

Pinsk, L. Bouyer, P. Parsch itd.) wynika z zauważenia, że liturgia jest jednym z głównych źródeł życia religijnego. Dlatego katechezie, pouczeniom, wprowadzaniu w tajemnice celebrowanych tajemnic poświęca Autor tak wiele uwagi.

Rosmini nie chce zmieniać liturgii, lecz ją ożywić, „rozbudzić w duszach” (używając wyrażenia R. Guardiniego), zachowując formy zastane. Nawet jeśli zauważa on pewne dysproporcje między samą strukturą rytową, a możliwościami uczestniczenia w niej, należy ten rozdział usunąć przez pouczenia i liturgiczną edukację. Rosmini nigdzie nie krytykuje form zewnętrznych żadnego z sakramentów, domaga się natomiast wewnętrznego przylegania do ich treści wewnętrznych. Nonsensem byłaby bowiem sama fizyczna obecność wiernych w tych aktach kultycznych, bez znajomości sensu celebrowanych tajemnic. I budzenie nowej świadomości wiernych, wynikające z posiadania łaski powszechnego kapłaństwa, należy do zasadniczych obowiązków kleru wobec ludu. Chodzi zatem o nową formację intelektualno-duchową ludu, a wcześniej także kleru. Zarzuca się tutaj Rosminiemu zbyt intelektualizm, zbyt zawężenie liturgii do elementu poznawczego, uczynienie jej „szkołą” prawdy religijnej, reprezentantką doktryny ewangelicznej. Wydaje się jednak, że Rosmini widząc palące potrzeby swej epoki szuka jedynie stosownych metod i środków zaradzenia ignorancji dotyczącej liturgii, jej języka znaków, rytu i słowa.

A. Rosmini w historii współczesnej liturgii ma swoje zasłużone miejsce. Jego teologiczne i pastoralne postulaty czynią go prawdziwym poprzednikiem, prekursorem całego ruchu liturgicznego, który zrodził w końcu *Konstytucję Liturgiczną* Soboru Watykańskiego II.

Warszawa—Gniezno

Ks. JERZY STEFAŃSKI

Ks. Józef Łaś SJ, ks. Stanisław Ziemiański SJ

W SPRAWIE WSPÓŁCZESNEJ PIĘŚNI KOŚCIELNEJ

Tworzenie współczesnych pieśni kościelnych nie jest proste i łatwe. Twórca tych pieśni musi się liczyć z wieloma czynnikami na raz: by tekst był łatwo zrozumiały, dogmatycznie bezbłędny, śpiewny, nie budzący negatywnych skojarzeń, związany z życiem, autentycznie religijny; by melodia była dostosowana do tekstu, zgodna z prawami prozodii, możliwa do wykonania przez ogół wiernych i nie przypominała zbyt wiele piosenek świeckich; harmonizacja nie

powinna być skomplikowana, ale też i niebanalna. Także problem oceny utworów muzycznych, a w szczególności przeznaczonych do masowego wykonania jest ciągle kontrowersyjny, ponieważ wchodzi tu w grę niezadko osobiste upodobania. Czasami nie wiadomo, dlaczego pieśń, skomponowana według wszelkich zasad muzycznych, nie przyjmuje się, inna natomiast staje się popularna i jest chętnie śpiewana. Toteż nie jest łatwo o obiektywną ocenę istniejących już czy po raz pierwszy wydanych pieśni. Pożyteczną rolę w tym względzie może odegrać dobra recenzja ukazujących się w tej dziedzinie publikacji. Recenzja taka powinna poinformować czytelników o ukazującej się nowej pozycji, zapoznać ich z jej treścią i metodą, podkreślić zasługujące na uwagę dobre strony, a wykazać ewentualne błędy. Wymaga więc fachowej znajomości przedmiotu, nieraz większej od tej, jaką ma autor recenzowanego dzieła.

W 1978 r. w krakowskim Wydawnictwie Apostolstwa Modlitwy ukazała się publikacja: ks. J. Łaś SJ, ks. S. Ziemiański SJ, *Wystawiajmy Pana*. Zbiór nowszych pieśni kościelnych z tow. organów. Jej recenzję opublikował w „Collectanea Theologica”, 51 (1981) fasc. I, s. 193—198, ks. prof. dr hab. Jerzy Pikulik. Recenzja ta spełnia pierwszą, informacyjną część swego zadania, można jednak mieć wątpliwości, czy sprostala mu w części oceniającej. Recenzent, przypomniawszy wymagania, jakie powinna spełnić dobra pieśń kościelna, stwierdza, że nie zostały one spełnione w śpiewniku *Wystawiajmy Pana*. Oto Jego słowa: „Szereg tekstów w śpiewniku *Wystawiajmy Pana* nie spełnia jednak wymogów, jakie stawiają autorom zasady poetyki. W jednych stwierdza się brak jednolitej rytmiki, np. *Boże mój, spragniony jestem, Królowo Różańca świętego, O Panie, z nami, O święta Ucztę czy Pani, Królowo*, w innych spotyka się uchybienia w doborze rymów, np. *Anno święta, Byłeś twej Pani, Gdy się Boży Syn poczyrna, Nawiedziła nas Królowa czy O Joachimie*„. Następnie stwierdza uchybienia pod względem formy, języka, treści, melodii i harmonizacji, które według Niego przesadzają o ogólnej negatywnej ocenie większości pieśni zamieszczonych w śpiewniku.

1. By odpowiedzieć na te zarzuty, zanalizujmy najpierw formę rytmiczną wskazanych pieśni i porównajmy ją z zasadami poetyki.

Początek pieśni *Boże mój, spragniony jestem* stanowi refren złożony z części trocheicznej i części jambicznej. Jest to tzw. tok kombinowany, o którym pisze T. Kuryś w książce: M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotonizm*, red. Kopczyńska i M. R. Mayenowa, Wrocław 1957, w rozdz. pt. Trochej, s. 179: „Tok kombinowany polega na tym, że w jednym wersie występują w jednym szeregu inne stopy, niż w drugim, przy czym zawsze granicę różnych szeregów rytmicznych stanowi średniówka” lub na s. 125: „W toku przeplatany jambiczne wersy znajdują się najczęściej między tro-

cheicznymi, przy czym trocheiczne kończą się często katalektycznie (oksytonem), co je z jambami spokrewnia". Otóż w zwrotkach pieśni *Boże mój, spragniony jestem* tok jest całkowicie trocheiczny, a tylko co drugi wers ma kataleksę klauzulową. Jak zauważają autorzy (M. Dłuska i T. Kuryś), „najogólniej mówiąc rola jej polega na wprowadzeniu męskiego wygłosu do wierszy, których stopy mają spadek żeński. Zakończenie wersu jest na skutek tego dobitne, mocne, ostre. Wiersz zyskuje na energii, dynamice, ekspresji". Zarzucana więc przez Recenzenta niejednolitość rytmiki okazuje się w świetle zasad poetyki cechą pozytywną, a nie negatywną.

