



**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.  
Formy i funkcje muzyki użytkowej**



Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy  
The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz



**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.**  
**Formy i funkcje muzyki użytkowej**

pod redakcją  
Aleksandry Kłaput-Wiśniewskiej i Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej

Bydgoszcz 2023

Recenzja wydawnicza  
dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN

Redakcja  
Aleksandra Kłaput-Wiśniewska  
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

ISBN 978-83-61262-19-0

Wydawnictwo Akademii Muzycznej  
imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy  
SAGITTARIA  
poz. 123, e-book

Skład:  
Wydawnictwo Tekst Sp. z o.o.  
85-307 Bydgoszcz, ul. Kossaka 72  
tel./fax 52 348 62 50  
[www.tekst.com.pl](http://www.tekst.com.pl), e-mail: [info@tekst.com.pl](mailto:info@tekst.com.pl)

## *Spis treści*

Wprowadzenie .....	9
--------------------	---

### **PERSPEKTYWA ESTETYCZNA I METODOLOGICZNA**

#### **Izabela Zymer**

„W służbie wychowania i podniesienia społeczeństwa” – zadania pieśni masowej w ujęciu Zofii Lissy .....	13
”In the service of education and the society’s improvement”. Zofia Lissa’s concept of the role of mass song .....	25

#### **Izabela Zymer**

Wkład Zofii Lissy w badania rozwoju muzykalności dzieci jako źródło inspiracji dla twórców muzyki i metodologii wychowania muzycznego .....	27
Zofia Lissa’s contributions to the study of children’s musical development as a source of inspiration for composers and musical education methodologists .....	42

### **FORMY MUZYKI UŻYTKOWEJ**

#### **Blake Parham**

Functional music and personal identity: A journey of émigré composers .....	45
Muzyka użytkowa i tożsamość kompozytorów: przypadek twórców emigracyjnych .....	60

#### **Barbara Mielcarek-Krzyżanowska**

Zygmunt Mycielski – muzyczne marginalia .....	63
Zygmunt Mycielski – musical marginalia .....	85

#### **Elżbieta Szczurko**

Formy muzyki użytkowej w twórczości Piotra Mossa .....	87
Forms of utility music in the oeuvre of Piotr Moss .....	106

#### **Aleksandra Kłaput-Wiśniewska**

<i>Na falach Brdy</i> . Piosenki o Bydgoszczy .....	109
<i>On the waves of the Brda River</i> . Songs about Bydgoszcz .....	130

## W SŁUŻBIE RELIGII

### Mariusz Urban

- Problematyka „użytkowości” katolickiej muzyki liturgicznej  
w perspektywie twórczości kompozytorów przełomu XVIII  
i XIX stulecia ..... 133
- The problems of the “utility” of Catholic liturgical music in the perspective  
of the works of composers at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries ..... 146

### Marcin Simela

- Rok w pieśni kościelnej* op. 42 Mieczysława Surzyńskiego.  
*Polskie Orgelbüchlein?* ..... 147
- The Year in Sacred Song* Op. 42 of Mieczysław Surzyński. Polish *Orgelbüchlein?* ..... 158

## MUZYKA W FILMIE

### Małgorzata Lisecka

- „Bash Your Brains In”: o funkcji muzyki awangardowej w budowaniu  
pozawerbalnej narracji strachu. Przypadek *Lśnienia* Stanleya Kubricka ..... 161
- “Bash your brains in”: On the function of avant-garde music in constructing  
a non-verbal narrative of fear. The case of *The Shining* by Stanley Kubrick ..... 176

### Laurentju Beldean

- Kształtowanie filmowej przestrzeni audiowizualnej poprzez *soundtrack*:  
analiza na przykładzie wybranych scen z *Interstellar* (Christopher Nolan  
– Hans Zimmer) ..... 177
- Building with soundtrack audio-visual space in the movie: Analysis on example  
of selected scenes of *Interstellar* (Christopher Nolan – Hans Zimmer) ..... 187

## MUZYKA DLA DZIECI

### Aleksandra Bilińska-Słomkowska

- Muzyka dla dzieci w twórczości kompozytorek polskich.  
Wybrane przykłady z lat 1945–2020 ..... 191
- Music for children by Polish women composers. Selected examples from  
1945–2020 ..... 209

### Karolina Niebrzegowska

- 20 Piosenek dla dzieci* na głos z fortepianem Stefana Behra.  
Aspekty interpretacyjno-wykonawcze w wybranych utworach wokalnych  
zapomnianego kompozytora ..... 211
- 20 Songs for children* for voice and piano by Stefan Behr. Interpretation  
and performance aspects in selected vocal works by the forgotten composer ..... 217

**Olena Berehova**

- Między bajką a rzeczywistością: świat dzieciństwa w balecie Iryny Gould  
*Sekretne życie lalek* ..... 219  
 Between fairy tale and reality: The world of childhood in Iryna Gould's  
 ballet *The Secret Life of Dolls* ..... 227

**Anna Kierkosz**

- Muzyka współczesna – muzyka tworzona *dla* dzieci czy *z* dziećmi?  
 Rola i potencjał muzyki współczesnej oraz postawy kompozytorów  
 w kontekście rozwoju i kształtowania percepcji, potrzeb artystycznych  
 i kreatywności małego dziecka ..... 229  
 Contemporary music – music created *for* children or *with* children?  
 The role and potential of contemporary music and the attitudes of composers  
 in the context of developing and shaping the perception, artistic needs  
 and creativity of a young child ..... 254

