

o. Waldemar Kapeć OP, Lublin

Akompaniament organowy w kompozycjach religijnych Stanisława Koszowskiego

Stanisław Koszowski żył w latach 1888-1970. Urodził się w Giełczwi koło Piask (woj. lubelskie). W 1912 r. ukończył Konserwatorium w Warszawie w klasie organów. Do grona jego pedagogów należeli: Piotr Maszyński, Zygmunt Noskowski, Roman Statkowski, Mieczysław Surzyński i inni. W 1915 r. rozpoczął pracę jako organista w kościele św. Stanisława (wtedy nazywany - poddominikański). Z dokumentacji archiwalnej¹ wynika, że nie tylko zajmował się chórem przy kościele, w którym pracował, ale również zakładał inne chóry, np. słynny chór lubelska „Lutnia”. Bardzo szybko zwrócił na siebie uwagę z racji dobrego przygotowania muzycznego. Szybko nawiązał kontakty z lubelskim środowiskiem muzycznym, głównie jednak z muzykami kościelnymi. W gronie jego przyjaciół znalazł się ks. Włodzimierz Mentzel, dobry dyrygent i kompozytor oraz wykładowca przedmiotów muzycznych w Wyższym Seminarium Duchownym w Lublinie, Wit Tyszkowski, organista i dyrygent z katedry lubelskiej i Piotr Podobiński, organista i dyrygent z kościoła p.w. św. Pawła w Lublinie

Skomponował około 100 utworów, głównie religijnych, wiele utworów opracował na chór mieszany oraz napisał 2 oratoria („Siedem słów Zbawiciela na Krzyżu” i „Siedem radości Maryi”).

Na uwagę zasługują towarzyszenia organowe do jego kompozycji. Zostaną one przedstawione na przykładach zaczerpniętych z jego wybranych utworów.

Z przeprowadzonych badań nad działalnością muzyczną Stanisława Koszowskiego wiadomo, że zakładane przez niego chóry składały się przede

¹ Rękopisy utworów S. Koszowskiego (oryginalne lub skopiowane) są w posiadaniu autora.

wszystkim z amatorów chętnych do śpiewania w kościele. Niekiedy między nimi byli obecni chórzyci, którzy mieli bliższe kontakty z muzyką, np. uczniowie profesora ze szkoły dla organistów, ale to miało miejsce w późniejszym okresie. Z tej to racji należy zwrócić uwagę, że S. Koszowskiego pisał utwory dostosowane do możliwości wykonawców. Chociaż utwory pisane były dla amatorskich chórów, to same w sobie nie są amatorskie, ale godne uwagi ze względu na warsztat kompozytorski i rolę jaką spełniał akompaniament organowy.

1. Relacje pomiędzy akompaniamentem a śpiewem chóru

Mamy do czynienia z wieloma sposobami realizacji akompaniamentu:

a/ Wierne dublowanie głosów chóralnych

Takie rozwiązanie najczęściej było stosowane, kiedy utworu nie wykonywano a cappella, lecz dla podtrzymania śpiewu chóru amatorskiego i większej pewności poprawnego zaśpiewania stosowano dublowanie. W praktyce miało to swoje zalety, ponieważ wykonanie z organami bardziej podobało się słuchaczom i łagodziło problemy wykonawcze chóru (por. przykład 1).

b/ Prowadzenie „za rękę” chór lub głosy solowe

Przykładem może być solo tenora ze Wstępu do oratorium „Siedem radości Maryi”. Solo tenora realizowane jest na tle organowych figuracji lub biegników. Jednak organami akompaniator, z nie wielkimi zmianami, prowadzi melodię solisty (por. przykład 2).