Taki sam zarzut kieruje Krytyk pod adresem pieśni *Królowo Różańca świętego*. Czy słusznie? Otóż przeważa w tej pieśni tok amfibrachiczny, gdzieśniedzie modyfikowany przez inne stopy (daktyle i trocheje) w celu uniknięcia jednostajności. Jest to zgodne z tym, co pisze M. Dłuska w tej samej książce na s. 240: „Gdzie jednak efekt onomatopeiczny nie jest potrzebny, tam amfibrachy zagrażają nadmiarem huśtawkowej monotonii. I jak od pierwszej chwili zaczęło się w naszej poezji wyzyskiwanie onomatopeiczne amfibrachów, tak od pierwszej chwili zaczęła się także walka z ich jednostajnością niepożądaną". (...) „Bardziej radykalnym sposobem modulowania rytmu jest stałe kombinowanie amfibrachów z innym tokiem czy to w wierszu stychicznym czy w strofach". Tak właśnie postąpił autor powyższej pieśni.

Także w pieśni *O Panie, z nami* z tej samej racji odstępstwa od toku jambicznego zostały wprowadzone dla złagodzenia ostrości i jednostajności rytmu, na co pozwalają zasady poetyki. Oto co pisze na ten temat T. Kuryś w cytowanej książce (s. 218, rozdz. pt. Jamb): „W toku jambicznym występują czasem zakłócenia lub komplikacje. Są to takie zjawiska, jak wskazane poprzednio dodatkowe obciążenia nierytmicznymi akcentami, szczególnie ukształtowanie językowe. Są to jednak zjawiska specjalne i choć wprowadzają one pewne zamieszanie w ustalony tok, to jednak ze względu na rzadkość występowania nie odgrywają istotnej roli". Także K. Wóycicki w pracy pt.: *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960, na s. 106 pisze: „Kombinacje rytmiczne jambów są równie obfite jak kombinacje trochejów, chociaż jamby czyste zdarzają się znacznie rzadziej od czystych trochejów" i na s. 33: „Wiersze prawdziwie jambiczne są reprezentowane w naszej poezji stosunkowo nielicznie". Przyczynę tego podaje w odnośniku 1 na tej samej stronie: „Poeta obdarzony delikatnym poczuciem rytmu, A. Lange, w przedmowie do przekładu Mahabharaty pisze m. in.: „Całą Mahabharatę albo większy jakiś dział przetłumaczyć tą melodią (wierszem jambicznym) byłoby niezmiernie nużące dla czytelnika, a wskutek ubóstwa monosylabów dla tłumacza wprost niemożliwe, pod grozą jednostajności i powtarzań" (Epos, t. IV, s. LIV)".

Z tych wypowiedzi można wywnioskować, że nie ma obowiązku trzymania się ściśle toku jambicznego, co więcej mógłby on spowodować efekt monotonii, którego w pieśniach należałoby chyba unikać.

Tekst pieśni *O święta Uczo* nie jest wersyfikowany, dlatego ma rytm swobodny, logaedyczny, podobnie jak pieśń *Pani, Królowo*. Melodie tych pieśni zostały jednak tak dobrane, by zmienność rytmiczna nie była rażąca. Śpiew dalszych zwrotek nie nastrocza trudności, ponieważ zostały one ułożone według tego samego schematu rytmicznego.

2. Recenzent zarzuca dalej „uchybień w doborze rymów”. Trzeba odpowiedzieć, że we współczesnej poezji nie ma obowiązku ścisłego rymowania. Nawet wybitni poeci albo nie stosują w ogóle rymów, albo ograniczają się do asonansów. Przykłady dobrych asonansów u znanych poetów podaje Lucylla Pszczołowska w książce pt.: *Rym*, Wrocław 1972, s. 228—9, np. wiersz J. Tuwima z tomiku *Treść gorejąca*:

Zażenowany swym anielstwem
Udaję (dosyć źle) człowieka
I serce aż nieludzko czerstwe
Zacinam w samotności. Czekam.

Tak rymowali: Peiper, Brzękowski, Przyboś, Ważyk, Gałczyński, Grochowiak, Harasymowicz, Ratajczak i inni. O ewolucji rymów w kierunku asonansów w poezji polskiej pisze dalej Pszczołowska na s. 232, a w końcu na s. 236 konkluduje: „Zwyciężył więc właściwie ów „wykolejony typ” rymu, jak go kiedyś nazwał Nitsch”. Obecnie dobrymi asonansami w pieśniach religijnych posługuje się M. Skwarnicki, a o. Placyd Galiński OSB w hymnach przeznaczonych dla brewiarza w ogóle obywa się bez rymów. Jest to dziś tendencja i norma, której trudno byłoby się przeciwstawiać.

3. Recenzent krytykuje też strukturę formalną niektórych pieśni. Zarzuca np., że autor pieśni *Gromadzimy się pospołu* nie wyzyskał w niej schematu *Stabat Mater*. Zarzut ten motywuje on tym, że trzy pierwsze wersy pieśni *Gromadzimy się* mają wyraźnie budowę sekwencyjną, złożoną z 8 + 8 + 7 sylab, a „następne trzy nie mają z nimi żadnej spójności, co świadczy, że autor nie przemyślał swego planu do końca”. Nasuwają się tu następujące spostrzeżenia: Gdyby nawet trzy pierwsze wersy były zgodne ze schematem *Stabat Mater*, to i tak nie wynikałoby stąd, że autor był zobowiązany do niewolniczego naśladowania całości. Lecz w rzeczywistości już trzeci wers: „Lud nowego przymierza”, choć ma 7 sylab, nie jest zgodny z wersem trzecim „Dum pendeat Filius”, bo wers „Lud nowego przymierza” ma trzy akcenty i końcówkę katalektyczną, żądającą w przekładzie na język polski monosylaby akcentowanej. Toteż podłożenie wersu „Lud nowego przymierza” pod odpowiednie takty (5—6) melodii *Stabat Mater* (Śpiewnik Siedl., s. 84) dałoby w kadencji efekt

rytmiczny typowo „kalwaryjski”. Wynika stąd, że autor pieśni *Gromadzimy się* poszedł swą własną oryginalną drogą, natomiast Krytyk popełnił błąd, bo nie przemyślał zarzutu do końca, lecz oparł go na analizie powierzchownej, polegającej na mechanicznym policzeniu sylab bez względu na ich układ rytmiczny.

