została dołączona do niniejszej publikacji, poświęconej śp. prof. Marii Szymanowicz.



BIBLIOGRAFIA

MATERIAŁY NUTOWE

- Furmanik, Józef. *Tibi Domine II, Preludia oparte na tematach pieśni kościelnych na organy*, 84-87. Lublin: Polihymnia, 2010.
- Moniuszko, Stanisław. *Miniatury organowe, Dwa preludia*, nr 41. Kraków: PWM-6313, 1986.
- Surzyński, Mieczysław. *Chaconne op.14, Improvisation über ein polnisches Kirchenlied, Improvisation für Orgel über ein altes polnisches Kirchenlied op.38, chorał varié op.50*, red. Jerzy Erdman. Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, 2001.
- Żeleński, Władysław. *Preludia na organy*. Kraków: PWM-4950, 1987.
- Siedlecki, Jan. *Śpiewnik kościelny*. Kraków: Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, 1994.
- Gillar, Richard. *Zbiór Melody dla użytku kościelnego i prywatnego*. Bytom: G./Śl., 1903.
- Rączkowski, Feliks. (Opr.). *Preludia na organy bez pedału*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1960.

OPRACOWANIA

- Chmara-Żaczekiewicz, Barbara. „Mieczysław Surzyński”. W: *Encyklopedia muzyczna [Część biograficzna]*, t. 10, red. Elżbieta Dziębowska, 200. Kraków: PWM, 2007.
- Duszyk, Krystyna. „Moniuszko”. W: *Encyklopedia muzyczna [Część biograficzna]*, t. 6, red. Elżbieta Dziębowska, 327. Kraków: PWM, 2000.
- Erdman, Jerzy. *Organy*. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1989.
- Erdman, Jerzy. *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*. Warszawa: Konsultacja, 1994.
- Feicht, Hieronim. „Przedmowa do wydania jubileuszowego z r. 1928”. W: Jan Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*. Kraków: Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, 1994.
- Gołos, Jerzy. *Polskie organy i muzyka organowa*. Warszawa: PAX, 1972.
- Gołos, Jerzy. „Wstęp”. W: *Mieczysław Surzyński*, red. Jerzy Erdman, 8. Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, 2001.
- Kochańska, Anna. „Bogurodzica w utworach instrumentalnych Józefa Świdra i Ryszarda Gabryśia”. W: *Polska muzyka religijna-między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika, 188-194. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Mrowiec, Karol. *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*. Lublin: TN KUL, 1964.
- Mrowiec, Karol. „Inspiracje religijne we współczesnej muzyce polskiej (1945-30 VI 1980)”. *Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne*, nr 12 (1980): 90-91.
- Poźniak, Piotr. „Gomółka”. W: *Encyklopedia muzyczna [Część biograficzna]*, t. 3, red. Elżbieta Dziębowska, 391. Kraków: PWM, 1987.

- Przybylski, Tadeusz. „Polska pieśń kościelna w twórczości organowej kompozytorów od XVI wieku do Mieczysława Surzyńskiego”. W: *Organy i muzyka organowa*, red. Janusz Krassowski. Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 1997.
- Przybylski, Tadeusz. „Józef Furmanik (1867-1953) i jego muzyka organowa”. W: *Organy i muzyka organowa*, red. Janusz Krassowski, 306-315. Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 2003.
- Reginek, Antoni. „Z problematyki dziejów i wariabilności pieśni kościelnej «Kto się w opiekę...» w śląskich przekazach źródłowych”. W: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 3, red. Krystyna Turek i Bogumiła Mika, 26. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Szoka, Marta. *Polska muzyka organowa w latach 1945-85*. Łódź: Wydawnictwo Astra, 1993.
- Zalewski, Witold. „Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w Liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, cz. I”. *Pro Musica Sacra*, nr 12 (2014): 169-199.
- Zoła, Antoni. „Problem autentyczności żywej tradycji ludowych śpiewów religijnych w Polsce”. W: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek i Antoni Zoła, 85-89. Lublin: Redakcja Wydawnictw katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992.