

DWIE WIELKIE INICJATYWY W HISTORII MUZYKI KOŚCIELNEJ W I POŁOWIE XX WIEKU

Historia zna przypadki podejmowania wysiłków niekiedy wręcz tytanicznych, które w końcowym efekcie okazały się niepotrzebne, najczęściej z powodów obiektywnych. W pierwszej połowie XX w. pojawiły się dwie takie inicjatywy, które już wkrótce po ich ukończeniu okazały się zbędne. Chodzi o dzieła życia dwóch kapłanów: Belga i Polaka, przy czym w niniejszym tekście zasadnicza uwaga zostanie skoncentrowana na tym pierwszym.

Jules Van Nuffel (1883–1953)¹ – flamandzki duchowny, muzykolog, kompozytor i działacz na rzecz odnowy muzyki liturgicznej urodził się pięć tygodni po śmierci Ryszarda Wagnera, 21 marca 1883 r., w Hemiksem koło Antwerpii jako drugi z czterech synów w zamożnej rodzinie burmistrza miasta Eugenea Pietera Van Nuffela i Mary Vermeylen. Oboje rodzice byli muzykami, jednak pierwsze lekcje śpiewu i gry na fortepianie rodzeństwu udzielała matka.

Do kapłaństwa Jules przygotowywał się, studiując w niższym seminarium duchownym w Mechelen, w którym pozostał do końca życia, jednocześnie pobierając prywatne lekcje gry na fortepianie, skrzypcach, organach oraz harmonii i kontrapunktu u Cyrila Verelsta, dyrektora orkiestry miejskiej, później także Edgara Tinela (1854–1912), z którym *nota bene* nie mógł się porozumieć na płaszczyźnie osobistej. Na temat jego wykształcenia muzycznego najkrócej można stwierdzić, iż nie przeszedł systematycznej edukacji, w dużej mierze pozostał autodydaktą.

Święcenia kapłańskie z rąk kard. Désiré Felicien François Joseph Merciera, arcybiskupa Mechelen, przyjął 25 maja 1907 r. Rządca diecezji natychmiast zlecił młodemu prezbiterowi nauczanie kleryków muzyki. Pracując na stanowisku wykładowcy seminaryjnego, pełnił jednocześnie urząd kantora w katedrze w Mechelen. Ponadto w 1916 r. zorganizował chór imienia patrona katedry, św. Rumolda (Rumbolda)², którym kierował ponad 30 lat i przy wydatnej współpracy organisty katedralnego, Flor Peetersa (1903–1986), odniósł z nim wiele sukcesów. Na czas kierowania tym zespołem przypada także okres największej płodności kompozytorskiej ks. J. Van Nuffela.

Ten niestrudzony ksiądz był twórcą pierwszego w Belgii Zakładu Muzykologii w Uniwersytecie w Leuven. Nadto od 1918 r. pełnił funkcję dyrektora Instytutu

¹ Informacje o życiu oraz twórczości tego kompozytora w niniejszym opracowaniu podano na podstawie: E. VAN NUFFEL, *Mgr Jules Van Nuffel 1883–1953. Herinneringen, getuigenissen en documenten*, Kortrijk 1967; L. LEYTENS, *Jules Van Nuffel*, „Kaderblad Jeugd en Muziek Vlaanderen” 138 (1983), s. 2–9. Obie pozycje niedostępne są w polskich bibliotekach, cyt. za: <http://www.svm.be/content/van-nuffel-jules> (17.12.2016).

² Anglosaski misjonarz, zmarł śmiercią męczeńską ok. 775 r.

Jacques-Nicolas Lemmens³. Od 1933 r. wykładał także na Uniwersytecie Katolickim w Leuven, a w 1938 r. znalazł się w gronie założycieli Flamandzkiej Akademii Nauk, Literatury i Sztuk Pięknych.

Po II wojnie światowej jego stan zdrowia pogorszył się, jednak aż do 1949 r. dyrygował chórem katedralnym św. Rumolda, a do 1952 r. kierował Instytutem J.-N. Lemmensa. Oba te stanowiska po ks. J. Van Nuffelu otrzymał jego asystent, ks. Jules Vijverman⁴. Śmierć w wyniku udaru mózgu tego zasłużonego kapłana była wydarzeniem odnotowanym na pierwszych stronach gazet, a uroczystości pogrzebowe wypełniły katedrę św. Rumbolda dygnitarzami, przyjacielami i sympatykami. Ks. Julesa Van Nuffela pochowano między grobami rodziców na cmentarzu miejskim w rodzinnym Hemiksem.

Długa lista nominacji, nagród i zaszczytów, jakie otrzymał ks. Van Nuffel, przekonuje, że za swoje dokonania był w życiu doczesnym doceniany. Rzeczywiście, rozwinął szeroką i wielowątkową działalność kompozytorską, dyrygencką, pedagogiczną, muzykologiczną; dał się poznać jako sprawny organizator na niwie sztuki muzycznej, przede wszystkim kościelnej. W celu upowszechniania kultury muzycznej założył Stowarzyszenie Koncertowe „Mechelen” (działające w latach 1926–1939), powołał do życia i redagował pismo „Musica Sacra”. Wraz z zespołem muzykologów wydatnie przyczynił się do pionierskiej publikacji w Mechelen dzieł polifonicznych Filipa de Monte (1521–1603). Wszystkie wymienione i niewymienione wyżej inicjatywy sprawiły, że ks. Jules Van Nuffel stał się jedną z najbardziej wpływowych osobistości w życiu muzycznym ówczesnej Flandrii.

Wykazywał się wysokimi kompetencjami zwłaszcza w dziedzinie chóralistyki. Zespół wokalny pod jego dyrekcją, stawiany za wzór wielkich zespołów katedralnych XX w., dał wiele koncertów, także za granicą. Podczas międzynarodowych konferencji jego opinie na tematy dotyczące muzyki kościelnej traktowane były jako głos wybitnego eksperta.

