

a czego nie ogłosił drukiem stanowi wielki wkład w dzieje bibliistyki polskiej. Ks. prof. W. Prokulski przejdzie do historii jako wybitny znawca św. Pawła i jego teologii. Ale przejdzie też do historii jako wielki przyjaciel alumnów, młodych kapłanów i tych wszystkich którym sprawa bibliistyki była zawsze bliska i droga. Wszystkim bowiem chętnie służył zawsze swoją radą i dzielił się swoim bogatym naukowym doświadczeniem. Nie więc dziwnego, że nad jego trumną 29 kwietnia br. na cmentarzu rakowickim w Krakowie obok liczego grona wiernych, wzięli także udział liczni jego przyjaciele, przedstawiciele duchowieństwa diecezjalnego i zakonnego. Sp. ks. W. Prokulski odszedł od nas, ale będzie nadal żył wśród nas przez swoje czyny, przez swój piękny charakter i przez cichy przykład swojego życia.

Kraków

KS. STANISŁAW GRZYBEK

### W SPRAWIE RECENZJI "CHORAŁU DO MODLITEWNIKÓW ŚLĄSKICH"

W *Ruchu Biblijnym i Liturgicznym* nr 1—2/1968 r. ukazała się recenzja *Chorału do modlitewników śląskich* część I Katowice 1966, wyd. Księgarnia św. Jacka) — pióra ks. Władysława Kowalaka S. V. D. z Pieniężna.

Recenzent po dłuższym wstępie historycznym i kilku uwagach oceniających Chorał pozytywnie przechodzi do bardzo szczegółowej krytyki, nie szczędząc komitetowi redakcyjnemu pouczeń i posuwając się aż do zarzutu, że Chorał szerzy dyletantyzm wśród organistów.

Ponieważ recenzję umieściło tak poważne pismo jak *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, a naszym zdaniem większość wręcz bezapelacyjnie sformułowanych uwag krytycznych nie jest słuszna i wyrządza krzywdę zarówno nam, jak Wydawnictwu i sprawie muzyki sakralnej w Polsce, pozwałam sobie odpowiedzieć w sposób równie szczegółowy i prosimy Redakcję RBiL o zamieszczenie naszej odpowiedzi.

I. Uwagi na temat krytyki ogólnej pozostawiamy na zakończenie i omówimy w pierwszym rzędzie postawione nam przez recenzenta zarzuty szczegółowe:

1. Recenzent zarzuca, że całość zbioru pozbawiona jest jednolitego charakteru. Pytamy: Czy można przy tej ilości utworów muzycznych, pochodzących z kilku wieków, mówić o pełnej jednolitości? Zdawałoby sobie sprawę z trudności, jaką nasuwa opracowanie tak różnych utworów w jednym zbiorze i staraliśmy się o pewną jednolitość, jednakże w granicach, których — jak sądzimy — nie można przekroczyć. Poza tym każdy z opracowujących harmonizację ma

swój własny styl, co zauważamy przecież w każdym innym dziele zbiorowym. Nawet inaczej niż zazwyczaj prowadzona linia melodyczna basu może wyrażać osobny styl. O błędzie w żadnym wypadku nie ma mowy.