W następnej pieśni *O Boże*, spojrz zaobserwował Krytyk regularny schemat strof, złożonych z 8 wersów, z których nieparzyste (1, 3, 5, 7) mają po 9 sylab, a parzyste (2, 4, 6, 8) — po 7 sylab. „Taka budowa tekstu — pisze Krytyk — spowodowała, że klauzule (zakończenia) wierszy 1, 3, 5 i 7 przypadły w środku taktów, kompozycja straciła swą przejrzystość, a jej wykonanie połączone będzie z trudnościami natury rytmicznej”. Nasuwają się tu następujące uwagi: O podziale na odpowiednie frazy czy odcinki nie zawsze decyduje kreska taktowa, lecz wewnętrzna budowa tekstu i melodii. Jeżeli zaś nie ma mowy o braku przejrzystości i o trudnościach wykonawczych schematu pieśni *Dziękujemy Ci, Ojczy nasz*, który na stronie następnej tej recenzji został zaliczony przez Krytyka do utworów wartościowych, chociaż jest to schemat nieregularny, złożony ze zmiennej ilości sylab w poszczególnych wersach, to jak można mówić logicznie o wyżej wspomnianych trudnościach w schemacie regularnym, o ustalonej ilości sylab? Toteż zastrzeżenia Krytyka są tu wymysłem pozbawionym logiki. Z tej samej racji trzeba uznać za nieuzasadnione trudności wykonawcze utworu *Ten sam jesteś, Chryste*.

4. Dalsze zarzuty dotyczą treści tekstów. Nie wchodząc w polemikę z ogólnikowym zarzutem spłylenia czy naiwności, który nie daje się łatwo zobiektywizować z braku przykładów, warto poruszyć sprawę niejasności. Czy rzeczywiście teksty są niezrozumiałe? Przeanalizujmy więc przykłady podane przez Recenzenta: „Co nowego wnosi np. tekst *„Gdy zawrzała wojna w świecie...”* — pyta Recenzent. Otóż pieśń ta miała w oryginale dalsze słowa: „We Fatimie trojgu dzieciom objawiła się jak zorza Różańcowa Matka Boża.” Cenzura skreśliła Fatimę, ale i tak treść następnych zwrotek jest jasna i nowa, bo mówi ona o tryumfie Serca Maryi nad złem tego świata. W następnym przykładzie *„Modlitwa prosta jak życie”* wyrwał Krytyk z kontekstu pierwsze słowa, by zapytać: „W jakim zakątku świata życie i modlitwa są takie proste?” Lecz kontekst następnych słów mówi: „Wciąż słyhać te same słowa”, co nie sugeruje łatwizny życia i modlitwy, lecz raczej szarzyznę życia i nudę, przypisywaną modlitwie różańcowej, którą pokonać może rozważanie, o czym mówią dalsze słowa: „Lecz dzięki swym tajemnicom jest ciągle świeża i nowa.”

Dalej pisze Krytyk: „Bez dodatkowych komentarzy trudno zrozumieć takie chociażby sformułowania, jak: *„Za twej miłości wieczny zamysł”* w pieśni *O Boże, dzięki Ci składamy*”. Otóż „wieczny za-

mysł Boga, by odkupić lud” — to podstawowy termin historii zbawienia, zawarty m. in. w nauce św. Pawła (Por. Ef 1, 5 i 11 oraz 3, 9). Gdzież tu jest jakaś niejasność? Wytworzył ją Krytyk przez opuszczenie słów: „by odkupić lud”, które są właśnie tym dodatkowym komentarzem, ale tak postępuje się tylko w kłamliwej propagandzie, a nie w rzetelnej recenzji.

Słowa: „Przez Ciebie życie czerpiemy” z pieśni *Do Serca twego* wyrażają naukę Kościoła o duchowym macierzyństwie Maryi i Jej Wszechpośrednictwie, więc trudno je kwestionować. Wyrażenie: „mąk bez liku” w pieśniach o św. Andrzeju Boboli jest zrozumiałe dla tych, którzy znają okoliczności Jego męczeństwa.

Toteż słowa Krytyka: „Lektura tekstów prowadzi w każdym razie do wniosków smutnych” mogą wynikać tylko z pobieżnej lektury tych tekstów, bo dokładniejsza ich analiza, a zwłaszcza tekstów s. Stabińskiej czy takich, jak *Blagam Cię*, nie powinna prowadzić do „wniosków smutnych”.

5. W zastrzeżeniach dotyczących budowy melodii zamieszcza Krytyk następujące słowa: „Bardzo wiele utworów nie spełnia jednak wymogów, jakie forma pieśni religijnej stawia przed kompozytorami. Grupie tej można zarzucić brak spójności, związku między motywami (...), brak kantylenowego przebiegu frazy (...). Brak tej spójności np. w pieśni *O święta Uczto*, gdzie frazę melodyczną zastąpiły motywy, nie posiadające właściwych relacji ze sobą. Jeżeli jest poprzednik, musi być i następnik. Podobną technikę obserwuje się także w *Jeśli ziarno nie obumrze*.”

Otóż w pieśni *O święta Uczto* stwierdzić można rozwój melodii z wyraźnym podziałem na odcinki dwutaktowe. Czy nazwie je ktoś frazami, czy motywami, to nie ma znaczenia dla istoty rzeczy. Poważniejszy zarzut zawierają słowa: „Jeśli jest poprzednik, musi być i następnik.” Ale gdzie jest dowód, że nie ma tu następnika? Wypada więc wyjaśnić, że jest tu następnik, ale typu uzupełniającego, a nie typu odpowiadającego, gdyż ten „następnik nie jest powtórzeniem treści melodycznej poprzednika, lecz ma treść zupełnie odmienną. Taki następnik nazwiemy następnikiem uzupełniającym.” (Cytat z książki: A. Frączkiewicz i F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*, t. I. Kraków 1966, s. 13.)

