

Dagmara Dopierała

Preludia na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego, jako przejaw polskości w muzyce

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 9, 79-87

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Dagmara DOPIERAŁA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Preludia na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego, jako przejaw polskości w muzyce

Wśród kompozytorów polskich przełomu XIX i XX wieku Władysław Żeleński (1837–1921) zajmuje znamienne miejsce. Uplasował się w panteonie twórców, którzy w znacznej mierze przyczynili się do rozwoju kultury muzycznej w swym kraju. Często nazywany następcą Stanisława Moniuszki w zakresie pieśniarstwa polskiego¹, na kartach polskiej kultury muzycznej zapisał się głównie dzięki działalności pedagogicznej i organizatorskiej (między innymi był pomysłodawcą, a następnie długoletnim pracownikiem Konserwatorium Krakowskiego na stanowisku profesora). Wśród kompozytorów, jak i teoretyków Żeleński uchodził za konserwatyście.

Solidne wykształcenie muzyczne Żeleńskiego pozwoliło na pozostawienie po sobie szeregu wartościowych dzieł charakteryzujących się między innymi wszechstronną znajomością techniki kompozytorskiej, jak i kontrapunktu, płynnością inwencji melodycznej, trafnym wyczuciem proporcji formalnych, niejednokrotnie „podszytych” pierwiastkiem narodowym, aby w ten sposób podkreślić swój obowiązek jako artysty - Polaka. Józef Reiss wyraził się następująco o twórczości Żeleńskiego:

zawód kompozytora uważał za posłannictwo narodowe i społeczne i zgodnie z tym poglądem rozwijał swą twórczość owianą idealizmem² [starając się „przełać” na papier własny stosunek do Ojczyzny]. Pragnął [...] do społeczeństwa polskiego przemówić utworami o jednolitej polskim duchu, zarówno w dźwięku, jak w słowie³.

Można więc przyrównać nastawienie Żeleńskiego do propagowania *musica adhaerens* – pełniącej funkcję pewnego rodzaju misji na rzecz narodu i społec-

¹ Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków 1959, s. 91.

² Józef Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1946; za: tamże, s. 113.

³ Tamże, s. 93–94.

czeństwa⁴. W tym wypadku na rzecz Polski. Jednym z przykładów kompozycji, przejawiającej p o l s k o ś ć w muzyce są *Preludia* na organy op. 38. Zbiór utworów łączy w sobie wątki religijne z patriotycznymi, ukierunkowując odbiorcę na ogólny klimat społeczno-polityczny Polski, w którym kompozytorowi przyszło egzystować. W wybranych *preludiach* przywołuje cytaty z kołęd, jak i pieśni kościelnych, które z jednej strony stanowią pewnego rodzaju cezurę, a z drugiej – s z y f r / m e s s a g e, którego rozkodowanie pozwoli na rozszyfrowanie przesłania, jakie kompozytor chciał przekazać w utworze. Można domniemać, iż wybiórcze ich przywołanie jest celowe, bowiem Żeleński chciał w ten sposób podkreślić swoją tożsamość religijną, jak i narodową, indywidualne zakorzenienie w tradycji, a także zaakcentować, jak znaczące miejsce zajmują one w polskiej kulturze. Dodatkowym świadectwem więzi kompozytora z kulturą narodową staje się użycie w jednym z preludiów (*Preludium* nr 14) materiału ludowego, między innymi przez wprowadzenie kwarty zwiększonej na wzór kwarty lidyjskiej, chromatyki, czy pedałowej nuty tonicznej. Jest on użyty w postaci lapidarnego motywu podlegającego w dalszej części *preludium* opracowaniu wariacyjnemu. Ponadto polski koloryt i zbliżenie z *sacrum* osiągnięte są przez zastosowanie samego gatunku, jakim jest *preludium*. Według Piusa X i jego słynnego dokumentu *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* z 1903 roku, gatunek ten jest charakterystyczny dla muzyki kościelnej, a dodatkowo użycie brzmienia organów⁵ potęguje zwrócenie, przybliżenie się do Boga.