**Elżbieta Szczurko**

- Środki ilustracji muzycznej w *Cyrku Giuseppe* na recytatora i orkiestrę  
 Piotra Mossa ..... 255  
 Means of musical illustration in *Giuseppe's Circus* for reciter and orchestra  
 by Piotr Moss ..... 277

**Robert Kaczorowski**

- Zaśnij dziecię już...* Trzy kołysanki gdańskiego kompozytora Stanisława  
 Kwiatkowskiego w kontekście wybranych zagadnień muzycznych  
 i interpretacyjnych ..... 279  
*Fall asleep now, child...* Three lullabies by the Gdańsk composer Stanisław  
 Kwiatkowski in the context of selected musical and interpretative issues ..... 289

**Aleksandra Kłaput-Wiśniewska**

- Koncert wiolonczelowy* i *Symfonia Czasu* Marcina Gumieli  
 – sztuka i dydaktyka ..... 291  
*Cello Concerto* and *Symphony of Time* by Marcin Gumiela – art and teaching ..... 312

**Alicja Atlak**

- „Pomelodiowy koktajl dźwięków” – o twórczości dla dzieci Anny Weber ..... 313  
 „Pomelodic cocktail of sounds” – about Anna Weber's work for children ..... 333

**AUTOREFLEKSJA KOMPOZYTORSKA****Michał Zieliński**

- Impresje* na głosy i smyczki – klasyka w krzywym zwierciadle ..... 337  
*Impressions* for voices and strings – classics in a distorting mirror ..... 349

**Michał Zieliński**

- Sonatina na fortepiano* – kompozytorska autorefleksja ..... 351  
*Sonatina for piano* – composer's self-reflection ..... 361

**Marcin Kopczyński**

Utwory dla młodych wykonawców na 4 ręce – kompozytorska autorefleksja (komunikat) .....	363
Compositions for young performers for 4 hands – composer’s self-reflection (contribution) .....	373

**Aleksandra Brejza**

Moje piosenki dla dzieci w podręczniku <i>120 lekcji muzyki w klasach 1–3</i> Krystyny Stasińskiej – autorefleksja kompozytorska .....	375
My songs for children in the textbook <i>120 music lessons in grades 1–3</i> by Krystyna Stasińska – composer’s self-reflection .....	395



## WPROWADZENIE

W 1948 roku, przemawiając podczas Walnego Zjazdu Związku Kompozytorów Polskich, Zygmunt Mycielski wypowiedział następujące słowa: „Muzyka nie powinna być nigdy gorsza, powinna być zawsze w swoim gatunku najlepsza, na jaką stać autora. [...] Muzyka ma tylko różne przeznaczenia, lecz nie powinna mieć w umyśle twórcy rozmaitej skali jakości. Wysiłek twórczy powinien być zawsze najwyższy. [...] podawanie słuchaczowi dzieł małowartościowych jest w istocie niedocenieniem tego słuchacza, jest spychaniem go w jakąś strefę pogardy”. Choć odnosiły się one do pieśni masowych, których popularyzacja stała się u schyłku lat czterdziestych XX wieku jednym z elementów polityki kulturalnej państwa, można przenieść je także na inne zakresy twórczości. Poruszone przez Mycielskiego kwestie dotyczą bowiem problemów etycznych – poczucia obowiązku wobec talentu potraktowanego w kategoriach „dobra powierzonego” oraz przekazywania artystycznej prawdy, zagadnień, o których wypowiadał się także Witold Lutosławski.

Przywołany passus stał się mottem obrad dwóch międzynarodowych konferencji zorganizowanych przez Pracownię Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw działającą przy Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego („Kompozytorzy a muzyka użytkowa” – 2022 oraz „Muzyka dla dzieci” – 2023). Jednocześnie okazał się na tyle pojemny, by pomieścić szereg zagadnień poruszanych przez autorów tekstów zamieszczonych w niniejszej e-publikacji *„Muzyka ma różne przeznaczenia”. Formy i funkcje muzyki użytkowej*, co doceniła także recenzentka tomu, dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN, która pozytywnie odniosła się do zebrania materiałów z obu konferencji i zaprezentowania ich w ramach sześciu segmentów: 1. Perspektywa estetyczna i metodologiczna, 2. Formy muzyki użytkowej, 3. W służbie religii, 4. Muzyka w filmie, 5. Muzyka dla dzieci. 6. Autorefleksja kompozytorska.

Niechaj rekomendacją do lektury tej wieloautorskiej monografii stanie się fragment recenzji: „Składające się na publikację teksty przynoszą wiele nowych informacji i interpretacji, znacząco wzbogacając dotychczasowy stan wiedzy na temat obecności muzyki użytkowej w twórczości kompozytorskiej oraz jej

rozmaitych funkcji i form. [...] [P]ublikacja będzie niezwykle cennym kompendium wiedzy na temat muzyki użytkowej, z punktem ciężkości położonym na wiek XX i czasy obecne [...] [A]utorzy podejmują tematy dotąd nieobecne w literaturze muzykologicznej lub słabo rozpoznane, także dlatego, że muzyka użytkowa niejako z założenia traktowana jest trochę po macoszemu, pozostając na uboczu głównych nurtów badawczych (podobnie sami kompozytorzy traktują ją zazwyczaj na uboczu twórczości autonomicznej)”.