W przykładzie *Jeśli ziarno nie obumrze* stwierdzić można doskonałe zgranie melodii z odcinkami rymującymi w tekście, którym odpowiada w melodii rozwój oparty na paralelizmie, a ten bardzo się przyczynia do spójności motywicznej, frazowej i zdaniowej. To też nie ma tu żadnej podstawy do stwierdzenia braku spójności. Co do alteracji zaś, które Krytyk uznał w pieśni *Jeśli ziarno* za „dość dziwne”, trzeba zauważyć, że nie są to żadne alteracje „dość dziwne”, lecz dźwięki gamowłaściwe, a więc *cis* w skali d-minor, *gis* w skali a-minor i *h* w tejsze skali, zachodzące w modulacji do

kwinty, czyli z d-minor do a-minor. Obszerniejsze wyjaśnienia na temat dźwięków gamowłaściwych znaleźć można w *Harmonii* K. Sikorskiego, r. 1948, cz. III, § 66. Toteż wniosek wyrażony przez Krytyka w słowach: „Stosowanie zbędnych alteracji jest zresztą w śpiewniku zjawiskiem powszechnym” uznać trzeba za ogólnik, nie mający uzasadnienia teoretycznego, bo alteracje „dość dziwne” niczego tu nie uzasadniają.

Dalej czytamy słowa: „Kantylenowej budowie melodii przeczą natomiast liczne skoki. Ograniczam się tylko do większych. Skoki o interwał oktawy w górę znajdujemy w utworze *Bracia, nadeszła godzina*, w pieśni *Idźmy duchem* występuje już dwukrotnie skok o oktawę w dół, a w *Przyjdź, Panie Jezu* po skoku o interwał oktawy w górę następuje ponadto pochód sekundowy w tym samym kierunku. Wreszcie w pieśni *Śpiewajcie Panu* pojawia się nawet skok o decymę w górę, co w twórczości pieśniowej jest już przykładem skrajnym.” W odpowiedzi na to zwróćmy uwagę na skoki w następujących melodiach: Skok o oktawę w górę znajdujemy w pieśniach: *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*, *Bóg się rodzi*, *Ach, czemuż mój Jezus*, *Z tej biednej ziemi*, *Matko Najświętsza*, *O Matko miłościwa* itp. Skok o oktawę w dół znajdujemy w pieśni F. Nowowiejskiego *Pod sztandarem twym*, a o nonę w dół w *Panie w ofierze*, skok o decymę w górę — w pieśni *Królowej Anielskiej*, a skok jeszcze większy w górę (o duodecymę) w *Sanctus* polskiej mszy K. Kurpińskiego. Dodać by tu jeszcze można skoki o oktawę do góry w chorale gregoriańskim, jak np. w *Ite missa est* mszy II, w *Kyrie* i *Gloria* mszy VIII (*De Angelis*) oraz w *Credo* III i IV.

Czy wolno te wszystkie skoki zaliczyć do jednego typu bez żadnej różnicy? Konieczne jest tu odróżnienie skoków zachodzących wewnątrz motywów, jak np. w *Bóg się rodzi*, od skoków spotykanych między frazami, zdaniami czy odcinkami, jak np. w *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*. Lecz Krytyk nie czyni pod tym względem żadnego rozróżnienia. W taki sposób można by wszystkie melodie powyższe, nie wyłączając chorału greg. zaliczyć do grupy nie spełniających wymagań kompozytorskich z powodu skoków przeczących jakoby „kantylenowej budowie melodii”. Skoki wewnątrzmotywiczne, które zdarzają się w niektórych pieśniach, jak: *Bóg się rodzi*, *Słyszę z nieba muzykę*, *Z tej biednej ziemi*, *Matko Najświętsza*, winny być oceniane według kryteriów estetycznych. Lecz Krytyk nie zastanawia się nad tym, jakie znaczenie może mieć skok wewnątrzmotywiczny o oktawę do góry, np. w refrenowym zawołaniu: „Pokutujmy!” w pieśni *Bracia, nadeszła godzina* i czy lepsze byłoby tu inne rozwiązanie, lecz wystarczy Mu fakt, że jest skok, by zakwestionować wartość tej pieśni. W taki sposób można by zakwestionować także wartość takich pieśni, jak: *Bóg się rodzi*, *Matko Najświętsza* czy *Z tej biednej ziemi*.

Najmniej zrozumiałe jest zakwestionowanie przez Recenzenta wartości pieśni *Idźmy duchem*, a to z tego powodu, że na s. 196 zaliczył On ją do grupy pieśni nie spełniających wymagań kompozytorskich z powodu skoków przeczących kantylenowej budowie melodii, a na s. 195 zaliczył do grupy wartościowej aż dwie melodie: *Boże, zmiłuj się* i *Wszystko Tobie*, w których stwierdzić można przy wejściu do refrenu takie same skoki o oktawę, tylko w kierunku do góry. Zachodzi więc pytanie, dlaczego skoki o oktawę przeczą kantylenowej budowie pieśni *Idźmy duchem*, a nie przeczą jej w pieśniach: *Boże, zmiłuj się* i *Wszystko Tobie*? Czy nie jest to już jakaś igraszka z logiką, stosowaną w sposób dwutorowy w zależności od osobistych upodobań?

Co do dalszych zastrzeżeń Krytyka w sprawie melodii, a zwłaszcza uznania przez Niego pieśni *Kiedy światy* za zwykły szlagier, „który razem z pieśnią *Pozdrawiamy Cię* mógłby spokojnie wejść do repertuaru orkiestr podwórkowych”, trzeba zauważyć, że są to tylko słowa. Ale gdzie jest dowód rzeczowy, oparty na obiektywnej analizie zjawisk melodycznych i rytmicznych, potwierdzający słuszność tych słów? Jeśli Krytyk zna się dobrze tak na wartościowych pieśniach kościelnych, jak i na szlagierach orkiestr podwórkowych, to powinien był sprecyzować istotną różnicę między nimi. W przeciwnym razie może słusznie powstać wątpliwość, dlaczego wyżej wymienione pieśni zaliczył do szlagierów, a np. *Wszystko Tobie* — do pieśni wartościowych, pomimo skoku o oktawę, o którym była już mowa i pomimo marszowego rytmu punktowanego, a w refrenie także skoku o tryton (g-cis), uważanego w średniowiecznej teorii chorału greg. za *diabolus in musica*? Wiadomo też, że na subiektywnych upodobaniach nie można polegać, bo to, co jeden może chwalić, drugi może ganić, i to w dużej zależności także od względów ubocznych. Toteż brak podania kryteriów obiektywnych, zwłaszcza w negatywnej ocenie melodii — to duża luka w recenzji o aspiracjach naukowych.