2. Recenzent pisze, powołując się na „Harmonię” K. Sikorskiego, że nie może mieć miejsca skok o septymę lub odległość większą od oktawy. Słusznie, ale są to prawidła dla początkujących. W nauce harmonii istnieją również prawidła uzupełniające. A. Dobrowolski pisze wyraźnie: „Skok o septymę dozwolony jest jako przeniesienie opadającego pochodu diatonicznego o oktawę do góry lub wznoszącego się o oktawę w dół”<sup>1</sup>, albo: „skok o septymę z prymy na septymę lub z septymy na prymę ... jest dozwolony pod warunkiem, że głos poruszy się następnie w ruchu przeciwnym”<sup>2</sup>. Stąd np. takty z Ofiarowania (Chorał str. 56) nie można uznać za błędne. Podobnie zaczepione w Chorale pieśni na str. 218 i 8. I znowu cytujemy Dobrowolskiego: „Dwa skoki w jednym kierunku tworzące w sumie odległość septymy są dozwolone, gdy jeden z nich występuje po kadencji”<sup>3</sup> (por. również zał. przykład z Wagnera, seria I nr 1). Co do odległości w pieśniach str. 22, 176, 178, 188 i 195 warto zwrócić uwagę, że takimi odległościami i posunięciami harmonicznymi bardzo chętnie posługiwali się wielcy mistrzowie, i to nawet w fakturze chóralnej, a jak wiadomo, w fakturze organowej istnieje większa swoboda<sup>4</sup>. Prosimy przejrzeć przykłady inne ukazujące, że nie gardzili nimi J. S. Bach (nr 2), Händel (nr 3), Cherubini (nr 4), Bruckner (nr 5), Rizzi (nr 6), Kromolicki (nr 7), V. Goller, kompozytor i współpracownik Piusa Parscha (nr 8). Odległości tych używają również współcześni kompozytorzy polscy, jak: H. Feicht (nr 9), Paciorkiewicz (nr 10), Stulgrosz (nr 11), ks. K. Mrowiec (nr 12) i inni. Czyżby wszyscy wymienieni „siali dyletantyzm wśród rzeszy organistów i budzili niesmak u fachowców”?

3. Odnośnie do interwałów zwiększonych przyznajemy, że w pieśni *O gwiazdo betlejemską* (Chorał str. 165) w t. 11—12 krzyżyk znalazł się pomyłkowo, chociaż i takie odległości nie są czymś obcym w literaturze muzycznej, na co wskazują zał. przykłady serii II. Odległości tego rodzaju używał sam J. S. Bach. W innych pieśniach, którym Recenzent zarzuca niepoprawność, nie możemy się jej dopatrzyć. „Odległość kwarty zwiększonej w basie, wzięta w dwóch ruchach jest dozwolona, gdyż nie są to skoki, lecz skok i krok sekun-

<sup>1</sup> A. Dobrowolski, *Metodyka nauczania harmonii*, Kraków 1967 s. 179.

<sup>2</sup> *Tamże*, s. 56.

<sup>3</sup> *Tamże*, s. 153.

<sup>3a</sup> Por. również *Kolędy i Pastoralki na chór mieszany*, oprac. St. Stulgrosz, Kraków 1957 PWM np. s. 146, t. 7—8, s. 143, t. 13.

<sup>4</sup> Por. również *Kolędy i Pastoralki na chór mieszany*, oprac. St. Stulgrosz, Kraków 1957 PWM np. s. 146, t. 7—8, s. 143, t. 13.

dowy (nie dozwolone są tylko dwa skoki w jednym kierunku, dające w sumie odległość zwiększoną<sup>5</sup>. Sikorski natomiast wyraźnie twierdzi, że „w stylu swobodnym zakaz zwiększonych odległości jest bezprzedmiotowy”<sup>6</sup>.

4. Nie obowiązuje już dzisiaj reguła kategorycznie zabraniająca prowadzenia czystych kwint, istnieją co najwyżej pewne zalecenia w tym zakresie i to dla początkujących. Zresztą Sikorski pisze wyraźnie, że już od dłuższego czasu zmienił się stosunek twórców i odbiorców do tego zagadnienia — jak tego dowodzą liczne przykłady w dziełach największych mistrzów. „Coraz częściej spotykane pochody równoległych kwint wskazują, że to, co dawniej uważano za źle brzmiące, uznano z czasem za dobre i celowe”<sup>7</sup>. Dlatego znani kompozytorzy kościelni, jak J. Messner czy J. Kromolicki używają ich dość często, posługując się nie tylko kwintami, ale nawet oktawami (przykład serii III). Czynią to i polscy kompozytorzy, uczynił to nawet J. S. Bach. Dlatego mógł posłużyć się kwintą czystą F. Raczkowski w pieśni *W dzień Bożego Narodzenia* (Ch. str. 11\*). A uczynił to celowo, świadomie i nader umiejętnie. Trudno więc zrozumieć zdumienie Recenzenta.