Oddające w ręce Czytelników niniejszy zbiór tekstów teoretyków muzyki, muzykologów, animatorów kultury i kompozytorów jesteśmy przekonane, że tak odmienne perspektywy badawcze nie tylko odsłaniają różne aspekty funkcjonowania muzyki użytkowej ale też mogą stać się impulsem do podejmowania dalszych badań nad tym niezwykle szerokim obszarem działalności artystycznej.

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska  
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska



**W SŁUŻBIE  
RELIGII**







*Marcin Simela*

AKADEMIA MUZYCZNA IM. FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO W BYDGOSZCZY

e-mail: marcinsimela@wp.pl  
ORCID: 0000-0001-8064-5682

## **Rok w pieśni kościelnej op. 42 Mieczysława Surzyńskiego. Polskie Orgelbüchlein?**

■ s ł o w a k l u c z o w e : Mieczysław Surzyński, preludia chorałowe,  
*Rok w pieśni kościelnej*

Mieczysław Surzyński (1866–1924) zajmuje czołowe miejsce w historii polskiej muzyki organowej jako „wskrzesiciel polskiej muzyki organowej” i „ojciec współczesnej organistyki polskiej”<sup>1</sup>. Kompozytor pozostawił po sobie bogaty katalog utworów organowych zarówno koncertowych, w tym *Fantaisie pour Orgue* op. 30, *Sonate en ré min. pour Orgue* op. 34, *Improvisations pour Orgue* op. 36 czy *Koncert organowy z towarzyszeniem orkiestry* op. 35, jak i użytkowych, m.in. *55 Łatwych Preludyi na Organy lub Harmonium* op. 20 oraz *Rok w pieśni kościelnej* op. 42. Komponując liczne utwory mniejszych rozmiarów o charakterze użytkowym przyświecał mu jasny cel – dostarczenia polskim organistom wartościowego repertuaru, który mogliby wykorzystać w codziennej pracy. Chciał jednocześnie wpłynąć w ten sposób na ograniczenie obecności niemieckiej użytkowej muzyki organowej, która nierzadko była na niskim poziomie, a w dodatku brak w niej było pierwiastków rodzimych. Mieczysław Surzyński zwrócił uwagę na potencjał, jaki tkwi w melodiach polskich pieśni kościelnych i jak mogą one dodatnio wpłynąć na recepcję kompozycji na nich opartych. Nie był w swych poglądach odosobniony. W XIX wieku coraz częściej sięgano po melodie pieśni nabożnych, powstające na ich kanwie kompozycje

---

<sup>1</sup> Hilary Majkowski, *Mieczysław Surzyński – Polski Bach*, „Muzyka Kościelna” 1931 nr 1–2, s. 1–3.

Wincentego Richlinga, Gustawa Roguskiego, ks. Franciszka Walczyńskiego nie posiadały jednak zbyt wysokiego poziomu artystycznego. Dopiero pod koniec wieku powstały bardziej znaczące kompozycje tego typu<sup>2</sup>. W przedmowie do wydania *25 Preludy na organ lub fisharmonikę* (oryginalna pisownia) op. 38 znakomity polski kompozytor Władysław Żeleński zamieścił następujące słowa: „Głównym [...] zadaniem mej pracy jest rozbudzenie lepszego smaku w naszych organistach, którym przytoczone tu kościelne pieśni swojskie powinny być przypomnieniem, jakimi skarbami melodii mają do rozporządzenia właśnie w pieśniach kościelnych”<sup>3</sup>.

Warto podkreślić, że poświęcenie swych sił twórczych na zrealizowanie celu, jakim było podniesienie poziomu muzyki w polskich kościołach było w pełni świadomym wyborem Surzyńskiego, o czym świadczą jego słowa zawarte w *Notatkach autobiograficznych*:

w naszej literaturze muzycznej jak i w dziedzinie wirtuozostwa instrumentalnego zająłem taki kącik, że pozostałe utwory i za życia działalność pedagogiczna świadczą lub świadczyć będą o moich dobrych chęciach, o starannem przygotowaniu się do działalności artystycznej, wreszcie i o tem, że tanich laurów nie szukam, a obrałem niwę muzyczną najbardziej zaniedbaną, t.j. muzykę kościelną i organową, chociaż nie obce mi były arkana muzyki w ogóle<sup>4</sup>.

Wśród licznych kompozycji użytkowych w dorobku Mieczysława Surzyńskiego czołowe miejsce zajmuje *Rok w pieśni kościelnej* op. 42, łaciński tytuł *Annus ecclesiasticus in cantilenis devotis gentis Poloniae*. Jest to obszerny zbiór 59 kompozycji – „preludjów organowych na melodiach pieśni kościelnych osnutych” (pisownia oryginalna), jak nazwał je sam autor. Wydane zostały po raz pierwszy w 1900 roku przez Gebethnera i Wolffa w Warszawie w pięciu zeszytach, uporządkowanych zgodnie z porządkiem roku kościelnego, odpowiednio: preludia osnute na melodiach pieśni adwentowych (zeszyt 1), kolęd (zeszyt 2), pieśni wielkopostnych (zeszyt 3), pieśni wielkanocnych, przeznaczonych na Zielone Świątki, uroczystość Trójcy Świętej i Bożego Ciała (zeszyt 4) oraz pieśni o Matce Bożej i pieśni przygodnych (zeszyt 5). Nieliczne kompozycje posiadają tytuły niewskazujące na bezpośredni związek z określoną melodią pieśni – np. w zeszycie drugim *Pastorale*. W wydaniu Gebethnera i Wolfa w poszczególnych zeszytach zamieszczono także kompozycje innych autorów, m.in. Józefa Surzyńskiego i Szczepana Siei.