Pierwsze próby kompozycji (np. *Pieśni* do tekstów poety Guido Gezellego, 1830–1899) są do dziś jeszcze nieopublikowane. Bardzo owocne, gdy chodzi o twórczość, były lata 1907–1914, kiedy powstały liczne, choć drobne motety na chór męski i mieszany, niekiedy na mniejsze obsady, 2-3 głosowe. Właśnie motet, bardziej nawet niż msza, był formą muzyczną preferowaną przez ks. J. Van Nuffela. W tym świetle może być zaskoczeniem, ale tak oddany sprawie muzyki liturgicznej kompozytor stworzył zaledwie cztery msze.

Wśród wielu dzieł ks. J. Van Nuffela warto wskazać przynajmniej niektóre o wybitnych walorach artystycznych. Są to psalmy: *In convertendo*, op. 32 (1926); *Domine*

³ Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) – belgijski organista, kompozytor i pedagog. Instytut J.-N. Lemmensa był katolicką instytucją kształcąca muzyków (właściwa nazwa brzmiała *Ecole de musique religieuse*). Po śmierci założyciela dyrektorem Instytutu został Edgar Tinel. Przez długi czas (1879–1968) siedziba Instytutu mieściła się w Mechelen, następnie została przeniesiona do Leuven i od tego czasu wchodzi w skład tamtejszego uniwersytetu jako *Leuven University College of Arts*.

⁴ Także w formie: Vyverman (1900–1989).

ne in furore tuo, op. 44; *Laetatus sum*, op. 45; *Voce mea*, op. 47; *Dominus regnavit*, op. 49 (wszystkie cztery powstały w 1935 r.); *Ad Dominum cum tribularer*, op. 50 (1936). *Voce mea* wśród motetów wyróżnia się obsadą: jest to utwór przeznaczony na ośmiogłosowy chór *a cappella*, pozostałe to kompozycje na 4-6-głosowy chór mieszany z towarzyszeniem organów. Najbardziej imponujące dzieła ks. Julesa Van Nuffela powstały po 1920 r. i zdradzają wpływy języka muzycznego Paula Hindemitha i Arthura Honeggera. Wiele z nich (np. drugie spośród trzech skomponowanych *Te Deum*, z 1928 r.) z powodzeniem mogłoby znaleźć się we współczesnych programach koncertowych i to renomowanych zespołów.

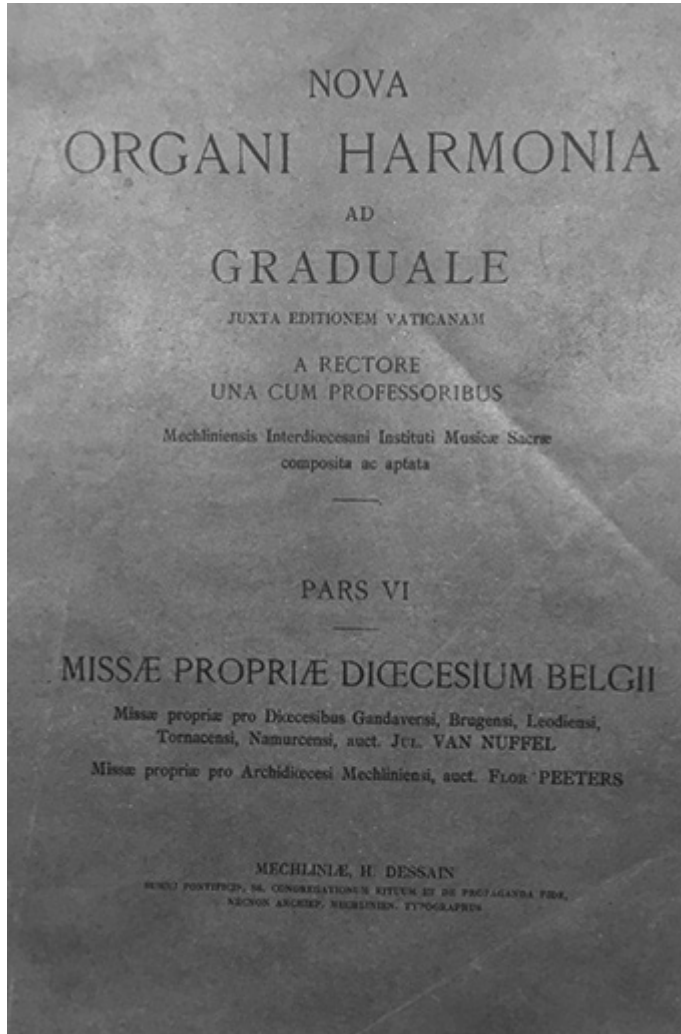
Oryginalność muzyki ks. J. Van Nuffela opiera się przede wszystkim na inwencji melodycznej, czerpiącej inspirację z chorału gregoriańskiego. W tym właśnie zakresie najpełniej ujawnia się jego talent kompozytorski. Natomiast szata harmoniczna jego kompozycji wykazuje swoistą syntezę dawnych tonacji kościelnych z impresjonistyczną kolorystyką. Można rzec, że kompozytor łączy w swej twórczości tradycję z nowoczesnymi środkami wyrazowymi. Trudno jednak by było inaczej, skoro jego ulubionymi kompozytorami byli: J.S. Bach, R. Wagner i właśnie C. Debussy.