Warto w tym miejscu przytoczyć parę refleksji na temat całego opusu 38. *Preludia* to cykl 25 lapidarnych miniatur, który powstał w 1881 roku i stanowi integralną całość, mimo iż poszczególne *preludia* można potraktować, jako rapsodyczne miniatury (zwłaszcza czterogłosowe). Premiera światowa *Preludiów* odbyła się stosunkowo niedawno, bo w 1998 roku. Nagrania dokonano na organach Josepha Goebela w Kościele Wszystkich Świętych w Poznaniu przez Julię Smykowską⁶. Cykl przeznaczony na organy lub fisharmonię podzielony został na 3 części, według wzrastającego stopnia trudności. O poziomie trudności decyduje między innymi liczba głosów (dwu-, trzy- i czterogłosowe *preludia*) oraz wewnętrzna struktura meliczno-rytmiczna czy chromatyzacja. Dzieło stanowi kompendium wiedzy sztuki organowej. Każde z *preludiów* porusza inny problem techniczny, np. prowadzenie dwugłosu jedną ręką, umiejętna gra *legato* bądź *non legato* itd. W każdej z grup przeważa naprzemienne następstwo *preludiów* wolnych i szybkich.

⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 51.

⁵ Warto przypomnieć, iż w polskiej twórczości religijnej mamy niewiele przykładów z muzyki organowej. Dopiero wiek XIX przynosi wzmożone zainteresowanie twórców komponowaniem utworów organowych.

⁶ Informacje zaczerpnięte z okładki płyty CD: Władysław Żeleński, *25 Preludiów organowych op. 38*, AP0007, 1998.

Poszczególne *preludia* utrzymane są w systemie dur–moll z zastosowaniem chromatyki. Cykl *preludiów* nie jest uporządkowany według następstw tonalnych wyznaczonych przez koło kwintowe (tak jak ma to miejsce na przykład u Fryderyka Chopina), oprócz *preludium* 1–2 = C–a, 3–4 = G–e, 7–8 = B–g, 12–13 = h–D.

Można pokusić się o stwierdzenie, iż mimo przywołania różnorodnej „panoramy” tonacji istnieje łuk architektoniczny scalający ze sobą poszczególne części cyklu, oscylując wokół tonacji C–dur:

$$T \text{ } ^\circ D; D \text{ } (^\circ D); D \text{ } T_{VI} \\ [S_{II}]$$

Innym elementem jest kontrast poprzez zastosowanie przez kompozytora następującego zabiegu: większość *preludiów* dwu- i trzygłosowych jest lapidarna, zwięzła, łagodniejsza w ekspresji, stanowią rodzaj ćwiczeń manualowych lub etiud, natomiast *preludia* czterogłosowe są dłuższe, bardziej rozbudowane, nasycone większą ekspresją, zasługują na miano samodzielnych utworów.

W budowie *preludiów* widać predylekcję kompozytora do formy repryzowej, trzyczęściowej ABA₁, z kontrastującą częścią środkową. Niejednokrotnie część A₁ jest zmodyfikowana, ulega skróceniu w stosunku do części A. Każdą z miniatur charakteryzuje odrębny, nadrzędny pomysł konstrukcyjny, który w trakcie trwania utworu ulega przekształceniom. Ważnym czynnikiem formotwórczym dzieła staje się melodyka, nieskomplikowana w wymiarze harmonicznoritmicznym⁷. Ponadto na przestrzeni dzieła mamy do czynienia z fakturą mieszaną, tj. kompozytor wykorzystuje zarówno polifoniczne, jak i homofoniczne środki techniczne. Jednak priorytetowe jest zastosowanie przez kompozytora techniki polifonicznej lub polifonizującej, przez użycie między innymi: kanonu, różnych odmian kontrapunktu, *fugato*, swobodnej imitacji tematu, *stretta*, *augmentacji*, tym samym utwierdzając nas w przekonaniu, iż Żeleński doskonale opanował znajomość rzemiosła kontrapunktycznego. Ponadto warto podkreślić, że *Preludia* przeznaczone są dla szkolnictwa II stopnia i były wielokrotnie wydawane – przed wojną nawet w kilku zeszytach.