<sup>2</sup> Por. Tadeusz Przybylski, *Polska pieśń kościelna w twórczości organowej kompozytorów od XVI wieku do Mieczysława Surzyńskiego*, w: *Organy i muzyka organowa X*, red. Janusz Krasowski, Prace Specjalne 54, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 1997, s. 140–142.

<sup>3</sup> Władysław Żeleński, *Przedmowa*, w: *25 Preludy na organ lub fisharmonikę* op. 38, Gebethner i Wolff, Warszawa 1913.

<sup>4</sup> Mieczysław Surzyński, *Notatki autobiograficzne*, „Wiadomości Muzyczne” 1925 nr 9, s. 251.

W polskiej literaturze muzykologicznej zagadnienia związane ze zbiorem *Rok w pieśni kościelnej* op. 42 Mieczysława Surzyńskiego podejmowało kilkoro badaczy. W pionierskiej pracy poświęconej opracowaniom polskiej pieśni kościelnej przez kompozytorów XIX wieku ks. Karol Mrowiec odnosząc się do zbioru Surzyńskiego stwierdzał z uznaniem: „Występują tu niemal wszystkie typy przygrywek, znane od czasów J.S. Bacha, począwszy od najprostszych odmian, poprzez bardziej kunsztowne i skomplikowane, aż do rozwiniętego preludium chorałowego”<sup>5</sup>. W latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Marianna Górńska dokonała ogólnej charakterystyki kompozycji zawartych w zbiorze, klasyfikując je ze względu na rodzaj faktury i sposób opracowania *cantus firmus*<sup>6</sup>. Także Lech Kucharski podjął próbę klasyfikacji preludium Surzyńskiego, przyjmując jako kryterium sposób wykorzystania materiału melodycznego pieśni<sup>7</sup>. Ważne znaczenie zbioru *Rok w pieśni kościelnej* w polskiej muzyce organowej podkreślali w swych pracach również inni badacze, m.in. Tadeusz Przybylski<sup>8</sup> i Witold Zalewski<sup>9</sup>. W opracowaniu poświęconemu polskiej muzyce organowej inspirowanej pieśnią kościelną Zalewski, powołując się na opinię wybitnego polskiego organisty Juliana Gembalskiego, wskazał na inspirującą rolę jaką odebrał zbiór Surzyńskiego, obok *Orgelbüchlein* Bacha, w przypadku śląskiego kompozytora<sup>10</sup>. Gembalski ujął to następująco: „Podobny wpływ [co *Orgelbüchlein* – M.S.] na miniatury organowe Gawlasa (zarówno wpływ samej idei jak i wpływ warsztatowy) mógł mieć zbiór «Rok w pieśni kościelnej» op. 42 Mieczysława Surzyńskiego”<sup>11</sup>. Niniejszy tekst ma na celu próbę odpowiedzi na

<sup>5</sup> Karol Mrowiec, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1964, s. 124.

<sup>6</sup> Marianna Górńska, *Mieczysław Surzyński (1866–1924) – Monografia*, w: *Muzyka religijna w Polsce, Materiały i studia III*, red. Jerzy Pikulik, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1979, s. 209–265.

<sup>7</sup> Lech Kucharski, *Twórczość Organowa Mieczysława Surzyńskiego*, w: *Organy i muzyka organowa I*, red. Paweł Podejko i in., Prace Specjalne 11, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Gdańsk 1977, s. 155–165; idem, *Twórczość organowa Mieczysława Surzyńskiego*, w: *Organy i muzyka organowa VIII*, red. Janusz Krassowski i in., Prace specjalne 47, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 1991, s. 183–193; L. Kucharski, *Mieczysław Surzyński (1866–1924) – sylwetka kompozytora i zestawienie dorobku*, w: *Organy i muzyka organowa IX*, red. J. Krassowski i in., Prace specjalne 52, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 1994, s. 69–82.

<sup>8</sup> Por. T. Przybylski, op. cit., s. 135–150.

<sup>9</sup> Witold Zalewski, *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego cz. I*, „Pro Musica Sacra” 2014 vol. 12, s. 169–199.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>11</sup> Julian Gembalski, *Twórczość organowa Jana Gawlasa*, w: *Twórczość kompozytorów środowiska katowickiego*, red. Leon Markiewicz, Zeszyty naukowe 26, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 1993, s. 99–100.

pytanie, z jakiego powodu zbiór polskiego kompozytora może być zestawiany z arcydziełem muzyki organowej.