5. Dalszy zarzut dotyczy niewłaściwego, jak sądzi Recenzent, prowadzenia głosów w równoległych prymach. Głosy zdwoiliśmy celowo, by wyróżniały się od innych<sup>8</sup>. „Równoległe oktawy i prymy są dopuszczalne, lecz jedynie jako podwojenie, wzmocnienie melodii. Muszą być wtedy prowadzone konsekwentnie na pewnym odcinku danej melodii”<sup>9</sup>. W ten sposób traktowaliśmy podwojony głos w pieśni *Mądrości która...* (Ch. str. 140)). Nie widzimy tu żadnego błędu (porówn. J. Haydn, przykł. serii IV).

6. Zakaz dotyczący równoległego prowadzenia głosów w prymach, kwintach i oktawach uważa Recenzent za „rygorystyczny”, przy czym powołuje się na K. Sikorskiego, który we wcześniejszym wydaniu swej *Harmonii* twierdzi, że „równoległości tych nie usuwają nawet dźwięki obce (przejsięciowy, zamienny, wyprzedzający, pomocniczy, oderwany)”<sup>10</sup>. Zaczepione w Chorale pieśni (str. 261 i 171) nie mają jednak czystych kwint. Do nich odnosi się teza Dobrowolskiego, że „pochód kwint równoległych, z których pierwsza jest czysta, druga zmniejszona, jest między głosami środkowymi lub między głosem środkowym a skrajnym dozwolony, natomiast między

<sup>5</sup> *Tamże*, s. 179.

<sup>6</sup> K. Sikorski, *Harmonia*, Kraków 1955 s. 526.

<sup>7</sup> *Tamże*, s. 515.

<sup>8</sup> J. S. Poradowski, *Nauka harmonii*, Warszawa 1963, s. 14.

<sup>9</sup> Dr Wł. Poźniak, *Nauka harmonii*, w: *Poradnik Muzyczny*, Łódź IV/1950 nr 9 s. 17.

<sup>10</sup> K. Sikorski, *Harmonia*, Kraków 1948, T. II, s. 63—88.

głóscami skrajnymi nie pożądanym, chociaż dopuszczalnym”<sup>11</sup>. Także Sikorski w późniejszym wydaniu „Harmonii” inaczej patrzy na pochod kwint. Obecność składników dysonansowych — powiada — w dużym stopniu łagodzi jaskrawość równoległych kwint. „Wprowadzenie natomiast jednego lub więcej dźwięków obcych drugiego rodzaju pomiędzy głosy posuwające się równoległymi kwintami nie usuwa wprawdzie ruchu równoległego, w dużym jednak stopniu osłabia wrażenie równoległości dzięki temu, że współbrzmienia nie następują bezpośrednio po sobie, lecz podzielone są przez inne współbrzmienie”<sup>12</sup>. A jeszcze nieco później, bo w r. 1967 A. Dobrowolski wyraźnie pisze, że „opóźnienie kasuje równoległości kwinty, natomiast nie kasuje oktafów równoległych”<sup>13</sup>. Nie ma tu mowy o błędzie. Podobnie sądzimy, że kwinty są dopuszczalne również w zaczętych pieśniach mszalnych, np. *Na stopniach Twego* (Ch. str. 59) i *Nieogarniony* (Ch. str. 66) tym bardziej, że miejsca te są przedzielone kreską oddechową. Zresztą decyduje tu dobre brzmienie i to jest miarodajne.