Jednak zagłębianie się w „arkana” poszczególnych *preludiów* nie stanowi przedmiotu powyższych rozważań. Powróćmy do istoty, jaką stanowią zastosowane przez kompozytora kolędy i pieśni kościelne w wybranych *preludiach*, dodatkowo podkreślone przez umieszczone uwagi odautorskie.

Wybrane cytaty z muzyki religijnej nabierają wymiaru symbolicznego, uniwersalnego. Tworzą nić porozumienia między światem twórcy a światem odbiorcy. Pełnią rolę formotwórczą dla przebiegu dzieła, stanowiąc [...] swego rodzaju *c a n t u s p r i u s f a c t u s* [...]⁸.

⁷ Wiek XIX to czas refleksji, kontemplacji. Kompozytorzy poszukiwali w dźwiękach prostoty, powracając do melodyjności, pięknego dźwięku i współbrzmienia.

⁸ Podaję za: Bogumiła Mika, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Kraków 2008, s. 164.

Według *Encyklopedii popularnej PWN*: „Kolęda – to pieśń religijna o tematyce związanej z Bożym Narodzeniem”⁹. Pochodzi od łacińskiego *calendae*, co oznaczało w kalendarzu juliańskim pierwszy dzień miesiąca. Kolęda jest symbolem *p o l s k o ś c i*, poczucia tożsamości narodowej, niesie emocjonalną treść. Pozwala wytworzyć klimat wzruszenia, dostojeństwa.

[Ponadto jest] niczym innym jak modlitwą. [...] Magiczną siłę stanowi [...] prostota. Pieśniom tym zostały przypisane najwyższe wartości, będące „mową ojców”, zyskały miano „historii Polski”¹⁰.

Należy podkreślić, iż jej funkcja nie ograniczała się tylko do roli pieśni religijnej, ale w pewnych okresach historycznych zdobyła rangę pieśni patriotycznej¹¹. Kolęda pozwala doświadczyć głębi *sacrum*, jak i odnaleźć podstawowe cnoty, tak zwane *t e o l o g a l n e* – wiarę, nadzieję i miłość.

Przywołane przez kompozytora kolędy można zaliczyć do grupy kolęd *a k t u a l i z o w a n y c h*¹², wykorzystujących rodzime melodie bożonarodzeniowe, takie jak: *W żłobie leży (Preludium nr 15)*, *Anioł pasterzom mówił (Preludium nr 21)*, czy *Hej, w dzień Narodzenia (Preludium nr 22)*. Warto podkreślić, iż kompozytor, rezygnując z dookreślenia tytułów kolęd, ich rozpoznanie zapewne pozostawił odbiorcy. Żeleński cytuje w całości kolędy oraz wybrane fragmenty, wprowadzając nieznaczne przekształcenia melodyczno-rytmiczne oraz harmoniczne (zmiany trybu z dur na moll). Melodia kolędy prezentowana jest w różnych konfiguracjach, jednak najczęściej prowadzą ją głosy skrajne, a sporadycznie przechodzi diagonalnie z głosu do głosu. Pozostałe głosy pojawiają się na zasadzie uzupełnień rytmiczno-harmonicznych i przeważnie wprowadzają nowy, samodzielny materiał związany z inwencją kompozytora. Zapożyczony materiał kolęd jest czytelny za wyjątkiem *Preludium nr 22 (Hej, w dzień Narodzenia)*, w którym przekształcenia materiału powodują trudność w bezpośredniej identyfikacji kolędy i stanowią jedynie jej reminiscencję. Nawiązując do tradycyjnych elementów, przywołuje echa sfery *quasi-symbolicznej* tematyki Świąt Bożego Narodzenia. Według Tadeusza A. Zielińskiego:

Znany motyw kolędowy wywołuje uczuciowe rezonanse na różnych pokładach świadomości i niesie z sobą różne znaczenia, może być dla nas znakiem rodzinnego ciepła, tradycji, pokoju, dobroci, najgłębszych ludzkich wartości, czy nawet po prostu sentymentalnego wzruszenia czymś bliskim – w każdym razie pozostaje symbolem czegoś biegunowo przeciwstawnego złu, agresji, brutalności¹³.

⁹ Hasło: *kolęda*, [w:] *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1982, s. 352.

¹⁰ Jerzy Szymaniuk, *Interpretacja polskich kolęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury „Kolędy dla świata”*, Zielona Góra 2009, s. 12.

¹¹ Jan Węcowski, *Śpiewnik kolędowy. Osiem wieków kolęd polskich XIV–XXI wieku*, Poznań 2008, s. 60.

¹² Jan Adamowski, *Kolęda w polskiej tradycji*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 2009, nr 5, s. 9.

¹³ Tadeusz Andrzej Zieliński, *Dramat instrumentalny Pendereckiego*, Kraków 2003, s. 48.

Przytoczone kolędy stanowią tęsknotę kompozytora za pokojem i szczęściem, jakie wnosi okres bożonarodzeniowy. Zapewne ich wykorzystanie jest też dla Żeleńskiego nadzieją, iż radosna pieśń zjednoczy wszystkich ludzi, przynosząc „lepsze jutro”. Ponadto stanowią niesamowity skarb wartości, między innymi religijnych czy narodowych nierozzerwalnie związanych z p o l s k o ś c i ą.

Warto w tym miejscu prześledzić krótko historię wybranych kolęd. Niektóre z nich powstawały na melodiach popularnych tańców. Jednym z takich przykładów jest kolęda *W żłobie leży*, jako przykład wczesnej formy poloneza¹⁴. Melodia nawiązuje do poloneza koronacyjnego Władysława IV Wazy¹⁵. Kolęda ta powstała w XVII lub XVIII wieku i jest dziełem słynnego kaznodziei królewskiego Piotra Skargi¹⁶. Kolęda *W żłobie leży* jest przykładem kolędy modlitewnej (pobożnej) o podniosłym i uroczystym charakterze, opartej na ewangelicznych treściach¹⁷, a jej wykonanie zapewniało pomyślną przyszłość. Znanych jest kilka wersji melodii kolędy umieszczonych w kancjonałach benedyktynek staniąteckich, a z drobnymi zmianami rytmicznymi w kancjonałach franciszkanek z pierwszej połowy XVIII wieku¹⁸.

Tekst kolędy *Aniol pasterzom mówił* jest przekładem XVI-wiecznej łacińskiej pieśni *Angelus pastoribus* znajdującej się w rękopisie kórnickim. Natomiast najwcześniejszy zapis melodii do tej kolędy pochodzi z XVII-wiecznej tabulatury organowej¹⁹.

Jest przykładem kolędy hymnicznej²⁰. Tematyka podejmuje rozważania dogmatyczne, prowokując zamyślenie, zadumę i refleksję. Natomiast melodia *Hej, w dzień Narodzenia* pochodzi z

kancjonału benedyktynek staniąteckich z przełomu XVII i XVIII wieku. Istnieją liczne przekazy melodii tej kolędy. Wersja dziś realizowana pochodzi z *Pastorałek i kolęd* z 1843 roku autorstwa [Michała Marcina] Mioduszewskiego²¹.

Użyte kolędy w swoim wydźwięku z jednej strony są pełne optymizmu, radości, z drugiej – wprowadzają ekspresyjność o pesymistycznym zabarwieniu. W muzyce przedstawione są przez użycie między innymi drobnych wartości

¹⁴ *Polskie kolędy patriotyczne 1830 – do dzisiaj*, wybór i opracowanie Hanna i Witold Szyman-derscy, Warszawa 1989, s. 82.