Problemem jest nikły rezonans społeczny jego twórczości. A szkoda, ponieważ kompozycje ks. Julesa Van Nuffela wniosły nową jakość zarówno do katolickiej muzyki kościelnej pierwszej połowy XX w., jak i do muzyki flamandzkiej w ogólności. Od zakończenia Soboru Watykańskiego II i przeprowadzonej w jego wyniku nieśczęśliwej reformy liturgicznej łacińska twórczość kościelna ks. Van Nuffela nie jest szerzej znana. Tylko w wyjątkowych okolicznościach jego dzieła można usłyszeć w kościołach. Wydaje się, że w tym względzie podzielił los wielu tych twórców, którzy mają w swoim dorobku kompozytorskim dzieła sakralnej muzyki użytkowej, jednak ze względu na wprowadzenie języków narodowych do liturgii funkcjonują one gdzieś na jej obrzeżach, i to odległych. Częściej zdarza się usłyszeć niektóre z nich włączone do programów koncertowych. Warto jednak szerzej ukazywać kompozycje tego Belga, także w trakcie liturgii, zwłaszcza że pojawiło się, na razie niewiele, nagrań najlepszych kompozycji ks. Van Nuffela. W większości są one umieszczone pomiędzy utworami innych twórców muzyki sakralnej, choć istnieją także monograficzne wydania płytowe. Niestety, piszący te słowa nie miał możliwości zapoznania się z nimi. Niech ten fakt będzie impulsem dla polskich zespołów muzycznych, szczególnie tych, które lubują się w prezentacjach twórczości niszowej, w celu podjęcia wysiłku w kierunku fonicznego utrwalenia muzyki tego znakomitego Belga.

Wśród wielości obszarów aktywności muzycznej tego belgijskiego księdza zwraca uwagę gigantyczne dokonanie, dotąd w niniejszym studium nie wspomniane. Jest to przedsięwzięcie, które uznać należy za *opus vitae* ks. Julesa Van Nuffela – *Nova Organi Harmonia* (dalej: NOH). Nie jest to kompozycja w sensie ścisłym; to zbiór akompaniamentów organowych do melodii chorałowych na cały rok kościelny, zarówno mszalnych, jak i godzin kanonicznych. Obrazowo ujmując⁵, choć mało pre-

⁵ NOH powstało na fundamencie Kyriale, Graduału i Antyfonarza z *Editio Vaticana*.

czyjnie, jest to akompaniament do niemal wszystkich śpiewów zawartych w *Liber Usualis*. Każdy, kto choć raz miał w rękę tę po raz pierwszy w 1896 r. wydaną księgę użytkową, zda sobie sprawę z ogromu przedsięwzięcia: na ok. 1900 stronach *Liber Usualis* znajdują się setki melodii, głównie antyfon, responsoriów i hymnów, a także pomniejszych form muzycznych stosowanych w liturgii.



Fot. 1. NOH, t. VI, strona tytułowa
 (web: *Gregoriani Cantus*. 2. *Acompañamiento con el órgano*)

O rozmiarach zakrojonej na szeroką skalę inicjatywy NOH świadczy też jej objętość: całość pracy zamyka się na około 3000 stron w ośmiu tomach samej muzyki, ponadto w osobnych dwóch tomach jest przedmowa ks. J. Van Nuffela oraz końcowy traktat – jeśli można tak określić objaśnienia autorstwa współpracującego z nim organisty katedralnego w Mechelen, Flor Peetersa.

Idea stworzenia NOH nie powstała na zupełnie nieznanym gruncie. Miała ona swoją poprzedniczkę w postaci kilkuczęściowego zbioru pt. *Organum comitans ad Graduale Romanum...*⁶, który w pewnym sensie może być uznawany za prototyp NOH. Ukazał się najprawdopodobniej w 1910 r.⁷ w oficynie A.A. Desmet & O. Depuydt. Wydawcy tego zbioru, Alfons i Alojzy Desmet oraz Oskar Depuydt, związani ze Szkołą Muzyki Sakralnej w Mechelen, są również autorami towarzyszenia organowego zamieszczonego w *Organum comitans*. Sam redaktor naczelny późniejszej publikacji (NOH), ks. Nuffel, pobierał naukę muzyki u jednego z braci Desmet, Alfonsa, a także u Oskara Depuydt. Można więc stwierdzić, że *Nova Organi Harmonia* jest kontynuatorką *Organum Comitans* w znacznie poszerzonej wersji.

Do realizacji tak ambitnego dzieła, w dodatku pionierskiego, potrzebny był oczywiście zespół fachowców. Ks. Van Nuffela wspierali głównie: Flor Peeters, ks. Jules Vyverman, Marinus de Jong (1891–1984), Gustaaf Nees (1901–1965), Henri Durieux (1878–1955) oraz Edgard de Laet (1910–1973), wszyscy powiązani z Instytutem Lemmensa. Niektórzy z nich byli uczniami ks. J. Van Nuffela: F. Peeters, H. Durieux, M. de Jong, S. Nees.

Nova Organi Harmonia w swym dojrzałym kształcie została opracowana w latach II wojny światowej. Struktura NOH (1942) i wkład pracy poszczególnych autorów, zgodnie z informacjami edytorskimi, wygląda następująco⁸:

Wstęp Jules Van Nuffel

Część 1 *Proprium de Tempore* (od Adwentu do Wielkiej Soboty); śpiewy niedzielne – harm. J. Van Nuffel, śpiewy ferialne – harm. J. Vyverman.

Część 2 *Proprium de Tempore* (od Wielkanocy do końca roku); śpiewy niedzielne od Wielkanocy do Zesłania Ducha Świętego (włącznie) – harm. J. Van Nuffel, śpiewy ferialne w tym okresie – harm. J. Vyverman. Śpiewy od poniedziałku po Zesłaniu Ducha Świętego do końca roku – harm. M. de Jong.

Część 3 *Proprium Sanctorum* od 29 XI do 31 V – harm. H. Durieux, od 1 VI do 26 XI – harm. G. Nees.