Opracowania chorałowe posiadają długą i skomplikowaną historię<sup>12</sup>. Jest ona ściśle zespolona z przemianami jakie zachodziły w liturgii sprawowanej w kościołach różnych wyznań chrześcijańskich. Największy rozkwit tego gatunku obserwujemy w niemieckiej muzyce organowej epoki baroku. Dowodem na to jest olbrzymia liczba kompozycji opartych na melodiach chorałów protestanckich, a także bogaty katalog typów opracowań tych melodii. Schweitzer pisał: „od Scheidta do Bacha najwybitniejsi niemieccy mistrzowie organów poświęcają swe najlepsze siły nie swobodnej kompozycji, lecz właśnie przygrywce chorałowej”<sup>13</sup>. Szczytowym osiągnięciem w tym obszarze są chorały organowe Johanna Pachelbela, Dietricha Buxtehudego i oczywiście Jana Sebastiana Bacha, ale warto również przywołać nazwiska innych twórców, bez których osiągnięcie tego apogeum byłoby niemożliwe: Samuela Scheidta, Heinricha Scheidemanna, Franza Tundera, Matthiasa Weckmanna Georga Böhma czy Vincenta Lübecka. W późniejszych epokach opracowania chorałowe tracą na znaczeniu. Dopiero pod koniec XIX wieku w twórczości Maxa Regera odnaleźć można bogaty katalog kompozycji opartych na chorale protestanckim – zarówno koncertowych, jak i użytkowych.

Mieczysław Surzyński komponując swój cykl wpisuje się zatem w wielowiekową tradycję opracowań organowych melodii pieśni kościelnych, która była obecna także w muzyce polskiej<sup>14</sup>. Analizując utwory zawarte w tym zbiorze odnaleźć można wiele typów preludium chorałowego. Jak wspomniałem powyżej, próbę klasyfikacji kompozycji zawartych w zbiorze podejmowali już wcześniejsi badacze – Marianna Górńska, Lech Kucharski. Jako główne kryterium przyjmowali oni sposób cytowania melodii pieśni. Warto zauważyć, że podział ten miejscami rodzi pewne niebezpieczeństwo przypisania do jednej grupy preludium o różnych założeniach konstrukcyjnych. Sam fakt cytowania *cantus firmus* w całości ma znaczenie drugorzędne w określeniu typu poszczególnych przygrywek. Biorąc tylko ten wyznacznik pod uwagę umieszczamy obok siebie np. krótkie trio *Jezu Chryste Panie miły* i homofonizujące, o znacznych rozmiarach i swobodnej formie, preludium *Już od rana rozśpiewana*. Z tego względu uważam, że koniecznym jest znalezienie dodatkowego kryterium, które pozwoliłoby usystematyzować kompozycje należące do omawianego zbioru. Będzie nim wskazanie cech charakterystycznych w opracowaniach chorałowych Surzyńskiego, które przywołują typ preludium uprawiany w danym ośrodku lub przez danego kompozytora.

<sup>12</sup> Por. Robert L. Marshall, [artykuł encyklopedyczny:] *Choral Settings – Organ choral*, w: *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, t. 5, Second Edition, red. Stanley Sadie, London 2001 s. 754–763.

<sup>13</sup> Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, PWM, Kraków 1987, s. 41.

<sup>14</sup> Por. T. Przybylski, op. cit., s. 136–139.



Do najwybitniejszych twórców przygrywek chorałowych szkoły środkowoniemieckiej należy Johann Pachelbel. Preferował on dwa sposoby opracowania melodii pieśni: niekolorowane, kompletne przeprowadzenie *cantus firmus* w górnym lub dolnym głosie kompozycji oraz opartą na początkowej frazie chorału tzw. fugę chorałową. Często łączył te dwa typy, w wyniku czego niekolorowane przeprowadzenie *cantus firmus* (*c.f.*) było poprzedzone fugą chorałową. Czasami, zamiast fugi chorałowej pojawia się imitacja motywu wykorzystującego strukturę meliczną *cantus firmus*. Taki sposób opracowania nazwany jest przygrywką chorałową typu Pachelbela. Przejął go i doprowadził do mistrzostwa J.S. Bach. W zbiorze *Rok w pieśni kościelnej* znajduje się pokaźna liczba przygrywek chorałowych tego typu. Kompozycje te charakteryzują się stosunkowo niewielkimi rozmiarami i dlatego spotykamy je głównie w zeszytach zawierających preludia oparte na pieśniach adwentowych i wielkopostnych, gdyż w tych okresach liturgicznych wykonywanie solowej muzyki organowej było ograniczone.

Założenie konstrukcyjne Pachelbelowskiego typu preludium chorałowego reprezentuje m.in. kompozycja *Ty, któryś gorzko na krzyżu umierał*. Dominuje w niej faktura polifoniczna, jednak w miarę zbliżania się do końca preludium

### TY, KTÓRYŚ GORZKO NA KRZYŻU UMIERAŁ

MIECZYSLAW SURZYŃSKI, op. 42

1. *Andante*

Mod. c.f.

Mod. sfz.

Przykład 1; Mieczysław Surzyński, *Ty, któryś gorzko na krzyżu umierał*, w: *Rok w pieśni kościelnej*, zeszyt 3, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1999

następuje stopniowa jej homofonizacja, co jest zjawiskiem typowym w ówczesnych kompozycjach. *Cantus firmus* jest rytmizowany, cytowany jednokrotnie w głosie najniższym w trzech fragmentach, zgodnie z budową samej pieśni. Ekspozycja kolejnych fragmentów melodii pieśni w najniższym głosie poprzedzona jest imitacją opartą na motywach zaczerpniętych z kolejnych fraz pieśni. Podczas prezentacji *c.f.* na klawiaturze pedałowej, w głosach kontrapunktujących, realizowanych na manuale, pojawia się materiał melodyczny, mający źródło w motywie imitacyjnym, prezentowanym na początku kompozycji.