7. Sprzeciw u Recenzenta budzi niewłaściwe prowadzenie dźwięków przejściowych (chodzi o wejście z sekundy na prymę). I tym razem opiera się na regułach dla początkujących, nie biorąc pod uwagę, że dla zaawansowanych istnieją także inne prawidła. Prosimy znowu o skonfrontowanie przykładów z serii V. Czyżby Recenzent uważał, że należy w czambuł potępić J. S. Bacha, Händla lub Kromolickiego (nr 1—3)? Również Dobrowolski podaje w swej *Metodyce* podobny przykład<sup>14</sup>.

8. Recenzent zarzuca nam brak jednolitości i metody w systemie notacyjnym i nazywa to bardzo „poważnym” brakiem. Dokumentuje ten zarzut czterema przypadkami na kilka tysięcy taktów. Jeśli to ma stanowić o „braku konsekwencji, przemyślenia, metody i jednolitości w zapisie notacyjnym” — to chyba trudno nie dopatrywać się w tej ocenie grubej przesady, jeżeli nie złośliwości.

9. Wydaje się, że Recenzent nie rozumie, co to jest „międzygrywka”, co „wstawka”, a co „nuta przejściowa”. Wyjaśniamy to na przykładach serii VI. Międzygrywką nazywamy dłuższe, ozdobniejsze, a czasem i figurowane przejście między jednym a drugim zdaniem muzycznym. Międzygrywki spotykamy często w opracowaniach muzycznych XIX w. (przykład: nr 1). Użycie jednej nuty przejściowej nie jest nawet wstawką. Normalne przejście z użyciem jednej nuty spotykamy wszędzie i bardzo często, tak w opracowaniach obcych, jak i polskich (por. nr 2 i 3).

<sup>11</sup> A. Dobrowolski, dz. cyt., s. 105.

<sup>12</sup> K. Sikorski, dz. cyt. (1955), s. 517.

<sup>13</sup> A. Dobrowolski, dz. cyt., s. 226.

<sup>14</sup> A. Dobrowolski, *Metodyka*, s. 241, przykład 381.

10. Pomnażanie głosów w fakturze organowej uważa ks. Kowalak za „maniery organistowskie”. Zakaz pomnażania głosów w fakturze organowej wogóle nie istnieje. Używano pomnażania dawniej, używa się go i dziś (por. VII — przykłady kompozytorów polskich współczesnych: Ks. Mrowca, B. Walek-Walewskiego, ks. Chłondowskiego).

11. Recenzent zarzuca nam, że nie przemyśleliśmy należycie problemu prozodii pieśni. Niewątpliwie problem ten wymaga rozwiązania. Wydaje nam się jednak, że należałoby to raczej do ogólnopolskiej komisji powołanej przez Episkopat dla przejrzenia tekstów pieśni kościelnych, co uważamy za konieczne. Obecnie bowiem pieśni o akcentach słownych niezgodnych z akcentami muzycznymi są w użyciu w bardzo licznych parafiach, a zmiana słów, które znane są w dużym stopniu na pamięć, kłopotliwa. W tej sytuacji zdecydowaliśmy się na opuszczenie szeregu z nich. Pieśń *W tej świętyni zgromadzeni* zatrzymaliśmy ze wzgl. na jej dużą popularność. Jest to wersja polska — dość już dawne tłumaczenie ludowej pieśni M. Haydna: *Hier liegt vor Deiner Majestät*. Tłumaczenie jest słabe, nie uważaliśmy jednak za słuszne wprowadzenie na własną rękę nowego przekładu.