Część 4 1. *Commune Sanctorum* – harm. F. Peeters; 2. *Missae votivae* – harm. E. de Laet; 3. *Missae pro aliquibus locis* – harm. E. de Laet.

Część 5 *Ordinarium missae* – różni autorzy (przy każdej części podane nazwisko).

⁶ *Organum comitans* w tamtym czasie był tytułem wielu publikacji o charakterze praktycznym przeznaczonych dla muzyków pracujących w parafiach. Zbiory takie opublikowali m.in.: Franz Witt (1834–1888) w 1872 r. i późniejsze edycje; Franz Xaver Haberl (1840–1910), Joseph Hanisch (1812–1892) w 1875 r. i późniejsze edycje; Josef Renner mł. (1868–1934) – ok. 1914 r.

⁷ Na druku brak roku wydania, jednakże słowo wstępne biskupa Mechelen, D. F. F. J. Merciera, opatrzone jest datą 25.04.1907.

⁸ O ile autorowi wiadomo, egzemplarza NOH nie ma w polskich bibliotekach. Komplet dostępny online:

<https://sites.google.com/site/gregorianicantus/2-acompa%C3%B1amiento-con-el-%C3%B3rgano?authuser=0> (24.01.2021). Stamtańd pochodzi fot. 1.

- Część 6 *Missae propriae* diecezji belgijskich: diecezji Mechelen – harm. F. Peeters, pozostałych diecezji – harm. J. Van Nuffel.
- Część 7 *Ad Laudes Vespertinas*: 1. Hymny od Adwentu do Bożego Ciała (wyłącznie) – harm. J. Van Nuffel; 2. Hymny od Bożego Ciała (włącznie) do końca roku – harm. M. de Jong; 3. *Commune Sanctorum* – harm. J. Vyverman; 4. *Proprium Sanctorum* – harm. H. Durieux; 5. Hymny na cześć Najświętszego Sakramentu – harm. F. Peeters; 6. Hymny na cześć Najświętszej Maryi Panny – harm. G. Nees; 7. Błogosławieństwo palm – harm. E. de Laet.
- Część 8 *Vesperale*. 1. Nieszpory niedzielne i świąteczne – harm. J. Van Nuffel; 2. Nieszpory *de Commune Sanctorum* – harm. J. Vyverman.
- Traktat *Praktyczna metoda akompaniamentu chorałowego* – objaśnienia F. Peetersa z przykładami muzycznymi na temat natury śpiewu gregoriańskiego, jego elementów i wykonawstwa. Oparte na zasadach śpiewu gregoriańskiego opracowanych w Solesmes i stanowiących introdukcję do *Liber Usualis*.

Zarówno sama NOH, jak i *Organum comitans* i im podobne wydawnictwa nie pojawiły się *ex nihilo*. Grunt pod nie stworzył cecylianowski ruch odnowy muzyki liturgicznej, początkowo niesformalizowany, intensywnie oddziałujący na kształt muzyki kościelnej w Bawarii, a następnie w innych krajach europejskich już od kilkudziesięciu lat⁹. Idee cecylianizmu dotarły na zachód Europy, w tym do Belgii w dość krótkim czasie. We wrześniu 1880 r. z inicjatywy wspomnianego już Jacques-Nicolasa Lemmensa powstał belgijski odpowiednik niemieckich cecylianistów, który przyjął nazwę *Société de Saint-Grégoire*. W świetle dotąd napisanego tekstu nie powinno absolutnie dziwić, że stowarzyszenie to powstało w Mechelen¹⁰, stolicy diecezji, której kapłanem był i w której seminarium kształcił się ks. Jules Van Nuffel. On sam więc wzrastał (przypomnijmy, że urodził się w 1883 r.) i kształtował swą muzyczną wrażliwość w atmosferze dążenia do czystości stylu kościelnego w muzyce liturgicznej. Nie jest także przypadkiem, że środowisko Mechelen wydało tak wybitną postać religijnej kultury muzycznej Belgii.

Niemniej, redaktor naczelny NOH miał, trywialnie mówiąc, pecha. Dzieło życia, któremu poświęcił tyle energii, wkrótce po ukazaniu się drukiem stało się nieaktualne z dwóch zasadniczych powodów. Pierwszym – historycznym – była posoborowa reforma liturgii, w wyniku której chorał wraz z łaciną znalazły się w niełasce. Drugim

⁹ Za symboliczny początek procesu restauracji muzyki kościelnej przyjmuje się wykonanie w Monachium *Miserere* G. Allegriego pod dyktando nadwornego organisty Ludwika I Bawarskiego, Caspara Etta (1788–1847), w Wielki Piątek 1816 r. Faktycznie początku nurtu cecylianowskiego należy upatrywać w powołanym w Bambergu w 1868 r. przez ks. F.X. Witta (1834–1888) *Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland*. Por. A. FILABER, *Początki ruchu cecylianowskiego i jego wpływ na życie muzyczne w archidiecezji warszawskiej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 26 (2013), nr 1, s. 130–131.

¹⁰ O.C. OCHSE, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington 1994, s. 182.

powodem, nazwijmy go warsztatowym, było oparcie akompaniamentu na zasadach śpiewu chorałowego wypracowanego w Solesmes na początku XX w. i zaimplementowanych w *Editio Vaticana*. Ta zależność widoczna jest zwłaszcza w odniesieniu do warstwy rytmicznej, która zgodna jest z teorią rytmu forsowaną początkowo przez André Mocquereau (1849–1930). Mimo że twórca tej teorii na krótko przed śmiercią wycofał się z niektórych twierdzeń¹¹, nie mogło to już wpłynąć na zmianę koncepcji akompaniamentu według szkoły belgijskiej.