Inne rozwiązanie znajduje się w taktach 21 do 29 (oratorium „Siedem słów...”, cz. II „Dziś ze mną będziesz...”). Linia melodyczna barytonu podejmuje frazę, którą rozpoczyna się wstęp organowy w tej części jest dublowana w alicie akompaniamentu (t. 21), potem z nie wielkimi zmianami zostaje przejęta przez tenor akompaniamentu (t. 24 i 25) i w t. 27 przez alt oraz

w t. 28 i 29 przez bas. Zastanawia, czy rzeczywiście solista słyszał dobrze swoją melodię w akompaniamencie, skoro wtórowały mu inne linie melodyczne akompaniamentu organów (por. przykład 3).

c/ Odchodzenie od linii melodycznej solisty

W I części oratorium „Siedem słów Zbawiciela na Krzyżu”, od taktu 27 akompaniament nie dubluje linii melodycznej sopranu. Sporadycznie w prawej ręce realizowanego akompaniamentu słychać dźwięk sopranu na mocnej części taktu. Ponownie można zastanawiać się, czy solistka ma słuchową pewność tonacji, w której śpiewa (por. przykład 4).

d/ Zastosowanie rozwiniętego akompaniamentu

Tego typu akompaniament odchodzi od głosów chóralnych. Za przykład może posłużyć fragment z I cz. Oratorium „Siedem słów...” („Ojcze, przebacz”, przykład 5), w którym po dwutaktowym wstępie organów akompaniament przez 4 takty prowadzi solo altu. Jednak już w następnym takcie zostaje jakby poddany dźwięk „h” dla sopranu. Z kolei akompaniament albo odchodzi od prowadzenia melodii duetu, albo dubluje melodię któregoś z głosów. Wejście chóru w takcie 12 rozpoczyna się akordem h-moll, ale w innym układzie niż to jest realizowane przez akompaniament. Natomiast w takcie 14 melodia sopranów jest dublowana w akompaniamencie przez linię tenora w lewej ręce. Od taktu 15 akompaniament prowadzi linię melodyczną sopranów w prawej ręce, ale sam akompaniament jest zapisany w innym układzie, tj. w rozległym. Przykład 6 przedstawia akompaniament z figuracją melodii. Tutaj akompaniament wyraźnie sprawia poczucie stabilności tonacji, w jakiej jest wykonywany ten fragment utworu.

e/ Chór a cappella, intermezzo i akompaniament do sola sopranu

(przykład 7 i 8)

Chór a cappella rozpoczyna słowami: „Wykonało się”. Powtórzenie zostało przedzielone organowym akordem g-moll. Natomiast intermezzem z imitacją i oktawowym zakończeniem organy przygotowują solo sopranu. Pierwsze 4 takty akompaniamentu mają fakturę archaizującą w porównaniu ze stylem spotykanym w tej kompozycji. W kolejnych taktach ponownie zmienia się charakter akompaniamentu. Wydaje się, że zmiana faktury akompaniamentu ma za zadanie udramatyzowanie tej części utworu, mimo lirycznego sola sopranu.

2. Faktura partii solowych organów

Na samym początku należy zaznaczyć, że w zasadzie wszystkie rodzaje akompaniamentu mają fakturę organową. Nie wyklucza to, że niekiedy do akompaniamentów organowych została zastosowana, w wyjątkowych sytuacjach i dla efektu, faktura fortepianowa.

Najlepsze jednak przykłady partii solowych organów można znaleźć u S. Koszowskiego w oratoriach, chociaż spotykamy je również w kantatach. Należą do nich: wstępy do całości lub poszczególnych części, intermezza i zakończenia.

a/ Przykłady *wstępów* z oratorium „Siedem radości Maryi”

Nastrojowe Adagio w tonacji d-moll rozpoczyna oratorium „Siedem radości Maryi”. Napisane w rytmie na 4/4. Jest to dość proste 18-taktowe preludium z modulacją w takcie 10 do tonacji F-dur i powrotem do tonacji wyjściowej. W zasadzie została tutaj zastosowana faktura homofoniczna z nie wielkimi figuracjami w postaci ósemkowych biegników. Warto zwrócić uwagę na poprawną harmonię i rozwojowy charakter melodyczny tego preludium. Stanowi ono dobre przygotowanie klimatu dla dalszego przebiegu oratorium (przykład nr 9). Podobny charakter ma również wstęp organowy w części zatytułowanej „Chwała ziemską Maryi przy Jezusie” (przykład 10), rozpoczynający się w tonacji d-moll i zmodulowany do tonacji B-dur.

