



MUSICA
SACROMONTANA
CAPELLA MUSICA GNESNENSIS

JÓZEF ZEIDLER - LITANIA EX D
JAN WAŃSKI - LITANIA EX G

Ksiądz dr prałat Józef Surzyński urodził się 15 marca 1851 roku w Śremie. Był kapłanem, muzykiem i kompozytorem. Studiował historię i teorię muzyki w Lipsku oraz filozofię i teologię w Rzymie. Nazywany jest „ojcem polskiej muzykologii”. Odnowił muzykę kościelną i odkrył około 100 utworów polskiej muzyki dawnej, które opublikował w serii *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*. Był proboszczem w Kościanie, gdzie zmarł 5 marca 1919 roku i został pochowany.

The Reverend Dr Józef Surzyński, Prelate, was born on 15 March 1851 in Śrem. He was a priest, musician, and composer. He studied music history and theory in Leipzig, and philosophy and theology in Rome. He is known as “the father of Polish musicology.” He renewed church music, and discovered around 100 works of early Polish music, which he published in the series *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*. He served as parish priest in Kościan, where he died on 5 March 1919 and was buried.



Wielkopolskie ośrodki muzyczne i repertuar maryjny Świętej Góry

Głównym świadectwem kultury muzycznej XVIII-wiecznej Wielkopolski są muzykalia pozostałe po zespołach wokalnie-instrumentalnych działających przy katedrach (Gniezno, Poznań), kolegiatach (Poznań), parafiach (Grodzisk Wielkopolski, Borek Wielkopolski) oraz klasztorach (Brdów – paulini, Święta Góra – filipini, Obra i Łąd – cystersi, Poznań – jezuiti i karmelici reformowani). Do naszych czasów przetrwały niekompletne kolekcje pochodzące z Gniezna, Poznania, Borku Wielkopolskiego, Grodziska Wielkopolskiego, Obry, Brdowa i Świętej Góry. Te ocalałe zasoby pozwalają przybliżyć ówczesny repertuar, w którym dzieła rodzimych autorów współistniały z bogatą twórczością zagraniczną. Warto przy tym zaznaczyć, że ówczesne życie muzyczne wykraczało poza sferę sakralną, jednak ze względu na braki w dokumentacji nie jest możliwe precyzyjne odtworzenie dzieł zespołów dworskich i pałacowych.

Na tym tle szczególną rolę odgrywa Kongregacja Oratorium św. Filipa Neri w Gostyniu – jedna z czterech wspólnot tego zakonu działających wówczas w Rzeczypospolitej (obok Studzianny, Poznania-Śródki i Biechowa). Spośród tych ośrodków jedynie sanktuarium świętogórskie dysponuje ocalałymi zasobami nutowymi, które stanowią dziś podstawę badań nad dziedzictwem muzycznym filipinów. Specyfika tego miejsca oraz centralna rola kultu maryjnego bezpośrednio determinowały powstający tu repertuar. To właśnie z tradycją nabożeństw ku czci Matki Bożej wiąże się obecność licznych form litanijnych, które w kolekcji gostyńskiej – w porównaniu z innymi zbiorami krajowymi – zachowały się w wyjątkowo dużej liczbie. Wśród ich twórców kluczową rolę odegrali **Józef Zeidler (1744–1806)** oraz **Jan Wański (1756–1809)**, których dzieła utrwalono w niniejszym albumie.

Józef Zeidler i Jan Wański w wielkopolskim środowisku muzycznym

Kompozytorzy byli niemal rówieśnikami, pochodzącymi z pobliskich miejscowości: Józef Zeidler urodził się około 1744 roku w Świąciechowie, zaś Jan Wański 2 czerwca 1756 roku w Bukówcu Górnym. Choć brak bezpośrednich świadectw potwierdzających ich osobisty kontakt, wiele przesłanek wskazuje na taką możliwość. Obaj twórcy byli aktywni w tym samym czasie i regionie. Co istotne, Jan Wański tworzył dla gostyńskich filipinów – tego samego ośrodka, z którym w ostatniej dekadzie życia związał się Józef Zeidler. Wspólne zaplecze instytucjonalne i bliskość geograficzna czynią ich kontakt, przynajmniej na płaszczyźnie artystycznej, wysoce prawdopodobnym. Twórczość obu autorów łączy silne zakorzenienie w tradycji klasycyzmu wiedeńskiego (reprezentowanego przez Wolfganga Amadeusa Mozarta i Josepha Haydna) z twórczym wykorzystaniem bogactwa rodzimych motywów. Cechą wspólną wielu wielkopolskich kompozytorów tego okresu jest trwające przez dekady zapomnienie o ich losach i dorobku. Dzięki zachowanym materiałom archiwalnym możliwe jest dziś przywrócenie tych dzieł współczesnej praktyce wykonawczej oraz przypomnienie sylwetek ich autorów.