¹⁵ Jerzy Szymaniuk, dz. cyt., s. 20.

¹⁶ Jan Adamowski, dz. cyt., s. 5.

¹⁷ Jerzy Szymaniuk, dz. cyt., s. 13–14. Opublikowana po raz pierwszy przez Michała Marcina Mioduszewskiego w zbiorze *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane*, wydany w Krakowie w 1838 roku.

¹⁸ *Polskie kolędy i pastorałki*, wybór i opracowanie Anna Szweykowska, Kraków 1985, s. 187.

¹⁹ *Polskie kolędy...*, s. 171. Dokładny zapis nutowy zamieścił dopiero Michał Marcin Miodu-szewski w zbiorze *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane* wydane w Krakowie w 1838 roku.

²⁰ *Zielonym okiem*, „Biuletyn Koła nr 10 Polskiego Stronnictwa Ludowego”, red. Maria Kaczorowska, 2013, nr 24, s. 9.

²¹ *Polskie kolędy...*, s. 78–79.

rytmicznych w przebiegach gamowych, rytmów punktowanych, rytmicznie powtarzanych ostinatowych struktur, chromatyki, zmian trybu z dur na moll.

Jak wspomniano wcześniej, oprócz kolęd kompozytor wykorzystuje w *Preludiach* pieśni kościelne. W *Preludium* nr 23 kompozytor cytuje tradycyjną pieśń kościelną *Kto się w opiekę*, opiewającą miłosierdzie, jak i opatrność Bożą, natomiast w *Preludium* nr 25 – zamykającym cykl – kompozytor cytuje błagalną suplikację *Święty Boże* obecną w polskiej tradycji narodowej i religijnej i śpiewaną w momentach zagrożenia.

Kompozytor, przywołując w *Preludium* nr 23 pieśń *Kto się w opiekę*²², wyraża bezmierną ufność w Boską opiekę. Pieśń ta jest przekładem psalmu 91 *Qui habitat in adiutorio Altissimi (Kto się w opiekę poda Panu swemu)* w poetyckiej parafrazie Jana Kochanowskiego. Jest to przykład psalmu dydaktycznego (mądrościowego), który (jak większość) zawiera problemy egzystencjalne.

Wracając do meritum, Żeleński wykorzystując tę pieśń, chciał podkreślić, iż w momentach największego zwątpienia i zagrożenia jest ktoś, kto zawsze jest przy nas obecny ktoś, na kogo zawsze można liczyć: „miecz nieuchronny ciebie nie dosięże”, „nie przyjdzie na mnie żadna straszna trwoga”. Tym kimś jest Bóg – nasz obrońca, opiekun, dobry pasterz; stanowi „tarczę i puklerz”. Wierząc i modląc się do Niego, można bezpiecznie bywać w najbardziej niebezpiecznych miejscach „po źmijach zjadliwych i po padalcach...”, „na lwa srogiego [...] wsiądziesz”, „[...] na ogromnym smoku jeździć będziesz”. Bóg czasami oddaje nas pod opiekę aniołów, którzy są naszymi stróżami: „abyś idąc drogą na ostry kamień nie ugodził nogą”. Pieśń ta jest więc wyrazem ufności, wiary w Bożą pomoc wobec przeciwności losu, tym samym okazując wdzięczność człowiekowi w życiu doczesnym, zapewniając mu wsparcie, pomoc, spokój i bezpieczny żywot „Ten to Mnie miłuje, I ze Mną sobie szczerze postępuje. I Ja go także w jego każdą trwogę, I nie zapomnę. I owszem, wspomogę”.