Natomiast 11-taktowe znowu Adagio (przykład 11) rozpoczyna część zatytułowaną „Zwiastowanie”. Napisane w rytmie na 3/4 . Występuje tu charakterystyczny zwrot rytmiczny – rytm punktowany. Potem jest on nie regularnie powtarzany w czasie akompaniamentu sola Archanioła Gabriela (tenor).

b/ Przykłady *wstępów* z oratorium „Siedem słów Zbawiciela na Krzyżu”

Wstęp (przykład 12) do II części oratorium („Dziś ze mną będziesz...”) rozpoczyna się 10-taktową inwencją w tonacji G-dur, w takcie 4/4, ale przechodzi w utwór o fakturze homofonicznej. Temat inwencji eksponuje prawa ręka w sopranie, odpowiedź o septymę w dół przejmuje alt, potem w takcie 3 temat zostaje podjęty ze zmianami w tenorze o oktawę w dół i powtarza go bas od dźwięku „d” (czyli oktawa plus kwarta).

Wstęp do części V („Pragnę”) rozpoczyna się 2-głosową inwencją w tonacji c-moll, z tematem zaczerpniętym z pieśni wielkopostnej: „Ludu, mój ludu”. Melodia tej pieśni będzie wielokrotnie powtarzana w akompaniamencie (przykład 13).

c/ Przykłady *intermezza*

Przykład 14 i 15: t. 48-60 jest reprezentatywny dla intermezza dłuższego. Natomiast raz po raz spotykamy w oratorium kilkutaktowe intermezza, np. przykład nr 16 - t. 40-44.

d/ Przykłady *zakończeń* w oratoriach

Kilkutaktowe zakończenia występują z zasady na końcu poszczególnych części oratoriów, np. zakończenie II cz. „Dziś ze mną będziesz w raju” z oratorium „Siedem słów...” (przykład 17) i zakończenie I cz. oratorium „Siedem radości Maryi” (przykład 18).

3. Technika komponowania

W konstruowaniu utworów została zastosowana faktura homofoniczna i polifoniczna. Przykłady mają miejsce we wstępach, intermezzach i w towarzyszeniu chórowi oraz solistom.

a/ Przykłady homofonii

Dotyczą one tak partii chóralnych, jak i organowych. Stąd dla zilustrowania

faktury zostaną przedstawione wybrane fragmenty utworów (por. przykład 19). Akompaniament z małymi zmianami dubluje partię chóru.

b/ Przykłady polifonii

Technika polifoniczna została wykorzystana, podobnie jak homofoniczna, w komponowaniu akompaniamentu organowego przede wszystkim w partach solowych organów. Bardzo często wstępy lub intermezza rozpoczynają się typowymi imitacjami. Z zasady są kontynuowane tylko do momentu wejścia chóru lub solisty. Nawet w cz. VII oratorium „Siedem słów...” („Ojcze, w ręce Twoje..”), kiedy w partii chóru występuje od taktu 17 konsekwentna polifonia, w wyjątkowych miejscach akompaniament naśladuje przebieg polifoniczny partii chóru (por. przykład 20).

4. Charakterystyka harmonii towarzyszenia organów.

Analiza akompaniamentów organowych S. Koszowskiego pozwala na następujące wnioski:

a/ Tonalność utworów mieści się w systemie dur-moll. Utwory są harmonizowane poprawnie i pomysłowo.

b/ Akompaniament organowy pomaga chórowi i solistom w wykonaniu powierzonych im części utworu.

c/ W realizacjach akompaniamentu kompozytor dość szybko moduluje utwór do sąsiedniej tonacji, najczęściej przez modulację diatoniczną, a tutaj przez dominantę tonacji początkowej. Jednak odejście bywa dość dalekie, co powoduje wrażenie, jakby fragment lub nawet część utworu była pisana zupełnie w innej tonacji. Może celowo jest wprowadzane wewnętrzne napięcie tonacyjne. Cechą charakterystyczną dla harmonizacji S. Koszowskiego wydaje się fakt, że jego chętnie i dalekie odchodzenie od tonacji wyjściowej zamyka się także dość efektownym powrotem do tonacji wyjściowej z zachowaniem reguł modulacji. Występują także modulacje innego rodzaju. Zostaną podane niektóre przykłady.