Drugim typem opracowania bezpośrednio nawiązującym do osiągnięć Pachelbela, jest fuga chorałowa (niem. *Choralfuge*). Jest to krótka organowa kompozycja, w której pierwszy werset (czasami pierwsze dwa) chorału jest wykorzystany jako temat fugi. Była komponowana głównie w drugiej połowie XVII wieku przez środkowoniemieckich organistów, osiąga swój pełny rozkwit w twórczości J. Pachelbela. W omawianym zbiorze występuje kilka fug samodzielnych, które możemy nazwać chorałowymi. Odnaleźć można także fugi stanowiące jedną z faz rozbudowanych preludium chorałowych z tego zbioru. Jedną z najciekawszych i najdłuższych samodzielnych fug jest oparta na melodii wielkopostnej pieśni *Ojcze Boże wszechmogący*. Pomimo że melodia pieśni jest w modus doryckim i temat posiada wiele jego cech, preludium jest w tonacji e-moll i dominuje w nim typ harmoniki dur-moll. Elementem wyróżniającym tę fugę spośród pozostałych kompozycji w tej grupie jest wprowadzenie w łącznikach zewnętrznych, w najniższym głosie, równonutowego *cantus firmus*, będącego melodią pieśni *Ojcze Boże wszechmogący*. Nie jest to zjawisko nowe w muzyce organowej. Spotkać je możemy m. in. w *III Sonacie organowej A-dur*

### OJCZE, BOŻE WSZECHMOGĄCY

Przykład 2; Mieczysław Surzyński, *Ojcze, Boże wszechmogący*,  
w: *Rok w pieśni kościelnej*, zeszyt 3, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1999

op. 65 Feliksa Mendelssohna-Bartoldy'ego, gdzie w przebiegu fugi o typie harmoniki dur-moll, zostaje wprowadzona, w najniższym głosie, melodia pokutnego chorału w modus frygijskim *Aus tieffer Not* (Psalm 130). Sam temat fugi u Surzyńskiego oparty jest na pierwszej frazie pieśni. Czoło wykorzystuje jej motyw inicjalny, który uległ przekształceniu rytmicznemu, ewolucję stanowi progresja opadająca o tercję, której wzór (zaznaczony na przykładzie 2) jest kolejnym przekształconym motywem pochodzącym z pieśni. Warto podkreślić obecność wielu ciekawych rozwiązań, jak kanon prowadzony w łączniku, imitację motywów między kontrapunktami, współobecność elementów harmoniki modalnej i funkcyjnej.

W zbiorze *Rok w pieśni kościelnej* nie wszystkie kompozycje z *c.f.* posiadają wyraźne cechy pachelbelowskiej przygrywki chorałowej. Zaliczyć do tej grupy można opracowania, w których *c.f.* migruje między głosami, a jego wprowadzenie nie jest poprzedzone imitacją motywu inicjalnego pieśni. Preludia te wykazują się dużą jednorodnością. Nawiązują one, w pewnym stopniu, do typu bachowskiej przygrywki chorałowej z *Orgelbüchlein*. Przykładem kompozycji tego typu jest krótkie preludium osnute na melodii pieśni wielkanocnej *Alleluja, Jezus żyje*. Można w nim wydzielić dwie dopełniające się fazy. Pierwszą,

### ALLELUJA, JEZUS ŻYJE

MIECZYSLAW SURZYŃSKI, op. 42

Przykład 3; Mieczysław Surzyński, *Alleluja, Jezus żyje*,  
w: *Rok w pieśni kościelnej*, zeszyt 4, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1999

w której melodia pieśni, podzielona na fragmenty prezentowana jest naprzemiennie w skrajnych głosach. Operowanie stałym materiałem w kontrapunktach prowadzi do uzyskania kontrapunktu podwójnego. W drugiej fazie liczba głosów wzrasta z trzech do czterech, poszerza się ambitus, dynamika osiąga poziom *ff*. Melodia pieśni prezentowana jest w niskim rejestrze w partii pedału, co sprzyja jej wyeksponowaniu.

Interesującym przykładem opracowania melodii pieśni są dwa preludia chorałowe utrzymane w formie kanonu. W jednym z nich motywy melodii pieśni *Ludu mój, ludu* pojawiają się tylko miejscami w głosach poddawanych imitacji. Z kolei w opracowaniu pieśni wielkopostnej *Jezu Chryste, Panie miły* Surzyński zastosował kanon podwójny – dwa głosy prowadzą w kanonie melodię pieśni, a pozostałe dwa prowadzą w kanonie skomplikowany kontrapunkt, który poprzez nasycenie chromatyką i różnorodność rytmiczną przyczynia się do spotęgowania ekspresji. W wielu opracowaniach chorałowych Surzyński sięga po środki, zwroty melodyczne przywołujące na myśl figury retoryczne. W przypadku tego preludium bardzo charakterystyczny jest motyw, który można odczytać jako „figurę krzyża”, która bezpośrednio koresponduje z Chrystocentryczną duchowością reprezentowaną w tej pieśni.

#### JEZU CHRYSSTE, PANIE MIŁY (KANON PODWÓJNY)

13. *Andante con moto*

The image shows a musical score for 'Jezu Chryste, Panie miły' (Double Canon). The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Andante con moto'. It features a double canon with two voices leading the melody and two voices providing a complex counterpoint. A blue box highlights a specific motif in the bass line, and a green line connects it to a similar motif in the treble line, illustrating the double canon structure.