Preludium nr 25 nawiązuje do suplikacji *Święty Boże*²³. Etymologia słowa pochodzi z łac. *supplicatio* – modły błagalne. Stanowi rodzaj modlitwy błagalnej do Boga, prośby, śpiewanej w sytuacjach szczególnego zagrożenia. Podobnie jak kolędy obdarzona jest silnym ładunkiem znaczeniowym, w tym wypadku narodowym. Utrzymana w charakterze recytatywnym stanowi przykład c y - t a t u - s y m b o l u²⁴. „Obecność suplikacji nadaje muzyce waloru patriotycznego i podniesłego tonu «c h o r a ł u n a r o d o w e g o» [...]”²⁵. Warto pod-

²² Wiele źródeł (w tym internetowych) podaje, iż pieśń *Kto się w opiekę odda Panu swemu* jest częścią *Psalterza Dawidowego* w przekładzie Jana Kochanowskiego. Melodię dokomponował nieznaną artystą w XVII wieku. Najstarszy zapis umieszczony jest w zbiorze Michała Marcina Mioduszewskiego *Śpiewnik kościelny...*

²³ Pierwsza strofa zaczyna się od słów *Święty Boże, Święty Mocny...* W połowie XVIII wieku, w czasie wojen szwedzkich, dodano kolejne strofy suplikacji.

²⁴ Bogumiła Mika, *Cytaty w muzyce polskiej...*, s. 203.

²⁵ Adam Neuer, [wstęp do:] Karol Szymanowski, *Dziela*, t. 17, Kraków 1987, s. XXI.

kreślić, iż kompozytor zacytował suplikację *Święty Boże* również w operze *Konrad Wallenrod*.

W wymienionych wyżej *Preludiach* Żeleński cytuje całościowo bądź fragmentarycznie materiał pieśni kościelnych (w głosie najwyższym lub najniższym), wprowadzając nieznaczne przekształcenia interwałowe i rytmiczne lub operuje jedynie motywem czołowym przeplatany własnymi pomysłami.

Przytoczone pieśni kościelne tworzą mistyczny, refleksyjny świat Boga – przemawiając w muzyce między innymi przez zdwojenia unisonowe, oktawy, tercje, akordy na tle stałej nuty pedałowej (stabilizacja struktury dźwiękowej uzyskana przez długie wartości rytmiczne). Ponadto pewna powtarzalność akordów utrzymana w fakturze chorałowej ekspresywnie nawiązuje do *religioso*. Według Winfrieda Kirscha: chorał oznacza coś ponadczasowego, coś, co przynosi transcendentalną nadzieję²⁶.

Reasumując, warto odpowiedzieć na pytanie: *Czy pojawienie się kołęd, jak i pieśni kościelnych można uznać za przejaw apoteozy polskości?* Można domniemać, iż tak, ponieważ *Preludia* te w pewnym stopniu „zakonspirowane” oddają w pełni przesłanie, jakim podświadomie kierował się kompozytor. Są – jak można przypuszczać – wyrazem intymnej, emocjonalnej wypowiedzi Żeleńskiego, jako odpowiedzi na dramatyczne dla Polski wydarzenia, w których przyszło mu żyć (okres powstania styczniowego); stanowią rodzaj dedykacji. Dodatkowo nabierają wymiaru symbolicznego między innymi przez odniesienie do obrządku modlitwy czy świąt Bożego Narodzenia. Ponadto tworzą namiastkę obrazu człowieka rozdartego wewnątrz, borykającego się z trudnościami dnia codziennego. Człowieka wąpiącego, a z drugiej strony – pełnego nadziei i wiary na lepsze jutro. A w końcu stanowią przykład *p o l s k o ś c i* w muzyce, ukazując osobisty stosunek kompozytora do tradycji oraz jego patriotycznej postawy wobec losów Ojczyzny.

Użycie przez kompozytora w *Preludiach* wybranych kołęd, jak i pieśni kościelnych *Kto się w opiekę* i *Święty Boże* służy podkreśleniu tożsamości religijnej i narodowej, przepojonej głęboką refleksją. Stanowią rodzaj reinterpretacji przeszłości²⁷. Wkraczają w sferę religijnego przeżycia, zbliżenia się do Boga poprzez modlitwę.