Najbardziej reprezentatywne przykłady harmonizacji, która ma zastosowanie w akompaniamentach organowych można znaleźć w oratoriach S. Koszowskiego. Najlepiej było by przeprowadzić systematyczną analizę wybranych fragmentów, jak to ma miejsce na lekcjach harmonii w szkole. Nie wydaje się to aż tak konieczne, ponieważ opracowanie tematu jest skierowane do odbiorców z wykształceniem muzycznym i każdy ma możliwość przeanalizować podawane przykłady.

5. Kształtowanie melodii

Pojedyncze pieśni, które napisał lub opracował na chór, mają klasyczną konstrukcję, zgodną co do wymogów zasad kontrapunktu, czyli: jeden punkt kulminacyjny w biegu melodii, modulacja i powrót do tonacji wyjściowej. Są to na ogół pieśni zwrotkowe. Archaizacja melodii przez nawiązanie do tonalności modalnej, jest uzależniona od stylu zapożyczonego fragmentu pieśni kościelnej. Natomiast w kantatach lub oratoriach została zastosowana melodia jako owoc sekwencyjnego snucia. Jeżeli ma miejsce powtarzanie motywu lub frazy melodii, to najczęściej ma zastosowanie już w wersji wariacyjnej. Powyższe uwagi dotyczą akompaniamentów, które wiernie dublują partie śpiewane.

Natomiast w partiach solowych organów widać bogactwo pomysłów melodycznych – od zapożyczenia melodii ze znanych pieśni kościelnych aż do tworzenia, z pełnym rozmachem, coraz to nowej frazy.

Z analizy akompaniamentów organowych S. Koszowskiego popartej przykładami nutowymi wynika, że:

1. Akompaniamenty organowe spełniają wielorakie funkcje w odniesieniu do partii chóralnych i solowych (dublowanie partii chóru, prowadzenie chóru lub solistę jakby „za rękę”, pozorne odchodzenie od linii melodycznych chóru lub solisty i zastosowanie rozwiniętego akompaniamentu).

2. Ozdobą akompaniamentów okazują się solowe partie organów: wstępy, intermezza i zakończenia

3. S. Koszowski liczył się z umiejętnościami tych, którzy będą wykonywali jego utwory. Dlatego kompozytor nie wykazał w pełni swoich możliwości twórczych, które odkrywamy np. w łatwym operowaniu technikami komponowania.

Trzeba zaznaczyć, że utwory S. Koszowskiego były i są bardzo lubiane przez parafialne chóry, które z zasady są chórami amatorskimi.

Przykłady nutowe (1-20):

O Chryste...

St. Karłowicki

p

1. O Chryste zwróć Twą bo - les - na, gło - wę wcierniawej ko - ro - nie, ku
2. Świat straszny zarad pełen, fał - szu, bru - du na po - zór jest czy - sty u

du - szy bied - nej nie - szcze - snej co w ni - rze ży - cia już to - nie.
stóp Twych du - szą ma - bla - ga: Zmi - łuj się, ra - tuj o! Chry - ste!

f

Zwróć wzrok Twój z swiata gór - ne - go ku tej łąz peł - nej do - li - nie i
Pu - stka wo - ko - ło, zwa - pie - nie lecz coś do Cie - biemnia zbli - za o

f

jas - ny pro - mień rzuć wia - ry w ciemność mej du - szy co gi - nie.
świa - tło ze - brze, o Pa - nie! u Twe - go ko - rzac się krzy - za.