Litania w dwóch ujęciach kompozytorskich

Zarejestrowane na płycie litanie Józefa Zeidlera oraz Jana Wańskiego łączy zbliżona obsada wykonawcza, oparta na klasycznym układzie czterogłosowego chóru (sopran, alt, tenor, bas) i zespołu instrumentalnego w formule *kirchentrio*. Trzon instrumentalny stanowią dwa głosy skrzypiec oraz sekcja *basso continuo*, którą w niniejszym nagraniu realizują pozytyw organowy, wiolonczela i violone. Brzmienie obu dzieł znacząco wzbogaca para rogów naturalnych. Ich rola wykracza poza ramy czystego akompaniamentu – instrumenty te aktywnie potęgują wolumen dźwięku, nadając wybranym fragmentom podniosły, ceremonialny charakter. Taka koncepcja brzmieniowa wpisuje się w estetykę klasyków wiedeńskich (Haydna czy Mozarta), których wpływy są w obu kompozycjach wyraźnie słyszalne.

Litania ex D Józefa Zeidlera, datowana na około 1775 rok, opiera się na schemacie litanii loretańskiej. Otwierające *Kyrie eleison* angażuje pełny aparat wokalnie-instrumentalny, bazując na motywie o charakterze fanfarnym. Zupełnie inny nastrój dominuje w sekcji *Pater de caelis* – kompozytor rezygnuje tu z rogów oraz partii tenoru i basu, co w połączeniu z metrum 3/4 nadaje modlitwie intymny charakter. Powrót do pełnej obsady następuje w *Sancta Maria*, gdzie przy zachowaniu trójdzielnego rytmu znacznie wzrasta dynamika narracji.

Virgo prudentissima to fragment opracowany jako solowa aria sopranowa. Zastosowanie podczas nagrania pojedynczej obsady skrzypiec pozwoliło uwypuklić koncertującą partię głosu solowego. Wejście solistki poprzedza trzynastotaktowy ritornel. Struktura *Speculum justitiae* wykorzystuje technikę imitacji; temat wprowadzany od najniższego głosu służy zagęszczeniu faktury i podkreśleniu retoryki wezwania. Kontemplacyjny nastrój powraca w *Rosa mystica*, gdzie Zeidler ogranicza głosy do solowego altu i tenoru. Schemat ten przełamuje dopiero *Salus infirmorum*, w którym ościnowa faktura i powolny puls budują szczególne napięcie. Narracja ulega ożywieniu w *Regina angelorum*, gdzie obok pełnej obsady pojawiają się dwutaktowe interludia instrumentalne o ludowym zabarwieniu. Całość wieńczy dwuczłonowe *Agnus Dei* – *Miserere*. Pierwszy fragment opiera się na sukcesywnym wprowadzaniu głosów wokalnych w obsadzie solowej z towarzyszeniem *kirchentrio*. Drugie ogniwo, *Miserere*, angażuje już pełny skład wokalnie-instrumentalny.

Druga kompozycja, **Litania ex G Jana Wańskiego** (ok. 1814), reprezentuje nurt późniejszy, nasycony silniejszym dramatyзмом i wirtuozerią. Choć dorobek sceniczny Wańskiego – obejmujący zaginione dziś opery do tekstów polskich – znamy jedynie z przekazów historycznych, jego muzyka sakralna wyraźnie świadczy o biegłości w kształtowaniu dialogu i budowaniu napięcia. Majestatyczne *Kyrie eleison* ustępuje miejsca dynamicznemu *Pater de caelis*, które otwiera dialogowy wstęp *kirchentrio* z sopranem i altem w solowej obsadzie. Tenor i bas podejmują muzyczny dialog, stanowiąc bezpośrednią odpowiedź na frazę wyższych głosów, który przerywa zdecydowane wejście całego zespołu w dynamice *forte*. Zmiany nastroju wynikają tu

z operowania fakturą: odcinki głośne opierają się na szesnastkach, a partie *piano* na ligaturach. Finał fragmentu wieńczy technika imitacyjna, uwypuklająca retorykę słów *Sancta Trinitas*.