W dalszym ciągu tego akapitu porusza Krytyk sprawę oryginalności melodii, a w związku z tym widzi potrzebę inskrypcji „adaptacja”. Otóż pojęcie adaptacji zakłada, że przejęta w ogólnym zarysie forma danej pieśni uległa w niektórych szczegółach melodycznych lub rytmicznych jakimś drobnym zmianom w celu przystosowania jej do tekstu w języku polskim, jak np. utwory: *Serce nowe, Wstańże i pójde*, *Dzieci hebrajskie*, *Ludu kapłański*, które w publikacji *Wystawiamy Pana* otrzymały inskrypcję autorską „adaptacja”, zgodnie z rzeczywistością. Niezgodne natomiast z rzeczywistością byłoby mówienie o adaptacji tam, gdzie całość jest w zasadzie oryginalna, a tylko jakiś szczegół, jak motyw lub fraza, wykazuje zbieżność z takim samym motywem lub frazą w innej melodii. Tymczasem Krytyk żąda inskrypcji „adaptacja lub przepracowanie” dla utwo-

rów: *Modlitwa prosta, Klaniamy się oraz Panie, zmiłuj się* ze mszy I, na tej podstawie, że w utworach tych znalazł część, cytat czy motyw, odpowiadający innej melodii.

Jako dowód na potwierdzenie słuszności tego żądania posłużyło Krytykowi takie rozumowanie: „Praktyka zapożyczania melodii jest znana, jednak wówczas nie można mówić o oryginalności kompozycji, lecz o adaptacji lub przepracowaniu”. Aby przekonać się o wartości powyższego rozumowania, zwróćmy uwagę na następujące przykłady: W melodii *Pod twą obronę* Troschla znajdujemy dwa pierwsze takty i jeszcze jeden dźwięk w taktie następnym z melodii *Witam Cię, witam*; w *Benedictus* polskiej mszy ks. A. Chlondowskiego w wydaniu oryginalnym w śpiewniku Siedl., r. 1965, s. 482, znajdujemy dwa takty w zakończeniu takie same jak w pieśni *Skoro ze snu*. Otóż w myśl rozumowania naszego Krytyka nie można by tu mówić o oryginalności tych melodii, lecz o adaptacji lub przepracowaniu. Ale jak to pojąć? Czy tak, że melodia np. *Pod twą obronę* Troschla jest adaptacją melodii *Witam Cię, witam*, bo dwa takty są zgodne? A co zrobić z resztą melodii? Czy jest ona także adaptacją i czego? Na czym więc polega błąd w rozumowaniu naszego Krytyka? Błąd rzeczowy polega chyba tylko na żądaniu takiej oryginalności, w której nie może się zdarzyć jakikolwiek motyw lub fraza istniejąca już w innej melodii. Błąd zaś formalny w wyżej przytoczonej argumentacji tkwi w uogólnieniu pojęcia „zapożyczanie melodii” zamiast mówić o części melodii, co ma decydujące znaczenie dla wyciągnięcia poprawnego wniosku. Toteż zaprzeczenie oryginalności melodii na podstawie stwierdzenia w niej jakiegoś motywu lub frazy „zapożyczonej” nie miałoby większej wartości dowodowej niż twierdzenie, że jeśli mam np. 100 zł, a w tym 20 zł zapożyczonych, to nie mam 80 zł własnych, lecz całe 100 zł zapożyczone.

Można by jeszcze zwrócić uwagę na praktykę wydawniczą w tym względzie. I tak np. w pieśni *Na kapłańskie słowo*, autorki I. Pł. (Śpiewnik Siedl., s. 119) istnieje w taktie 4—5 taka sama seria 9 dźwięków, jaka jest w taktach 5—7 pieśni *Na Gloria*, ks. W. Św. w tymże śpiewniku na s. 377, lecz wydawcy tego śpiewnika nie użyli tu inskrypcji „adaptacja”, lecz uznali oryginalność obu melodii. W pieśni *Do Ciebie, Boże* jest 3 razy powtórzony motyw pieśni *Zróbcie Mu miejsce*, a nasz Krytyk nie zażądał tu inskrypcji „adaptacja”, lecz zaliczył tę pieśń do wartościowych na s. 195. Wynika stąd, że ma On dwie normy oryginalności: rygorystyczną i ulgową. W pierwszej nie może być, a w drugiej może być motyw zapożyczony. Trudno tylko zrozumieć, dlaczego w tej samej recenzji zastosował Krytyk raz normę rygorystyczną, a drugi raz ulgową?

Co do żalu wyrażonego w słowach: „Szkoda też, że autor nie wyjaśnił, co oznacza inskrypcja „melodia starożytna”, którą opatrzył utwór *W czasie smutnym*”, nie mamy innego wyjaśnienia jak to:

Szkoda, że Krytyk nie zaglądnął do śpiewnika Siedleckiego, w którym ta inskrypcja jest już w kilku wydaniach, a nie ma jej w wydaniu jubileuszowym (r. 1928), gdzie na s. 10 jest inskrypcja: „M: polski druk z XVI w.”. Jeśli więc wydawcy tego śpiewnika zmienili tę inskrypcję, to może należało zwrócić się do nich po wyjaśnienie, tym bardziej, że żył jeszcze wówczas wybitny muzykolog ks. Hieronim Feicht.

W następnym akapicie kwestionuje Krytyk użyteczność dla całej Polski śpiewnika *Wystawiajmy Pana*, a to z tej racji, że zawiera on liczne pieśni systemu modalnego, którego „wyczucie jest w Polsce w zasadzie obce”. Jak należy zatem rozumieć to twierdzenie wobec faktu, że np. psalmy adaptowane do modalnych melodii ks. J. Géli-neau SJ są w Polsce śpiewane powszechnie, że krótkie odpowiedzi mszalne i dłuższe śpiewy, jak *Głosimy śmierć twoją, Panie* i *Ojciec nasz*, oparte na melodiach gregor., są w całej Polsce przez lud śpiewane, że niektóre hymny gregoriańskie, jak: *O zbawcza Hostio, Przed tak wielkim Sakramentem* czy *O Stworzycielu Duchu, przyjdź* są również dość rozpowszechnione, nie mówiąc już o pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, którą cała Polska śpiewa dziś chętniej na melodię modalną ks. Z. Piaseckiego niż na melodię dawną? Toteż tylko w oderwaniu od rzeczywistej praktyki śpiewu kościelnego w Polsce i przy pomocy fikcyjnych trudności mógł Krytyk zakwestionować użyteczność dla całej Polski śpiewnika *Wystawiajmy Pana*.