Przykład 4; Mieczysław Surzyński, *Jezu Chryste, Panie miły*,  
w: *Rok w pieśni kościelnej*, zeszyt 3, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1999

W omawianym zbiorze znajdujemy kilka przygrywek chorałowych posiadających fakturę triową. Termin „trio organowe” zasadniczo dotyczy faktury, charakterystyczne dla takich kompozycji jest wykonywanie każdego z głosów na odrębnej sekcji instrumentu. Przykładem może być opracowanie pieśni

wielkanocnej *Wstał Pan Chrystus*, gdzie melodii pieśni prezentowanej najpierw w najwyższym, a następnie w środkowym głosie towarzyszą dwa kontrapunkty – oparty na dłuższych wartościach w pedale oraz ruchliwy w manuale. Podczas drugiej prezentacji *cantus firmus* następuje ożywienie ruchu poprzez zastosowanie triolowej motoryki. Niewątpliwie przyczynia się to do uzyskania radosnego charakteru, korespondującego z wymową pieśni. Brak tu także chromatyki, która wielokrotnie decydowała o typie ekspresji w opracowaniach pieśni pasyjnych.

W zbiorze *Rok w pieśni kościelnej* występują utwory, które swoją koncepcją przekraczają ramy typowej przygrywki chorałowej. Zwłaszcza w drugim i piątym zeszycie (opracowania kolęd i pieśni ku czci Matki Bożej), odnajdujemy preludia chorałowe charakteryzujące się stosunkowo dużymi rozmiarami oraz wielofazową strukturą. *Cantus firmus* cytowany jest zazwyczaj kilkakrotnie, często jego fragment staje się tematem fugi chorałowej. Każda z faz w sposób odmienny traktuje głos stały, często w jednym utworze sąsiadują odcinki o różnej liczbie głosów, fakturze, tempie, dynamice, registracji. Kompozycje te można określić mianem *quasi-fantazji chorałowych* czy też małych fantazji chorałowych. Kompozytor zestawia w jednym utworze kilka typów opracowania głosu stałego, m.in. preludium z *cantus firmus*, fugę chorałową, układ triowy, a nawet swobodne improwizacje oparte na motywach pieśni. Operując tak różnorodnymi pomysłami fakturalnymi i brzmieniowymi Surzyński ukazuje potencjał tkwiący w romantycznych organach, nie zawsze dostrzegany przez dysponujących nimi organistów. Ponowie daje o sobie znać dydaktyczny charakter zbioru.

Przykładem tego typu kompozycji może być preludium chorałowe oparte na melodii pieśni *Twoja cześć, chwała*, przeznaczone na uroczystość Bożego Ciała.

Na uroczystość Bożego Ciała

### TWOJA CZEŚĆ, CHWAŁA

13. *Mantono*

Przykład 5; Mieczysław Surzyński, *Twoja cześć, chwała*, w: *Rok w pieśni kościelnej*, zeszyt 4, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1999

Na uwagę zasługuje zwłaszcza faza pierwsza utworu, będąca swobodną improwizacją. Majestatyczne brzmienie, ruchliwe pochody, śmiałe zwroty harmoniczne kreują nastrój i przygotowują słuchacza do prezentacji melodii pieśni w partii manualu na tle ruchliwej figuracji realizowanej na pedale. Koncepcja tego preludium wykracza poza ramy wprowadzenia do śpiewu wiernych.

Zbiór *Rok w pieśni kościelnej* op. 42 stanowi recepcję tradycji opracowań pieśni kościelnej na gruncie polskim. Surzyński sięga po różne typy opracowania *cantus firmus*, co jest walorem zbioru. Spotykamy w nim proste preludia chorałowe, głównie w stylu Pachelbela, tria, ale także ukształtowania kanoniczne, fugi chorałowe. W każdym z tych typów kompozytor stara się o niepowielanie schematów. Szczególnie fugi chorałowe dowodzą wysokiego stopnia opanowania techniki polifonicznej przez Surzyńskiego. Dużą wartość przedstawiają rozbudowane, wielofazowe przygrywki chorałowe, które nazywam *quasi-fantazjami*. Surzyński nie sięga natomiast po wzorce Buxtehudego, udoskonalone w twórczości Bacha, gdzie melodia *cantus firmus* jest silnie kolorowana na tle akompaniamentu. Wynika to zapewne ze specyfiki konstrukcji i brzmienia romantycznych organów, które nie sprzyjają wykonywaniu dużej liczby afektowanych zdobień.

Styl przygrywek chorałowych Surzyńskiego wpisuje się w nurt muzyki organowej, którego cechą było sięganie po barokowe formy przy jednoczesnym stosowaniu romantycznego języka muzycznego. W wielu kompozycjach kompozytor sięga po wyrafinowane środki harmoniczne, nierzadko jest to podyktowane wymową pieśni, w innych świadomie upraszcza warstwę harmoniczną w celu eksponowania linearnego prowadzenia głosów. Pewnym mankamentem tych kompozycji jest eklektyzm harmoniczny w kompozycjach opartych na melodiach utrzymanych w skali modalnej. Surzyński sięgając po środki modalne nie rezygnuje ze zwrotów harmonicznym typowych dla systemu dur-moll.