Zasadniczy segment litanii, odmiennie niż u Zeidlera, odnosi się bezpośrednio do Jezusa Chrystusa. Rozpoczyna go aria sopranowa *Jesu, Fili Dei vivi*, w której spokojne tempo sprzyja kontemplacji. Wański stawia przed solistką wysokie wymagania techniczne; linia wokalna sięga rejestru c trykřeśnego, a partię wzbogacając rozpisane obiegniki. Brak rozpisanej w źródle kadencji sugeruje, że solista był zobligowany do samodzielnego zaimprovizowania popisu w wyznaczonym miejscu, co dodatkowo wzmacnia wirtuozowski wymiar utworu.

Kolejne ogniwo, *Jesu castissime*, angażuje pełną obsadę. Po instrumentalnym wstępie następuje wejście sopranu solo, skontrastowane z późniejszym, dynamicznym powrotem pełnego składu instrumentów. W środku fragmentu kompozytor stosuje pauzę generalną, dzielącą strukturę na dwa segmenty, z których drugi inicjuje odcinek imitacyjny od najwyższego głosu.

W *Propitius esto* dramatyzm zostaje podkreślony przez zastosowanie punktowanego rytmu w partii skrzypiec. Wański zestawia tu naprzemiennie zespół instrumentalny z wokalnym, wprowadzając po dynamicznym wstępie łagodną, homofoniczną rytmikę o ascetycznym rysie. Część zamyka krótki, wymowny fragment *a cappella*. *Per incarnationem tuam* to aria na alt solo z udziałem rogów, co nadaje jej ceremonialny ton. Mimo dwuczłonowej budowy, autor unika tu dosłownego powtórzenia materiału. Całość zamyka *Agnus Dei – Jesu Christe, audi nos*. Skupiony nastrój początkowych dialogów solistów ustępuje w finale miejsca pulsacji nawiązującej bezpośrednio do idiomu oberka.

Porównanie obu litanii ukazuje ewolucję stylu: od klarownych kontrastów Zeidlera, po wirtuozowską i dramatyczną formę Wańskiego. Dzięki zachowanym materiałom archiwalnym możemy dziś odtwarzać te dzieła i przypominać o działalności obu kompozytorów, przywracając im należne miejsce w historii muzyki polskiej. Jest to szczególnie istotne, ponieważ dorobek ten przez lata pozostawał w rozproszeniu lub zapomnieniu, a obecne nagrania przywracają go do powszechnego obiegu kulturowego.

Ewa Pilarska-Banaszak





MUSICA
SACROMONTANA

STUDIO

Wielkopolska music centres and the Marian repertoire at Święta Góra

The principal testimony to the eighteenth-century musical culture of Wielkopolska is the music documentation left by the vocal and instrumental ensembles active at cathedrals (Gniezno, Poznań), collegiate churches (Poznań), parishes (Grodzisk Wielkopolski, Borek Wielkopolski), and monasteries (Brdów – the Order of Saint Paul the First Hermit; Święta Góra – the Oratory of Saint Philip Neri; Obra and Łąd – the Cistercians; Poznań – the Jesuits and Reformed Carmelites). Incomplete collections from Gniezno, Poznań, Borek Wielkopolski, Grodzisk Wielkopolski, Obra, Brdów, and Święta Góra have survived to the present day. These sources allow us to reconstruct the repertoire of the period, in which works by native composers coexisted with a rich body of foreign music. At the same time, it is worth noting that musical life extended beyond the sacred sphere; however, due to the lack of documentation, it is impossible to reconstruct accurately the history of court and palace ensembles.