Można powiedzieć, że idea czystości chorału gregoriańskiego, którą afirmował przez całe artystyczne życie ks. J. Van Nuffel, nie zaowocowała rezultatem, do którego dążył. Dzisiaj, mimo prób wydania krytycznego podejmowanych przez Jeffa Ostrowskiego, pozostaje wciąż dokumentem historycznym – świadkiem zmagania o poprawność muzyczną chorału według teorii solesmeńskiej. Splot wydarzeń sprawił, że NOH powstała zanim jeszcze szkoła semiologiczna Eugène Cardine'a (1905–1988) przedstawiła światu zadziwiające wyniki swych badań.

Zdaniem Jeffa Ostrowskiego, amerykańskiego muzykologa, NOH była nie tylko praktyczną implementacją teoretycznych zasad harmoniki modalnej, skodyfikowanej po raz pierwszy przez Jacques-Nicolasa Lemmensa. W tym gigantycznym dziele trzeba widzieć również – a może przede wszystkim – inspirację do podejmowania podobnych inicjatyw w przyszłości, choćby przez J. H. Desroquettesa i H. Potirona¹². Co ważne, skuteczną, podobną próbę podjęto także w Polsce (o czym dalej). J. Ostrowski wyróżnia trzy szkoły akompaniamentu organowego do śpiewów chorałowych. Nie miejsce tu na dyskusję o typologii owych szkół, czytelnik może samodzielnie przestudiować narrację tegoż autora. Warto jednak, w kontekście tematu niniejszego artykułu, zatrzymać się nad jedną z nich.

Szkoła belgijska to w istocie muzyki skupieni w Instytucie Lemmensa w Mechele. Emanacją postawy artystycznej tej grupy kompozytorów są przede wszystkim *Organum comitans* Desmeta-Depuyta oraz *Nova Organi Harmonia* Van Nuffela. J. Ostrowski wskazuje, ale nietrudno to samodzielnie odkryć, że akompaniament „belgijski” hołduje zasadzie diatonizmu. Jednak wbrew zapewnieniom J. Ostrowskiego nie jest to diatonizm bezwzględny. Dźwięki chromatycznie zmienione zdarzają się w różnych modi, nie tylko w MI (np. w harmonizacjach F.-A. Gevaerta tak, choć już L. Niedermeyera nie). Zresztą problem akordu majorowego na finalnej nucie śpiewów deuterusowych, zwłaszcza autentycznych, ogólnie nie budzi nadmiernych emocji – jest to zjawisko powszechne, związane z dążeniem do uwypuklenia tzw. sekundy frygijskiej.

Co bardziej zdumiewa w akompaniamentach szkoły belgijskiej zamieszczanym zwłaszcza we wcześniejszych od NOH publikacjach (około połowy XIX w. i później),

¹¹ K. BOROWIEC, *Dwa spojrzenia na działalność ojca André Mocquereau*, „Studia Gregoriańskie” 7 (2014), s. 29, 32–33.

¹² J. OSTROWSKI, *Essay on Gregorian Accompaniment*, <http://www.cwatershed.org/blog/2013/aug/17/essay-gregorian-accompaniment/> (28.12.2016). Stamtąd zaczerpnięto również przykłady muzyczne wykorzystane w niniejszym opracowaniu.

to użycie trójdźwięków niemal wyłącznie w podstawowej postaci (bez przewrotów). Efektem takiej praktyki jest mało plastyczna linia basu, wynikająca z prowadzenia jej w dużej mierze skokami kwart i kwint. Oczywiście można uznać, że nie jest to zarzut, wszak akompaniament gregoriański nie jest tworzony techniką polifoniczną, w której każdy głos ma samodzielność. Jednakże nie od dziś wiadomo, że poruszający się ruchem łącznym (bezsokowym) bas – wyjąwszy miejsca szczególne, np. kadencje – bardzo dobrze wpływa na ogólne brzmienie utworu, wymuszając poniekąd płynne prowadzenie pozostałych głosów towarzyszenia. W NOH ograniczenie wynikające z użycia trójdźwięków bez przewrotów szczęśliwie zostało przełamane, ponadto – to już widoczny wpływ teorii rytmicznej A. Mocquereau – autorzy akompaniamentów rozróżniają dźwięki ornamentacyjne od strukturalnych, co skutkuje „lżejszą” harmonią.

Harmonia śpiewów gregoriańskich nie powinna być harmonią oderwaną od kontekstu historycznego. Właściwością różnicującą akompaniament gregoriański i harmonię tonalną jest zasada prymatu tekstu liturgicznego¹³ nad melodią, ujawniająca się w kardynalnej zasadzie minimum akordowego¹⁴. Akompaniament gregoriański, owszem, ma własne, szczególne prawa, lecz w przeważającej większości nie stanowią one jakiegoś *novum* w stosunku do zasad kontrapunktu. Tymczasem, co może zaskakiwać, sam ks. J. Van Nuffel nie zawsze właściwie traktuje dysonans sekundy. Już w pierwszym tomie NOH (o charakterze introdukcji) autor zamieszcza przykładową harmonizację ofertorium *Reges Tharsis* z wątpliwie rozwiązaną sekundą (ciąg współbrzmień w lewej ręce pod ostatnią sylabą):



Przykł. 1. Nienaturalne rozwiązanie sekundy

Według klasycznych reguł kontrapunktu sekunda powinna rozwiązywać się na tercję, nie zaś na unison¹⁵. Owszem, w literaturze można odnaleźć utwory z tak potraktowaną sekundą – i to uznanych kompozytorów, niemniej w publikacji o charakterze dydaktycznym lepiej wystrzegać się ryzykownych rozwiązań bez dostatecznego uzasadnienia. Wydaje się więc, że w powyższym przykładzie daleko lepszym rozwiązaniem byłaby odwrotna kolejność dwudźwięków pod końcową sylabą *Tharsis*: od relacji unisonicznej poprzez sekundę do tercji. W tak rozumianym następstwie

¹³ M. BIAŁKOWSKI, *Analiza semiologiczno-modalna w świetle praktyki wykonawczej śpiewu i akompaniamentu gregoriańskiego*, „Psalate synetos” 1 (2012), s. 20.