Ponadto warto w tym miejscu przytoczyć słowa wypowiedziane przez Reginę Chłopiczką na temat *Preludiów* op. 38 Żeleńskiego:

nie podejmujące wprost tematyki religijnej i związane z obrzędem liturgicznym, jednak przez rodzaj interpretacji tematu i ostateczne przesłanie utworu [...] [można uznać za przejaw *p o l s k o ś c i* w muzyce]²⁸.

²⁶ Winfried Kirsch, *Languido. Religioso. Zu Chopins Nocturnes in g-moll op. 15 nr 3 und op. 37 nr 1*, „Chopin Studies” 1995, nr 5, s. 119.

²⁷ Bogumiła Mika, *Suplikacje „Święty Boże” i ich muzyczny rezonans*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. Krystyna Turek, Bogumiła Mika, Katowice 2008, s. 171.

²⁸ Regina Chłopiczka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Kraków 2000, s. 14.

Według Mieczysława Tomaszewskiego, dzieło to można zaliczyć do twórczości autentycznej, typu *musica vera*, oddającej hołd Bogu, ojczyźnie i wzniosłej idei²⁹.

Bibliografia:

- Adamowski Jan, *Kolęda w polskiej tradycji*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole”, 2009 nr 5, s. 4–12.
- Chłopicka Regina, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Kraków 2000.
- Hasło: *kolęda*, [w:] *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1982, s. 352.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, Kraków 1959.
- Kirsch Winfried, *Languido. Religioso. Zu Chopins Nocturnes in g-moll op. 15 nr 3 und op. 37 nr 1*, „Chopin Studies” 1995, nr 5, s. 105–119.
- Mika Bogumiła, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Kraków 2008.
- Mika Bogumiła, *Suplikacje „Święty Boże” i ich muzyczny rezonans*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. Krystyna Turek, Bogumiła Mika, Katowice 2008, s. 149–172.
- Neuer Adam, [wstęp do:] Karol Szymanowski, *Dzieła*, t. 17, Kraków 1987.
- Polskie kolędy i pastorałki*, wybór i opracowanie Anna Szwejkowska, Kraków 1985.
- Polskie kolędy patriotyczne 1830 – do dzisiaj*, wybór i opracowanie Hanna i Witold Szymanerscy, Warszawa 1989.
- Szymaniuk Jerzy, *Interpretacja polskich kolęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury „Kolędy dla świata”*, Zielona Góra 2009.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.
- Węcowski Jan, *Śpiewnik kolędowy. Osiem wieków kolęd polskich XIV-XXI wieku*, Poznań 2008.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Dramat instrumentalny Pendereckiego*, Kraków 2003.
- Zielonym okiem*, „Biuletyn Koła nr 10 Polskiego Stronnictwa Ludowego”, red. Maria Kaczorowska, 2013, nr 24.

²⁹ Mieczysław Tomaszewski, dz. cyt., s. 142.

Streszczenie

Preludia na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego, jako przejaw polskości w muzyce

Myślą przewodnią artykułu jest próba przybliżenia dzieła łączącego w sobie wątki religijne z patriotycznymi, ukierunkowująca odbiorcę na ogólny klimat społeczno-polityczny Polski, w którym żył i egzystował twórca dzieła Władysław Żeleński (1837–1921).

Słowa kluczowe: muzyka polska przełomu XIX i XX wieku, muzyka organowa, patriotyzm, religijność.

Summary

Preludes for Organ op. 38 by Władysław Żeleński as the Manifestation of Polishness in Music

The keynote of the article is the attempt to depict the work joining religious and patriotic threads, directing its recipient to the general social and political Polish climate, in which the creator of the work, Władysław Żeleński (1837–1921), lived and existed.

Keywords: Polish music on the turn of 19th and 20th century, organ music, patriotism, religiousness.