In this context, the Congregation of the Oratory of Saint Philip Neri in Gostyń plays a special role as one of four Oratorian communities then active in Poland, alongside Studzianna, Poznań-Śródka, and Biechów. Of these centres, only the sanctuary at Święta Góra has preserved sheet music from that time, which today forms the basis for research on the musical heritage of the Oratory. The specific character of this place and the central role of Marian devotion directly influenced the repertoire created at Święta Góra. The presence of numerous litany settings is connected with the tradition of devotion to the Mother of God. Litanies have survived in exceptionally large numbers in the Gostyń collection compared to other Polish collections. Among their composers, **Józef Zeidler (1744–1806)** and **Jan Wański (1756–1809)**, whose works are recorded on this album, played a key role.

Józef Zeidler and Jan Wański in the Wielkopolska musical community

The composers were near contemporaries, coming from nearby towns: Józef Zeidler was born around 1744 in Świąciechowa, and Jan Wański on 2 June 1756 in Bukówiec Górny. Although there are no direct sources confirming that they knew each other personally, several factors suggest that this was possible. Both were active at the same time and in the same region. Notably, Jan Wański composed for the Gostyń Oratory of Saint Philip Neri – the same institution with which Józef Zeidler was associated in the last decade of his life. Given their shared institutional context and geographical proximity, it is highly likely that their paths crossed, at least on an artistic level. The work of both composers combines a firm grounding in the tradition of Viennese Classicism, represented by Wolfgang Amadeus Mozart and Joseph Haydn, with a creative use of the wealth of native motifs. A shared feature of many Wielkopolska composers of this period is the decades-long neglect of their lives and achievements. Thanks to the surviving archival materials, it is now possible to restore these works to contemporary performance practice, and to bring the profiles of their authors once again to light.

Two approaches to the litany

The litanies by Józef Zeidler and Jan Wański recorded on this album share a similar scoring, based on the classical arrangement of a four-part choir (soprano, alto, tenor, bass) and an instrumental ensemble following the *kirchentrio* formula. The instrumental core is formed by two violin parts and a basso continuo section, realised in this recording by positive organ, cello, and violone. The sound of both works is significantly enriched by a pair of natural horns. Their role extends beyond mere accompaniment – these instruments actively reinforce the sonority, lending selected passages a solemn, ceremonial character. Such a sound concept aligns with the aesthetics of the First Viennese School (Haydn and Mozart), whose influence is clearly audible in both compositions.

The *Litany ex D* by **Józef Zeidler**, dated to around 1775, is based on the Litany of Loreto. The opening Kyrie eleison involves all performers and is built on a fanfare motif. A completely different mood prevails in the *Pater de caelis* section: the composer omits the horns as well as the tenor and bass parts, which, combined with the 3/4 time signature, lends the prayer an intimate character. *Sancta Maria* restores the full ensemble; while maintaining the triple metre, the intensity of the musical narrative increases significantly.

Virgo prudentissima is a passage conceived as a solo soprano aria. The use of a single violin part in this recording allowed the concertante character of the solo vocal line to be brought into sharper relief. The soloist's entry is preceded by a thirteen-bar ritornello. The structure of *Speculum justitiae* employs imitative technique; the subject, introduced in the lowest voice, serves to thicken the texture and emphasise the rhetorical aspect of the call. The contemplative mood returns in *Rosa mystica*, where Zeidler reduces the voices to solo alto and tenor. This pattern is interrupted in *Salus infirmorum*, in which ostinato texture and a slow pulse create a particular tension. The narrative becomes more animated in *Regina angelorum*, where, alongside the full ensemble, two-bar folk-like instrumental interludes appear. The work is crowned by a two-part *Agnus Dei – Miserere*. The first passage is based on the successive introduction of solo vocal lines, accompanied by the *kirchentrio*. The second section of *Miserere* already calls upon the full vocal and instrumental forces.