Utwory pochodzące ze zbioru *Rok w pieśni kościelnej*, zwane przez kompozytora „improwizacjami wysnutymi z naszych pieśni” należą do najciekawszych preludii chorałowych w polskiej literaturze organowej epoki romantyzmu. Ich znaczenie na gruncie polskim można porównać do słynnego zbioru preludii chorałowych Jana Sebastiana Bacha – *Orgelbüchlein*. Nie chodzi tu o porównanie środków stosowanych w poszczególnych kompozycjach, ale o wskazanie roli jaką zbiory te odegrały w historii opracowań chorałów protestanckich i pieśni polskich. Wczytując się w słowa zamieszczone przez lipskiego kantora na karcie tytułowej jego zbioru *Orgelbüchlein*, na której „początkującemu organiście wskazówki są dane, jako na wszelkie sposoby chorał wykonywać” bez przeszkód zauważamy, że obu kompozytorom przyświecał ten sam cel – ukazać w jak różnorodny sposób można opracować melodię pieśni kościelnej. Niewątpliwie, pod względem artystycznym zbiór *Rok w pieśni kościelnej* ustępuje mistrzowskim kompozycjom Bacha, jednak należy

docenić solidne rzemiosło i inwencję twórczą Surzyńskiego, która pozwoliła mu stworzyć obszerny katalog kompozycji dostępnych dla szerokiego grona organistów. Albert Schweitzer, wskazując wyjątkowość bachowskich przygrywek chorałowych, podkreślił, że lipski kantor „intuicją geniuszu pojął, iż prawdziwa przygrywka chorałowa musi dopuścić do głosu poezję, jaka dała nazwę danej melodii, i przygotować słuchaczy nie tylko do melodii, lecz również do treści”<sup>15</sup>. Surzyński również w wielu przygrywkach dąży do uzyskania charakteru ściśle korelującego z wymową tekstu pieśni. W opracowaniach pieśni wielkopostnych chętnie sięga po chromatykę, w preludiach kolędowych kreuje nastrój kolorystyką, uzyskiwaną głównie poprzez odpowiednie operowanie fakturą i registrami organowymi, w przygrywkach wielkanocnych wyraża radość zmartwychwstania ruchliwymi motywami i pełnią brzmienia organów. Nierzadko odnaleźć można rozwiązania przywołujące na myśl określone figury retoryczne, zwłaszcza w ukształtowaniach polifonicznych. Oddając należne miejsce twórczości kompozytorów niemieckich warto pamiętać o dorobku kompozytorów polskich. Może nieprzypadkowo ten skromny człowiek został okrzyknięty „polskim Bachem”?

### Literatura cytowana

- Gembalski Julian, *Twórczość organowa Jana Gawlasa*, w: *Twórczość kompozytorów środowiska katowickiego*, red. Leon Markiewicz, Zeszyty naukowe 26, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 1993, s. 93–109.
- Górska Marianna, *Mieczysław Surzyński (1866–1924) – Monografia*, w: *Muzyka religijna w Polsce, Materiały i studia III*, red. Jerzy Pikulik, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1979, s. 209–265.
- Kucharski Lech, *Twórczość Organowa Mieczysława Surzyńskiego*, w: *Organy i muzyka organowa I*, red. Paweł Podejko i in., Prace Specjalne 11, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Gdańsk 1977, s. 155–165.
- Kucharski Lech, *Twórczość organowa Mieczysława Surzyńskiego*, w: *Organy i muzyka organowa VIII*, red. Janusz Krassowski i in., Prace specjalne 47, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 1991, s. 183–193.
- Kucharski Lech, *Mieczysław Surzyński (1866–1924) – sylwetka kompozytora i zestawienie dorobku*, w: *Organy i muzyka organowa IX*, red. Janusz Krassowski i in., Prace specjalne 52, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 1994 s. 69–82.

<sup>15</sup> A. Schweitzer, op. cit., s. 46.

- Majkowski Hilary, *Mieczysław Surzyński – Polski Bach*, „Muzyka Kościelna” 1931 nr 1–2, s. 1–3.
- Marshall Robert L., [artykuł encyklopedyczny:] *Choral Settings – Organ choral*, w: *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, t. 5, Second Edition, red. Stanley Sadie, London 2001 s. 754–763.
- Mrowiec Karol, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1964.
- Przybylski Tadeusz, *Polska pieśń kościelna w twórczości organowej kompozytorów od XVI wieku do Mieczysława Surzyńskiego*, w: *Organy i muzyka organowa X*, red. Janusz Krassowski, Prace Specjalne 54, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 1997, s. 135–150.
- Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, PWM, Kraków 1987.
- Surzyński Mieczysław, *Notatki autobiograficzne*, „Wiadomości Muzyczne” 1925 nr 9, s. 251–252.
- Zalewski Witold, *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego cz. I*, „Pro Musica Sacra” 2014 vol. 12, s. 169–199.
- Żeleński Władysław, *Przedmowa*, w: *25 Preludyi na organ lub fisharmonikę* op. 38, Gebethner i Wolff, Warszawa 1913.

## ABSTRACT

### ***The Year in Sacred Song Op. 42 of Mieczysław Surzyński. Polish Orgelbüchlein?***

Mieczysław Surzyński (1866–1924), when creating the collection “The Year in Sacred Songs” Op. 42, drew attention to the great potential inherent in the melodies of Polish church songs.

Among the 59 compositions, you can find various types of chorale preludes in which the melody of the songs was arranged in a different way, using many techniques. In many of his preludes, Surzyński strives to achieve a musical character that closely correlates with the pronunciation of the song text. The volume of the collection and the artistic value of the compositions included in it allow us to compare its importance in Polish organ literature to *Orgelbüchlein* by Johann Sebastian Bach.