6. W sprawie akompaniamentu wnosi Recenzent następujące zastrzeżenia: „W obawie przed monotonią prostych następstw harmonicznym autorzy „wzbogacają” treść harmoniczną przez stosowanie dominant wstawionych, niemal wszędzie tam, gdzie jest to możliwe ze względu na następstwo dźwięków. Efekt takiego postępowania jest typowo szkolny i nienaturalny, melodia pieśni, w której słuchacz odczuwa prostą treść harmoniczną, staje się przez to zadaniem na dominanty wstawione, np. *Przedziwna bóstwa, Jezu, Chlebie żywy, Jezu w Hostii, Pan Jezus już się zbliża, Miłość nieskończona*.”

W odpowiedzi na to trzeba wprawdzie zauważyć, że nie wszystkie dominanty w tych i w wielu innych utworach mają znaczenie dominant wstawionych, a mianowicie nie jest tak, gdy dominanty pojawiają się w procesie modulacyjnym, jak np. w *Przedziwna bóstwa, Miłość nieskończona*, lub w przesunięciu modulacyjnym, jak np. w *Jezu, Chlebie żywy*. Ważniejsze jednak od ilości dominant wstawionych, istniejących w publikacji *Wystawiajmy Pana*, jest zwrócenie uwagi na praktykę spotykaną w tym względzie u takich mistrzów, jak J. S. Bach. Otóż w publikacji: *46 Choralsätze von J. S. Bach und anderen*, Kassel 1928, istnieje duża ilość dominant wstawionych i to właśnie w harmonizacji melodii prostych i diatonicznych, jak np.:

Herr Christ, der einig — taktów 10, dominant wstawionych 5;

Puer natus in Bethlehem — taktów 16, dominant wstawionych 7.

Takich przykładów w opracowaniu J. S. Bacha jest w tym wydaniu wiele. Ponieważ są to pod względem teoretycznym takie same dominanty wstawione, jakie można spotkać w publikacji *Wysławiajmy Pana*, więc zastosujemy do tych dominant u J. S. Bacha słowa naszego Krytyka: „Efekt takiego postępowania jest typowo szkolny i nienaturalny. (...) Melodia (...) staje się przez to zadaniem na dominanty wstawione.” Zainteresowanym tą sprawą pozostawiamy ocenę, kto tu ma rację: Jan Seb. Bach, czy też ks. Jerzy Pikulik? Dodać by tylko można, że w warunkach konkursu na tow. organowe do pieśni śpiewnika Pallottinum, zatwierdzonego dla całej Polski, podano w r. 1956 jako wzór harmonikę J. S. Bacha.

W dalszym toku recenzji czytamy następujące słowa: „Często jednak zdarza się użycie opóźnień w rzadko stosowanych przez kompozytorów akordach septymowych, przede wszystkim pobocznych z natury dość neutralnych i mało zdecydowanych funkcyjnie. Takie połączenie dwóch rodzajów dysonansów jest niekorzystne, gdyż powstają wówczas mało charakterystyczne współbrzmienia ostro dysonujące o nieokreślonym jednak dążeniu, rażące szczególnie w prostym kontekście funkcyjnym, a tym bardziej w quasi-modalnym, np. *Pan mym Pasterzem* i *Alleluja* (s. 102)”.

Otóż nasuwa się tu pytanie, w którym miejscu harmonizacji tych melodii znalazł Krytyk owe „współbrzmienia ostro dysonujące o nieokreślonym jednak dążeniu i rażące”? Bo według *Harmonii* K. Sikorskiego, cz. I, s. 406 i 435, do ostro dysonujących czterodźwięków należą te, „które zawierają dysonansowe współbrzmienie małej sekundy lub wielkiej septymy”, lecz takich w harmonizacji *Pan mym Pasterzem* w ogóle nie ma, a w *Alleluja* istnieje tylko jedna ósemka tworząca septymę wielką, w znaczeniu dźwięku przejściowego w alcie w zakończeniu wersetu.

Jako przykład „rażąco nienaturalnej i sprzecznej z logiką następstw funkcyjnych kadencji” wymienia Krytyk takty 10—11 utworu *Na twojej, Chryste*. Otóż niezależnie od tego, czy akord pierwszy pojmiemy jako niepełny kwartet-sekstowy toniczny, czy też dominantowy, następstwo po nim Tvi, a po niej S-D-T należy do najbardziej logicznych następstw, niezależnie od tego, czy akordy poprzedzające końcową T mają lub nie mają dołączonych dysonansów. Można było też zastosować harmonizację na zasadzie „najkrótszej drogi”, lecz w kompozycji taka zasada nie jest obowiązująca, a bas straciłby swą ruchliwość w całym takcie 10. Propozycja Krytyka, dotycząca podłożenia pod dźwiękiem h dominanty wstawionej w takcie 10, nie jest błędna, lecz stoi ona w rażącej sprzeczności z zarzutem postawionym wyżej, że efekt takiego postępowania jest typowo szkolny itd. (s. 196), a więc to, co Krytyk uznał tam za typowo szkolne i nienaturalne, tu

proponuje nam jako naturalne i często w literaturze muzycznej stosowane, do czego „dźwięk h był tutaj okazją”. Jest to już sprzeczność, podobnie jak sprzeczność wykazana wyżej w związku z pieśnią *Idźmy duchem*, zupełnie niezrozumiała. Nie wiadomo bowiem, o co właściwie Krytykowi chodzi, czy o wyjaśnienie meritum sprawy, czy też o gromadzenie zarzutów?