¹⁴ *Tamże*, s. 27.

¹⁵ Por. M. ALEKSANDROWICZ, *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku*, Lublin [b.r.w., 2017?], s. 415, 422.

dźwięk „a” pełniłby rolę dźwięku przejściowego. Wymagałoby to oczywiście przebudowania całości akompaniamentu formuły inicjalnej powyższego ofertorium.

Że nie jest to przypadkowa sekwencja współbrzmień przekonują następujące przykłady: *terra est* oraz fragment bez tekstu liturgicznego zawierające tę samą – zdaniem autora artykułu – wadę¹⁶:



Przykł. 2. Nienaturalne rozwiązanie sekundy



Przykł. 3. Nagromadzenie wadliwego rozwiązania sekundy w jednym utworze

W innym przykładzie (*et desiderium eorum*) równoległa kwinta czysta w prawej ręce nie brzmi dobrze, zwłaszcza na tle statycznego dwudźwięku w lewej:



Przykł. 4. Równoległe kwinty

Wydaje się, że i Flor Peeters nie widział niczego zdrożnego w rozwiązywaniu interwału sekundy na unison, przynajmniej nie w każdej sytuacji, jak można wnioskować z przykładów *Alleluja* oraz ofertorium *Dextera Domini* ze święta Znalezienia Krzyża Świętego zamieszczonych w VIII tomie.



Przykł. 5. Prawidłowe i nieprawidłowe rozwiązania sekundy

¹⁶ Wobec niemożliwości autora dotarcia do egzemplarza NOH, przykłady muzyczne cyt. za: J. OSTROWSKI, *Essay on Gregorian Accompaniment*.

Miserere
Dés - te - ra Dés - mi - ni - fe -

a

subbunctia
Subbunctia
Triastropha P.
pedatus
pedat. subbip.
Hauponus
P. Sub P.
clivis
Clivis

... cit vir - - - tú - tem, dés - te - ra Dés - mi - ni ex - al -

b

torculus
Torculus
pressus major
Pressus major
virga isolée
Virga isolée
clitropha
Clitropha
diastropha
Diastropha
pressus minor
Pressus minor
etc.

Przykł. 6. Prawidłowe i nieprawidłowe rozwiązania sekundy

W formułach intonacyjnych obu przytoczonych przykładów F. Peeters prowadzi w linii basu sekundę w sposób naturalny w dół („a”), a więc przeciwnie niż czynił to J. Van Nuffel. W środkowych odcinkach rozwiązuje sekundę w sposób swobodny („b”), niemniej są i takie miejsca, w których sekunda poprowadzona została na unison („c”).

Pod adresem Flor Peetersa można wysunąć pewne zastrzeżenia także w zakresie doboru przykładów modalności śpiewów. Chodzi o trzy: dotyczące modi II, VI i VII.

Exemple - Exemple

1 ^{re} mode 1 st Mode		ré mineur D minor
2 ^{de} mode 2 nd Mode		ré mineur D minor
3 ^{me} mode 3 rd Mode		la mineur A minor
4 ^{me} mode 4 th Mode		la mineur A minor
5 ^{me} mode 5 th Mode		fa majeur F major
6 ^{me} mode 6 th Mode		fa majeur F major
7 ^{me} mode 7 th Mode		do majeur (finale sol) C major (final note G)
8 ^{me} mode 8 th Mode		do majeur (finale sol) C major (final note G)

Przykł. 7. F. Peeters, przykładowe formuły melodyczne w kolejnych modi

W przypadku modusu II jakkolwiek zacytowana melodia reprezentuje sobą ten właśnie modus, to jednak przez brak w niej zejścia na stopień LA pozbawiona została chyba najbardziej charakterystycznego elementu. I nie melodii stawiać należy zarzut,

lecz autorowi o to, że zacytował nie dość wyrazisty przykład. Podobna wątpliwość dotyczy tonu VII. W melodii – w założeniu przecież reprezentatywnej – ponownie zabrakło charakterystycznego dla niej elementu: skoku w górę kwinty SOL-RE, widocznego w inicjach wielu śpiewów modusu VII (np. gradual *Puer natus est*, antyfona laudesowa *Veterem hominem* i in.). Gdy chodzi o przypadek modusu VI, to jako wzorzec przytoczony został ostatni człon *Sanctus* z VIII mszy. Prawdą jest, że cała kompozycja utrzymana jest w modusie VI, jednakże akurat jej dwa człony: *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* oraz właśnie końcowe *Hosanna* poprzez wyjście melodii w górę ponad dominantę są zabarwione odmianą autentyczną, czyli modusem V. Zdaniem autora niniejszego artykułu jako przykład melodii w tonacji FA plagalnej bardziej przekonująco sprawdziłby się wcześniejszy człon *Hosanna in excelsis*, ten pierwszy, przed *Benedictus qui venit in nomine Domini* (na poniższym fotogramie zaznaczony).

VI

S An-ctus, * Sanctus, San-ctus Dó-mi-nus De-us Sá-
 ba-oth. Ple-ni sunt cæ-li et ter-ra gló-ri-a tu-a.
 Ho-sán-na in excél-sis. Be-ne-dí-ctus qui ve-nit in nó-mi-ne
 Dó-mi-ni. Ho-sán-na in excél-sis.