12. Omawiając sprawę chorału gregoriańskiego Recenzent znowu wykazuje tendencje do uogólniania pojedynczych faktów. Ponieważ w Credo III nastąpiło przerwanie akompaniamentu na kadencji wewnętrznej, odcinkowej, stąd wniosek, że cały chorał gregoriański został niewłaściwie potraktowany. Być może, że inny harmonizator ułożyłby dla Credo inny akompaniament, lepszy — ale przecież istotny jest tu nie akompaniament, a śpiew. Nie możemy się zgodzić z Recenzentem w sprawie wprowadzenia metronomu do śpiewu gregoriańskiego. Stosują go zarówno podręczniki śpiewu, jak i akompaniamenty francuskie i belgijskie. W „Manuel Gregorien des fideles”<sup>15</sup> każdy śpiew poprzedza wskazówka miary metronomu Maelzla. Oczywiście nie chodzi o ścisłe trzymanie się metronomu, lecz o orientacyjne wskazanie tempa śpiewu.

Sądzymy, że dostatecznie wyjaśniliśmy szczegóły. Na zakończenie raz jeszcze, tym razem za p. doc. Poźniakiem przypominamy, że „wszelkie ograniczenia i zakazy, z którymi spotkaliśmy się w ciągu nauki harmonii, były wyrazem poglądów dawniejszych, kształtowanych na smaku epok minionych. Smak jednak artystyczny ciągle się zmienia. To, co ongiś uważano za piękne, nie zawsze zaspakaja naszego poczucia estetycznego i na odwrót: niektóre środki harmoniczne, które w dawnych czasach były uważane za niedopuszczalne jako wręcz brzydkie, obecnie nie tylko nas nie rażą, ale nawet posiadają specjalny urok”<sup>16</sup>. Jeżeli istniały zakazy, to odnosiły się one

<sup>15</sup> *Manuel Gregorien des fidèles*, Paris 1926, Ed. Desclée.

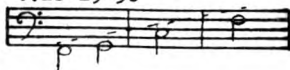
<sup>16</sup> Dr Wł. Poźniak, *art. cyt.*, s. 16.

PRZYKŁADY MUZYCZNE

---

SERIA I.

1.  
R. Wagner  
Chór z op. "Spiew Norymb"  
t.28-29-30



7.  
J. Kromolicki  
Kantata/Schonster/ c./  
t.169.



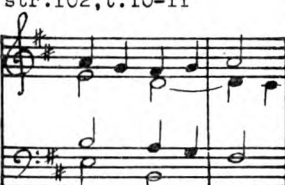
11.  
St. Stuligrosz  
Duszo Chrystusowa  
Sp. Kość. "Wielbij duszo"  
str.95



2.  
J.S. Bach  
Serce moje, spiewaj  
t.11/Wy. Bibl. Organisty



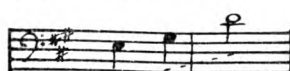
8.  
V. Goller  
/Niedz. biała/  
str.102, t.10-11



12.  
K. Krowiec  
Wz, str. B. t.9-10



3.  
G. Händel  
Orat./Mesjasz/  
cz.1, nr 3 /Chór/



9.  
Ks. dr H. Feicht  
Zjawiło się  
Spiew. Siedl. str.29

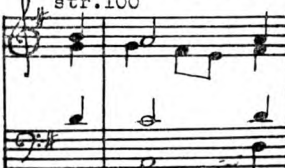


SERIA II.

4.  
L. Cherubini  
Requiem /Agnus Dei/  
t.44-45



10.  
T. Paclorkiewicz  
Pan Jezus już się zliła  
/S. kość. Wielbij duszo/  
str.100



1.  
J.S. Bach  
/Chorał/



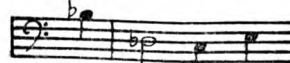
5.  
A. Bruckner  
Msza C /Credo/  
t.69-70



2.  
A. Dobrowolski  
Metod. naucz. harmonii  
str.179



6.  
B. Rizzi  
Tota pulchra  
t.9.



SERIA III.

1.

J.Kromolicki  
/Kantata/Schönster H.J.  
pt.218-219/

2.

J.S.Bach  
Chorał /Pasja/  
cz.II. /Chór/

3.