Zastrzeżenie Krytyka dotyczące harmonizacji pieśni *Za słońce, góry* wydają się mało przekonujące. Intonowanie pieśni czy wersetów w coraz to wyższej tonacji znane jest w śpiewie kościelnym, jak np. *Ecce lignum crucis*, *Alleluja* przed Ewangelią w Wielką Sobotę, *Salvum fac* w *Te Deum*, werset *Zmartwychwstał z grobu Pan* oraz w praktyce śląskiej antyfona adwentowa *Oto Pan Bóg przyjdzie*, do której już w *Chorale* J. Nachbara z r. 1856 jest tow. org. w transpozycji do coraz to wyższej tonacji. Ponieważ akompaniament do pieśni *Za słońce, góry*, tak samo jak i do wersetu *Zmartwychwstał z grobu Pan*, przeznaczony jest nie dla samych biegłych w sztuce transponowania, lecz dla ogółu organistów, więc zastrzeżenia wyrażone przez Krytyka w formie dowcipu na temat „harmonicznych wprawek” wypada uznać za dowcip chybiony.

W kwestii utworów utrzymanych w harmonice quasi-modalnej wysuwa Krytyk twierdzenia wstępne w tych słowach: „Pieśni te winny oddawać ogólny charakter harmoniki przedfunkcyjnej, która odznaczała się przewagą diatonizmu jako zasadą podstawową oraz brakiem uprzywilejowania określonego trójdzźwięku w znaczeniu późniejszej toniki”. Otóż w związku z tymi twierdzeniami nasuwają się następujące pytania: Które dźwięki w melodii, a konsekwentnie i w harmonice quasi-modalnej, należy uznać za diatoniczne, a które za alterowane i w jakim znaczeniu, a więc, czy i kiedy w znaczeniu modulującym, a kiedy w znaczeniu niemodulującym oraz które z trójdzźwięków majorowych i minorowych zbudowanych na odpowiednich stopniach skali naturalnej, a w konsekwencji także i transponowanej odznaczają się brakiem „uprzywilejowania” w znaczeniu późniejszej toniki? Odpowiedzi na te pytania nie znajdziemy w harmonice przedfunkcyjnej, bo wypracowała ją dopiero harmonia funkcyjna, oparta na założeniu skali naturalnej, tak samo jak teoria chorału gregoriańskiego. Dlatego w harmonii funkcyjnej odnaleźć można naukowe wyjaśnienie wszystkich zjawisk melodycznych, spotykanych w chorale gregoriańskim i stąd system harmonii funkcyjnej jest dla harmonizacji melodii systemu modalnego czy quasi-modalnego najodpowiedniejszy, ale z ograniczeniem jego zastosowania do dźwięków spotykanych w chorale greg., a więc z wykluczeniem podwyższenia g na gis skali minorowej harmonicznej, bo takiego dźwięku w całym chorale nie ma, a z uznaniem możliwości podwyższenia stopnia IV skali naturalnej, bo takie podwyższenie w chorale gregor. istnieje, tylko nie pojawia się ono nigdy jako fis w skali nietransponowanej, lecz jako h z brakiem kasownika w skali transponowanej z bemolem

opuszczonym przy kluczu z powodu niedorozwoju teorii średniowiecznej.

Przejdźmy teraz do przykładów przytoczonych przez Krytyka, w których stwierdza „zupełnie niepotrzebne wykraczanie poza obszar diatoniki i rażące nagromadzenie akordów dysonansowych”. W *Responsorium I* na Boże Narodzenie niepotrzebna wydaje się Krytykowi w drugim takcie (może raczej w drugim systemie liniowym?) tonikalizacja akordu F, „gdyż jest ona zbyt daleka w stosunku do tonacji zasadniczej. Autor mógł tego uniknąć, gdyby pozostawił dźwięk gamowłaściwy es zamiast e”. Otóż zauważyć tu trzeba, że dźwięk e zamiast es pojawił się tu już po wejściu modulacyjnym do tonacji z dwoma bemołami, więc jest on podwyższeniem stopnia IV w skali docelowej. Jest to więc podwyższenie stopnia IV układu diatonicznego, dość często spotykane w chorale gregoriańskim. (Przykłady zob. w: J. Łaś, *Tonalność melodii gregoriańskich*, Kraków 1965, s. 39, 41, 75—80). Czy podwyższenie to jest tu niepotrzebne? Można by się na to zgodzić w założeniu, że chodzi o podkreślenie charakteru kadencji modalnej na stopniu VII, lecz nie można tu kwestionować tonikalizacji akordu F zbyt dużym oddaleniem od tonacji zasadniczej, gdyż jest to tonikalizacja, która nie zrywa związku z tonacją docelową, której jest całkowicie podporządkowana, a która jest oddalona od tonacji zasadniczej tylko o jeden znak przykluczowy, pomimo zastosowania dźwięku e zamiast es w kadencji z finalis g. Dźwięk e zamiast es jest tu stylową sekstą dorycką niemodulującą, która nie powoduje zmiany tonacji: finalis g pozostaje w tonacji z dwoma bemołami i ma charakter toniczny, a nie subdominantowy w skali F. Czy jest tu rażące nagromadzenie akordów dysonansowych, odpowiedź na ten temat daliśmy już wyżej w związku z przykładem *Pan mym Pasterzem*.

W następnym odcinku tego Responsorium stwierdza Krytyk, że „nagle pojawienie się dźwięku as daje efekt zbyt neapolitański”. Otóż nie jest to „nagle” pojawienie się dźwięku as, lecz całkowicie normalne, w powrocie do tonacji zasadniczej. Stwierdzenie zaś efektu „zbyt neapolitańskiego” w pojawieniu się dźwięku as stoi w sprzeczności zarówno z kontekstem melodycznym jak i harmonicznym, gdyż wówczas konieczne byłoby w melodii fis, a nie f, a w harmonii trójdźwięk g-minor, a nie Es-major oraz w tenorze nie as, lecz a z dobrym ukośnym brzmieniem po as w sopranie. Toteż tylko przy niesamowitym roztargnieniu lub zbyt bujnej fantazji można by tu mówić o efekcie „zbyt neapolitańskim”.