Przykł. 8. *Sanctus* z mszy VIII

Generalnie, melodie wskazane jako przykłady modi (I–VIII) są właściwe, jedynie owe trzy wskazane wyżej (II, VI i VII) mogłyby zostać zastąpione innymi, bardziej charakterystycznymi, zawierającymi te formuły melodyczne, które nie pozostawiają wątpliwości co do klasyfikacji modalnej. Należy jednak pamiętać, że w czasie, w którym powstawała NOH, badania nad chorałem gregoriańskim, a zwłaszcza jego modalnością i semiologią, były co prawda już prowadzone (m.in. P. Wagner, F.-A. Gevaert, A. Gastoué), jednak nie nabrały jeszcze dynamiki, jaką obserwować można od drugiej połowy XX w. (N. Albarosa, L. Agustoni, B. Baroffio, A. Bescond, J.-B. Göschl, E. Cardine, J. Chailley, J. Claire i in.).

W kontekście modalizmu warto jeszcze zatrzymać się na kwestii kadencji. Śpiewy gregoriańskie generalnie kończą się dźwiękiem tonicznym RE, MI, FA lub SOL (o ile melodia nie jest transponowana). Naturalnym więc dążeniem powinno być, by dźwięk ów otrzymał towarzyszenie w postaci trójdźwięku diatonicznego bez przewrotu. Ks. M. Białkowski nawet w całej kadencji domaga się akordów bez przewro-

tów, najlepiej bez dźwięków wspólnych¹⁷. Zapewne z oczywistości nie dodał, iż ostatni trójdźwięk powinien być także oparty na dźwięku tonicznym, tj. dźwięk ten miał charakter prymy akordowej. Tymczasem harmonia kadencji hymnu *Veni Creator Spiritus* według szkoły belgijskiej ujawnia finalny akord zbudowany na IV stopniu modalnym, co czyni nieprzekonującym zakończenie hymnu:



Przykł. 9. Kadencja hymnu *Veni Creator* – ostatni akord w pozycji kwinty

Już poza stronę czysto harmoniczną warto także podkreślić generalną uwagę J. Ostrowskiego w kwestii łamania zakazu akompaniamentu do śpiewu celebrysa. Tradycją i generalnie zasadą jest, że solowe śpiewy kapłana są nieakompaniowane. Tymczasem, jak wykazał on, opublikowane akompaniamenty G. Schirmera z 1930 r. oraz F.-A. Gevaerta z 1938 r. przeczą tej zasadzie i mogą świadczyć, że w połowie XIX w. w diecezji Mechelen organy towarzyszyły przynajmniej niektórym śpiewom celebrysa (np. *Oremus. Praeceptis salutaribus moniti...*).

Warto włączyć do tej narracji wątek polski, nawet mimo wady, jaką jest wyraźna dysproporcja materiałowa. Okazuje się bowiem, że ks. Jules Van Nuffel, choć pierwszy, bądź jeden z pierwszych, nie był jedynym człowiekiem, który zrealizował pomysł dołączenia akompaniamentu do śpiewów chorałowych zawartych w *Liber Usualis*. W tym samym czasie żył urodzony w Opatowie polski ksiądz, Henryk Nowacki (1891–1968), entuzjasta i propagator chorału gregoriańskiego, od najwcześniejszych lat wykazujący ponadprzeciętne zdolności muzyczne. W 1906 r. wstąpił do seminarium duchownego w Sandomierzu. W 1912 r. jeszcze jako kleryk rozpoczął studia muzyki kościelnej w Rzymie, jednak edukacji nie dokończył z powodu słabego zdrowia. Po powrocie do kraju przyjął święcenia kapłańskie. W obliczu zagrożenia bolszewizmem wyjechał do Warszawy, gdzie został inkardynowany do archidiecezji warszawskiej¹⁸.

Przedsięwzięcie zharmonizowania *Liber Usualis*, zrealizowane przez ks. H. Nowackiego, obejmuje siedem tomów i w zamyśle autora było przygotowywane do wydania drukiem w Wydawnictwie św. Wojciecha w Poznaniu. S. Margarita Romano-

¹⁷ *Tamże*, s. 25.

¹⁸ J. ZAWITKOWSKI, *Ksiądz Henryk Nowacki. Życie i twórczość*, w: J. PIKULIK (red.), *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. I, z. 2, Warszawa 1976, s. 50. Postaci ks. H. Nowackiego poświęcone zostały też nowsze studia: P. GETKA, *Działalność ks. Henryka Nowackiego w Parafii Świętej Trójcy w Niegowie*, Warszawa 2003 (praca mgr., Papieski Wydział Teologiczny); D. SAWICKI, *Ksiądz Henryk Nowacki (1891–1968) i jego badania nad muzyką cerkiewną*, „Musica Ecclesiastica” 15 (2020), s. 89–123.

wicz z klasztoru SS. Benedyktynek Samarytanek Krzyża Chrystusowego w Niegowie starannym, kaligraficznym pismem pieczołowicie przepisała te utwory, dodając do poszczególnych zeszytów strony tytułowe¹⁹. W tamtym czasie wykonano metodą powielaczową prawdopodobnie niewiele egzemplarzy, z których komplet obecnie przechowywany jest w klasztorным archiwum²⁰. Nie wiadomo, gdzie obecnie znajdują się oryginalne manuskrypty; prawdopodobnie nie wróciły z poznańskiego wydawnictwa²¹.

Ks. J. Zawitkowski, autor pierwszego całościowego (choć z pewnością nie wyczerpującego) opracowania biogramu i twórczości ks. H. Nowackiego, wylicza 42 pozycje²² samych tylko jego opracowań, w przeważającej większości śpiewów gregoriańskich, z których 30 zostało wydanych drukiem²³. Niestety, obecnie są niemal całkowicie niedostępne w bibliotekach i archiwach²⁴. Warto porównać harmonię tego samego fragmentu (incipitu) ofertorium *Reges Tharsis* według koncepcji ks. H. Nowackiego:



Przykł. 10. Harmonia ks. H. Nowackiego. Ofertorium *Reges Tharsis*

Harmonia ks. H. Nowackiego, generalnie zachowawcza, zdradza jednak obecność pewnych śmielszych rozwiązań, jak np. nieprzygotowane dysonanse (sekunda nad *orto sidere*). Jednak i jemu zdarzają się potknięcia, jak np. podkreślane już w niniejszym artykule niekanoniczne potraktowanie sekundy (*diurnis actibus*):

¹⁹ Przykł.: *Proprium de Tempore / Pars I / Ab Adventu usque ad Sabbato Sancto / Secundum scholam solesmensem / Harmonice modulavit / Sac. Henricus Nowacki / Praelatus Suae Sanctitatis*. Dopus w dolnym prawym narożniku: s. Margarita.