Przykład 1

ki i przed coła - - - - - ki

je - - - - - stes swo - - - - - rzo - - - - -

- - - - - ra Ty je - dy - - - - - na

Przed co Bo - ga go - - - - - dno To - - - - - bę

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of four systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Polish. The first system has the lyrics 'ki i przed coła - - - - - ki'. The second system has 'je - - - - - stes swo - - - - - rzo - - - - -'. The third system has '- - - - - ra Ty je - dy - - - - - na'. The fourth system has 'Przed co Bo - ga go - - - - - dno To - - - - - bę'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Przykład 2: t. 22-34 ze Wstępu do oratorium „Siedem radości Maryi”

21

Baryton - Solo

Za - prandę mówię tobie za - prandę

26

mówię to - - bie, Dziś będziesz ze mną, będziesz w ra - -

Przykład 3: solo barytona z II cz. oratorium „Siedem słów...”

23 Sopr. Solo:

J u-

28

krzy - zo - wa - li Go i u - krzyzo - wa - li

Przykład 4: t. 27 – solo sopranu z I cz. Oratorium „Siedem Słów...”

23 *Sopr. Solo:*

J u-

28

krzy - zo - wa - li Go i u - krzyżo - wa - li

Przykład 4: t. 27 – solo sopranu z I cz. Oratorium „Siedem Słów...”

1. Ojczye przebacz...

Adagio Solo Sopr.-Alt

Chór

W on czas

Alt

W on czas przyszli na miejsce które zowią Golgo - tą W on czas

Adagio

Org

8

Chór

przy - szli na miej - sce które zowią Gol - go - tą W on czas przyszli na

przy - szli na miejsce które zowią Gol - go - - tą

13

miej - sce któ - re zowią Gol - go - tą Gol - go - tą A WÓW - czas

Była WÓW - czas

Przykład 5: I cz. Oratorium „Siedem Słów Zbawiciela...”

46 Alt

Po - tem by się wy - peł - ni - ło pi - smo po - tem by się wy - peł - ni - ło Po - tem

51

by się wy - peł - ni - ło pi - smo -

56

Rzekł Je - zus Rzekł Je - zus Rzekł Je - zus Rzekł Je - zus

Rzekł Je - zus

Przykład 6 – figurowany akompaniament z V cz. („Pragnę”) oratorium „Siedem słów...”

6. Wykonało się

muz. St. Kaszowski

Adagio

Wy - ko - na - to się! Wy - ko - na - to się

organu

ff

p

Przykład 7 – organowa figuracja już znanej melodii.

Solo Sopr.

A gdy Mu po - de - no o -

accelerando

- cet Je - - - - - zus rzeł

Je - zus rzeł

Przykład 8 (cd poprzedniego przykładu)

Adagio *Stanisław Koszowski*

Tenor Solo

Ode po-czq - tku i przed wie-

Przykład 9: Wstęp do oratorium „Siedem Słów...” – Preludium

Stanisław Koszowski

The image shows a musical score for an organ introduction. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system has a bass clef staff. The music features various chords and melodic lines typical of an organ introduction.

Przykład 10: Wstęp organowy do części „Chwała ziemską Maryi...”

Lwiastowanie

Stanisław Koszowski

Adagio

The image shows a musical score for a piece titled 'Lwiastowanie'. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The second system has a bass clef staff. The third system has a tenor clef staff with the text 'Gabryel Tenor solo' and the lyrics 'Bądź po-zdro-wie--na! bo w Two-im to-nie, Ten co nie-'. The music is marked 'Adagio' and 'rall'.

Przykład 11: Preludium organowe z II cz. Oratorium „Siedem Radości...”

The image displays a musical score for an organ and piano. The organ part is written on two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The organ part consists of five measures of music. The piano part is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of one sharp (F#). The piano part consists of five measures of music, with the first measure being a whole rest in both staves. The organ part features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The piano part features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff.

Przykład 12: Rodzaj inwencji – wstęp do II cz. oratorium „Siedem słów...”

5. „Pragnę”

Adagio

The musical score is written in B-flat major (two flats) and common time (C). It is marked 'Adagio'. The score is organized into three systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a few notes in the bass staff. The second system continues the melody in the bass staff. The third system shows further development of the organ invention.