The second composition, *Litany ex G* by **Jan Wański** (c. 1814), represents a later, more dramatic and virtuosic style. Although Wański's stage works – including lost operas to Polish texts – are known only from historical sources, his sacred music clearly attests to his skill in shaping dialogue and building tension. The majestic *Kyrie eleison* gives way to the more vigorous *Pater de caelis*, which opens with an introductory dialogue between the *kirchentrio* and the soprano and alto in solo scoring. The tenor and bass then enter into the musical dialogue, directly answering the phrase sung by the higher voices, before the full ensemble interrupts with a decisive forte entry. Changes of mood result from contrasting textures: forte passages are driven by

semiquaver motion, while *piano* segments rely on tied notes. The movement culminates in an imitative passage emphasising the rhetorical meaning of the words *Sancta Trinitas*.

The central section of the litany, unlike in Zeidler's work, refers directly to Jesus Christ. It opens with the soprano aria *Jesu, Fili Dei vivi*, whose calm tempo invites contemplation. Wański sets high technical demands for the soloist: the vocal line reaches C6 and is enriched with written-out *gruppetti*. The absence of a written-out cadenza in the source suggests that the soloist was expected to provide an improvised display passage at the designated point, further enhancing the work's virtuoso character.

The following movement, *Jesu castissime*, involves the full ensemble. The instrumental introduction is followed by the entry of the solo soprano, which is set against the later, vigorous return of the full instrumental forces. In the middle of the section, the composer introduces a general pause, dividing the structure into two parts, the second initiated by an imitative entry starting in the highest voice.

In *Propitius esto*, the dramatic tension is heightened by the use of a dotted rhythm in the violin part. Wański alternates between instrumental and vocal forces, following the dynamic opening with a gentle, restrained homophonic texture. The section concludes with a brief emphatic *a cappella* passage. *Per incarnationem tuam* is an aria for solo alto with horns, lending it a solemn tone. Despite its two-part structure, the composer avoids literal repetition of the material. The work concludes with *Agnus Dei – Jesu Christe, audi nos*. In the finale, the concentrated mood of the initial dialogue between the soloists gives way to a lively pulse, directly referencing the Polish idiom of the oberek.

A comparison of the two litanies reveals an evolution of style: from Zeidler's clear contrasts to Wański's more virtuosic and dramatic approach. Thanks to the preserved archival materials, these works can now be revived, restoring both composers to their rightful place in the history of Polish music. This is particularly significant, as their output remained scattered or forgotten for many years, and contemporary recordings now bring it back into broader cultural awareness.

Ewa Pilarska-Banaszak



GLÓWNI MECENASI FESTIWALU:



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Organizacja Festiwalu Muzyki Oratoryjnej
Musica Sacromontana Święta Góra 2024 – 2026
współfinansowana jest ze środków
Samorządu Województwa Wielkopolskiego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy
Instytut Muzyki i Tańca

MECENASI FESTIWALU:



Gmina Gostyń



Gmina Pogorzela



Hodowla Roślin
SMOLICE



Gmina Piaski



Gmina Poniec



Kaczmarek Malewo
Sp. komandytowa

Stowarzyszenie
WIELKOPOLSKA 2000



Powiat Gostyński



powiat
nowotomyski



Drukarnia
Nowak Jarocin

P.H.U. CHOD-DRÓG
Andrzejewski Przemysław



Gmina Pępowa



Powiatowy
Bank Spółdzielczy
w Gostyniu



Spółdzielnia
Mleczarska
w Gostyniu



Fundacja
Zakłady Kórnickie



Gmina Krobia



Bank SA
Bank Spółka Akcyjna
z siedzibą w Poznaniu



DANKO
Hodowla Roślin
Sp. z o.o.



Automobilklub
Wielkopolski



Gmina Borek



Cukrownia
Gostyń

S T O W A R Z Y S Z E N I E
MIŁOŚNIKÓW MUZYKI ŚWIĘTOGÓRSKIEJ

im. Józefa Zeidlera



© 2026 – Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Świętogórskiej im. Józefa Zeidlera
Józef Zeidler Association of Friends of Święta Góra Music
Święta Góra, Głogówko 1, 63-800 Gostyń, www.jozefzeidler.eu, www.sacromontana.pl
2026 - Recording Producers, ul. Morskie Oko 2, 02-511 Warszawa, Poland / www.dux.pl

Fotografie / *photos*: Andrzej Staszok

Opracowanie graficzne / *graphic design*: Maciej Gerowski - INKa studio
Fotografie motywu graficznego płyty / *CD graphics photos*: Andrzej Staszok