Ks.I.Pawlak  
Msza liturg./Gloria/

*Jesu, Mezzogiorno...*

SERIA IV.

J.Haydn  
/Pory Roku/

SERIA V.

1.

J.Kromolicki  
Kantata/Schönster H.J./  
pt.3 /od końca w basie/

2.

G.Händel  
Orat.Mesjasz  
końcowy chór

3.

J.S.Bach  
Pasja, cz.II./Chorał/  
O Haupt voll

SERIA VI.

1.

A.Hessa  
"międzygrywka"  
Chorał

2.

Spiew.Goller Parsch  
Str.146,t.11-12

3.

Spiewnik Siedleckiego  
Jezu, miłości Twej  
Str.69.

SERIA VII

1.

Ks.K.Mrowiec  
Msza liturg.  
Kyrie

2.

Ks.A.Chlondowski  
Msza polska

przeważnie do zespołów wokalnych ze względu na trudności intonacyjne (chodzi o słabe zespoły). Ale w stylu swobodnym zakazy te są bezprzedmiotowe. „Logiczne prowadzenie głosów i dobry wynik brzmienia usprawiedliwiają wszelkie ruchy melodyczne” — twierdzi nie kto inny, jak sam K. Sikorski<sup>17</sup>, na którego Recenzent tak często się powołuje.

II. Ocena ogólna w omawianej recenzji nie zajmuje wiele miejsca i wykazuje duże różnice pomiędzy poszczególnymi sformułowaniami. Dla porównania zestawimy niektóre uwagi, których łączne zamieszczenie w jednej recenzji wydaje nam się niezrozumiałe. Np.:

„Towarzyszenia są utrzymywane w czterogłosowości i tak pomyślane, aby można je było wykonywać zarówno na organach, jak i bez pedału (na fisharmonii), co jest niemalą zaletą zbioru. Stosowanie zbroczeń i przesunięć modulacyjnych, śmiało posługiwanie się dźwiękami obcymi, akordami pobocznymi i alterowanymi oraz ostrymi współbrzmieniami i dysonansami wynikającymi z użycia dźwięków obcych, stosowanie różnych odmian kadencji, a przede wszystkim zmiana treści harmonicznego przy powtarzających się odcinkach melodii, stwarza dużą barwność harmoniczną. Harmonia ma zasadniczo charakter diatoniczny, co nadaje całemu zbiorowi piętno poważnej i kościelnej muzyki”.

„Całość zbioru pozbawiona jest jednolitego charakteru... nieporadność techniczna jeśli chodzi o linię melodyczną basu, niestosowanie elementarnych zasad teorii oraz naleciałości poprzednich pokoleń w postaci tzw. harmonicznym manier organistowskich... chorał może sprawić kłopoty nawet i wprawnym organistom. Chorał nie daje przykładów towarzyszeń organowych wzorowych, a przez swe rażące nieporadności natury harmonicznego szerzy dyletantyzm wśród rzeszy organistów, a budzi niesmak u fachowców”.

Dlaczego więc jest tak źle, skoro jest tak dobrze? Główną przyczyną ostrej krytyki zawartej w recenzji upatrujemy w sztywnym trzymaniu się dawnych przepisów, które jednak naszym zdaniem (i nie tylko naszym, jak wykazaliśmy), nie odpowiadają już zmienionemu smakowi muzycznemu naszych czasów. W tym zakresie różnią się poglądy nasze i naszego Recenzenta. Jakże jednak w tej sytuacji oceniać Jego apodyktyczną krytykę Chorału?

*Katowice*

KOMITET REDAKCYJNY CHORAŁU  
KS. ROMUALD RAK  
ROMAN DWORNIK  
JÓZEF JAKAC

<sup>17</sup> K. Sikorski, dz. cyt., s. 526.  
por. również S. B. Poradowski, *Nauka harmonii*, W-wa 1963, s. 106.