W drugim przykładzie, w końcowym odcinku psalmu, należącego do *Inwitorium* z Jutrzni na Boże Narodzenie, zastosowanie H⁷ po Fis⁷ może być kwestionowane, ale tylko w założeniu harmoniki quasi-modalnej. Lecz tego założenia mógł nie mieć autor harmonizacji tej melodii niewiadomego pochodzenia i wstawionej w ramy kolędy jako refrenu. Właśnie zastosowanie wyżej wymienionych funkcji wskazuje

na to, że autor nie zakładał tu harmoniki quasi-modalnej. Co do kadencji końcowej, którą Krytyk uznał w tym psalmie za „zbyt tonalną” z powodu rozwiązania D⁷ na T, zauważyć można, że nawet w zastosowaniu do melodii gregoriańskich brak jest rzeczowego dowodu na to, że taka kadencja byłaby błędna, gdyż jest to kadencja na stopniu I układu diatonicznego. Półton przed toniką wynika ze skali naturalnej tak samo, jak cały ton w innych kadencjach modalnych i jest spotykany w wielu melodiach gregoriańskich. (Przykłady zob. *Tonalność mel. greg.*, s. 150.) Zastosowanie rozwiązania D—T ma więc pełne uzasadnienie. Dodanie septymy, która jest przecież dźwiękiem naturalnym diatonicznym, może być wykluczone tylko na podstawie umowy, konwencji, a nie z istoty rzeczy ani nie na podstawie teorii heksachordalnej, obciążonej wieloma błędami (Zob. *Tonalność mel. greg.*, s. 65 i 142.)

Następna uwaga dotycząca braku podkreślenia jednostki metrycznej, szczególnie po zastosowaniu pauzy — to chyba jakieś nieporozumienie, bo takiego przykładu w całym śpiewniku nie znajdujemy. Chodzi tu może o podkreślenie metryczne w czasie pauzy, czyli na tzw. *iktusie stagnacyjnym*, gdy śpiew zaczyna się po pauzie sylabą nieakcentowaną. Lecz takiego iktusa zgodnie z teorią rytmu gregoriańskiego nie należy podkreślać nowym akordem. Obszerniejsze wyjaśnienie znaczenia takiego iktusa dla akompaniamentu znaleźć można w *Harmonii gregoriańskiej*, ks. W. Lewkowicza na s. 121.

W ostatniej uwadze kwestionuje Krytyk paralelizm kwintowe, „które ze względu na swą sporadyczność nasuwają podejrzenia, że są wynikiem niedopatrzeń”. Otóż podejrzenia Krytyka są tu może zbyt mało ostrożne, gdyż nie są to żadne „niedopatrzeń”, lecz całkiem świadome zastosowania kwint równoległych, tracących swe puste czy rażące brzmienie w harmonii czterogłosowej w określonych warunkach. I tak: kwinty zakwestionowane przez Krytyka w utworach: *Tobie, Boże na Syjonie* (w zakończ. refrenu) i *Króluj nam, Chryste* (w takcie 9) należą do tzw. kwint chopinowskich, z dźwiękiem wspólnym, choć nie w tym samym głosie. W utworze *Ślów, języku* kwinta między sopranem i altem w ruchu o półton w odcinku 2, słyszalna i pusta w harmonii dwugłosowej, traci ten charakter w harmonii czterogłosowej i przy współdziałaniu dysonansu, który powstał tu przez opóźnienie prymy w melodii w trójdźwięku a-minor. W *Responsorium II* z Jutrznii na Boże Narodzenie kwinta między tenorem i basem nie powinna być kwestionowana, gdyż zachodzi w ruchu o tercję i to między frazami. Następna kwinta między sopranem i tenorem zachodzi w powtórzeniu tej samej funkcji na leżącym basie z jednoczesnym wprowadzeniem dysonansu septymy i nony, co również łagodnie brzmienie tej kwinty. Obszerniejsze wyjaśnienia w tym względzie znaleźć można w *Harmonii* K. Sikorskiego w cz. III, § 79, s. 290. Chętnie dalibyśmy wyjaśnienie także owych równoległych kwint „na klejonych mocnych częściach taktów”, które we-

dług Krytyka zdarzają się w omawianych utworach dużo częściej, lecz jak to zrobić, skoro Krytyk nie przytacza tu żadnego przykładu, ani nie wyjaśnia, czym różnią się równoległe kwinty na mocnych częściach taktu „klejonych” od „nieklejonych”?

Po odpowiedzi na całą serię zarzutów, zebranych w sześciu powyższych punktach, dochodzimy do wniosku, że recenzja ks. prof. J. Pikulika zawiera liczne i poważne błędy, które zostały tu wykazane na podstawie analizy zarzutów i porównania ich z treścią zawartą w publikacji *Wystawiamy Pana*. Wypływa stąd drugi wniosek, że wspomniana recenzja podaje zasadniczo mylną ocenę wartości tej publikacji, gdyż zarzuty pod względem merytorycznym mylne nie mogły się przyczynić do oceny poprawnej. Z dwóch poprzednich wniosków wypływa wniosek trzeci, a mianowicie, że Recenzent nie sprostował swemu zadaniu napisania recenzji poprawnej, czyli obiektywnej, lecz w pogoni za gromadzeniem zarzutów obnażył swą ignorancję: a) zasad współczesnej poetyki (por. punkt 1—2); b) rytmiki wersu *Dum pendebat Filius*, którą pomylił z rytmiką słów *Lud nowego przymierza* (por. punkt 3); c) następnika uzupełniającego w pieśni *O święta Uczto*; d) dźwięków gamowłaściwych w pieśni *Jeśli ziarno*; e) odróżnienia skoków wewnątrzmotywicznych od międzyfrazowych (por. punkt 5); f) współbrzmień mylnie uznanych za ostro dysonujące w przykładzie *Pan mym Pasterzem*; g) niemodulującej seksty doryckiej i akordu mylnie uznanego za neapolitański w *Responso-rium I*; h) warunków dobrego brzmienia kwint równoległych chopinowskich i innych (por. punkt 6), a nadto popadł w sprzeczności, jak w zarzucie dotyczącym skoków o oktawę (por. punkt 5) i zastosowania dominant wstawionych (por. punkt 6), co wraz z metodą wrywania słów z kontekstu, by na nich oprzeć odpowiedni zarzut, jak w pieśni *Modlitwa prosta jak życie* lub *O Boże, dzięki Ci składamy* (por. punkt 4), dopełnia miary błędów zawartych w omawianej recenzji.

Dlatego recenzja ta żąda sprostosowania, które w niniejszym artykule zamieszczamy, dziękując jednocześnie Redakcji za jego opublikowanie dla dobra sprawy śpiewu kościelnego w Polsce.

Kraków

KS. JÓZEF ŁAŚ SJ
KS. STANISŁAW ZIEMIAŃSKI SJ