Przykład 13: Inwencja organowa z V cz. oratorium „Siedem Słów...”

59

Chór

p A do ucznia rzeki

Przykład 14: t. 59-61 z oratorium „Siedem radości Maryi”

45 Chór

Nie-wia-sto o-to Syn Twój

49

54

The image shows a musical score for a choral piece. It is divided into three systems. The first system (measures 45-48) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 49-53) shows the piano accompaniment continuing. The third system (measures 54-58) also shows the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are 'Niewiasto, oto syn Twój'.

Przykład 15: Intermezzo z III cz. oratorium „Siedem słów...”
 („Niewiasto, oto syn Twój”)

40

kim

Przykład 16: krótkie intermezzo z III cz. oratorium „Siedem słów...”

53

ju!"

Przykład 17: zakończenie z II cz. („Dziś ze mną będziesz w raju”
z oratorium „Siedem słów...”

55

Handwritten musical score for the first part of the oratorio 'Siedem radości Maryi'. The score is written on five systems of staves. The first system (measures 55-59) includes vocal lines and piano accompaniment. The second system (measures 60-64) shows the vocal lines continuing, while the piano accompaniment is absent. The third system (measures 65-69) shows the piano accompaniment continuing. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics 'na!', 'wiel bit', and 'Cis!' are written under the vocal lines. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

na!

wiel bit Cis!

60

Przykład 18: Zakończenie I cz. oratorium „Siedem radości Maryi”

64

Chór

Soprano A

Tenor B

Matka Two - ja o - to

68

Ma - tka Two - ja o - to Ma - tka Two - ja

Przykład 19 – akompaniament do śpiewu w technice homofonicznej

Solo Soprano A

Alt

zawoławszy

Przykład 20 – akompaniament do śpiewu w technice polifonicznej

głosem wiel - kim głosem wiel - kim głosem wiel - -

A zawoławszy głosem wiel - kim głosem wiel -

kim, głosem wiel - kim głosem wiel - kim

kim głosem wiel - kim głosem wielkim głosem wiel -
rall

Chór: kim. A zawoławszy głosem wiel - kim gło -

głosem wiel, kim gło -

a tempo A zawo - ław - szy głosem wielkim gło

Akompaniament organowy w utworach religijnych Stanisława Koszowskiego

Stanisław Koszowski (1888-1970) od 1915 do 1970 r. był organista przy kościele św. Stanisława w Lublinie (ul. Złota 9). Zastąpił także jako kompozytor, dyrygent i pedagog. Napisał około 100 utworów na chór z akompaniamentem organów, w tym dwa oratoria. Zakładał i prowadził kościelne chóry amatorskie. Dlatego jego akompaniamenty były dostosowane do możliwości wykonawców i spełniały następujące funkcje: dublowały śpiew chóru, prowadziły jakby „za rękę” chór lub solistów oraz pozornie odchodziły od linii melodycznej chóru lub solistów przez rozbudowaną partię organów. Ozdobą akompaniamentów były solowe partie organów: *introducio*, *intermezzo* i *finale*. Akompaniamenty mają fakturę typową dla muzyki organowej i zostały skomponowane w systemie harmonicznym *dur-moll* (major-minor).

The Organ Accompaniment in religious compositions of Stanisław Koszowski

Stanisław Koszowski (1888-1970) in the years 1915 – 1970 he worked as an organist in St. Stanisław Church in Lublin (ul. Złota 9) He was famous for being a composer, a conductor and an educator. He wrote around 100 choir pieces accompanied by the organ including two oratorios. He also set up and conducted amateur church choirs.

That is why his accompaniments were adopted to abilities of performers and fulfilled the following functions: doubled the choir's singing, lead a choir or soloists "by the hand" or even were seemingly straying from the soloists or choir's melodic line by extending organ passage. The embellishment of those accompaniments were solo parts of the organ: *introducio*, *intermezzo* and *finale*. Their facture is typical for organ music and were composed in the harmonic system *dur-moll* (major-minor).