²⁰ Za wydatną pomoc w dotarciu do źródeł oraz przekazane informacje autor składa należne podziękowanie dr. Piotrowi Karwowskiemu.

²¹ P. GETKA, *Działalność ks. Henryka Nowackiego*, s. 44.

²² J. ZAWITKOWSKI, *Ksiądz Henryk Nowacki*, s. 93–96.

²³ Spośród tej liczby opracowań należałoby wyłączyć *Gorzkie żale*, *Litanie na święto Serca Jezusowego*, *Podręcznik do śpiewu gregoriańskiego* oraz *Bogurodzicę* jako niespełniające kryteria obszaru tematycznego niniejszego artykułu.

²⁴ 28 wybranych preludiów organowych ks. H. Nowackiego opartych na chorale gregoriańskim zostało współcześnie opublikowanych, por. „Muzyka w Liturgii” 82 (2017), nr 1. Za udzielenie informacji autor składa należne podziękowanie mgr. Tomaszowi Orkiszewskiemu.

Tonus in Festis.

Przykł. 11. Harmonia ks. H. Nowackiego. Hymn *Iam lucis orto*

W kontekście prowadzonych rozważań należy podkreślić ogrom pracy ks. H. Nowackiego. Zharmonizowanie śpiewów *Antiphonale Monasticum*²⁵, *Graduale Romanum* (od Adwentu do Wielkanocy), niemal całe *Kyriale*, *Proprium Sanctorum* i wiele innych śpiewów to dzieło, które z powodzeniem można postawić na równi z NOH, tym bardziej, że zostało dokonane przez jednego autora! Ks. Henryk Nowacki podejmował się również tłumaczenia prac solesmeńczyków²⁶. Niestety, na próżno szukać jego nazwiska w *Encyklopedii Muzycznej PWM* pod redakcją E. Dziębowskiej, zaś zaledwie krótki biogram widnieje na kartach *Encyklopedii Katolickiej*²⁷.

Obu twórców, ks. Van Nuffela i ks. Nowackiego, łączy szeroko zakrojona działalność na rzecz podniesienia poziomu wykonawstwa muzyki liturgicznej i propagacji chorału gregoriańskiego. Obaj też, niezależnie od siebie, zrealizowali ogromnym nakładem energii i czasu ideę zharmonizowania łacińskich śpiewów liturgicznych na cały rok kościelny. Niestety, splot okoliczności sprawił, że obecnie ich wysiłek ma wartość w zasadzie już tylko dokumentalną. Osiągnięcia szkoły semiologicznej E. Cardine'a uczyniły rezultaty ich pracy nieaktualnymi, a ponadto liturgia po Soborze Watykańskim II w wielu ośrodkach – przykro to stwierdzić – obywa się bez języka łacińskiego i bez chorału. Te powody przekreśliły możliwość publikacji drukiem harmonizacji nie tylko *Liber Usualis* ks. H. Nowackiego; dzieła ukończonego w 1962 r. w Zalesiu Górnym, ale także pozostałych prac.

²⁵ Ks. H. Nowacki opracował tylkoienne godziny kanoniczne, ponieważ siostry samarytanka nie śpiewały godzin nocnych (Jutrzeni). P. GETKA, *Działalność ks. Henryka Nowackiego*, s. 43.

²⁶ P. GUERANGER, *Rok liturgiczny*, t. II: *Okres Bożego Narodzenia*, cz. I, tłum. S. Świetlicki, H. Nowacki, Sandomierz 1928.

²⁷ *Nowacki Henryk*, w: E. GIGILEWICZ (red.), *Encyklopedia Katolicka*, t. XIV, Lublin 2010, kol. 26.

STRESZCZENIE

W pierwszej połowie XX w. w dwóch krajach pojawiła się inicjatywa opublikowania akompaniamentu organowego do melodii kościelnych zawartych w *Liber Usualis*. Pomysł ten, wpisujący się doskonale w nurt ruchu cecylianckiego, zrealizowali niezależnie od siebie dwaj księża: Jules Van Nuffel (Belg) oraz Henryk Nowacki (Polak). O ile praca J. Van Nuffela została opublikowana pod tytułem *Nova Organi Harmonia*, o tyle przedsięwzięcie H. Nowackiego nie doczekało się wydania drukiem. Pozostało w rękopisie, który pieczołowicie przepisała s. Margarita Romanowicz z Niegowa nieopodal Warszawy, gdzie autor pracował duszpastersko. Oba ogromne dzieła nie odegrały już, niestety, znaczącej roli w historii muzyki kościelnej z tego powodu, że powstały zbyt późno: reforma liturgiczna Soboru Watykańskiego II znacznie ograniczyła obecność chorału gregoriańskiego w liturgii.

SUMMARY

TWO GRAND INITIATIVES IN THE HISTORY OF THE CHURCH MUSIC
IN THE 20TH CENTURY

In the first half of the 20th century an initiative was launched in two countries to publish organ accompaniments to church melodies included in *Liber Usualis*. This idea, perfectly fitting into the Cecilian Movement, was independently implemented by two priests: Jules Van Nuffel, a Belgian, and Henryk Nowacki, a Pole. While Van Nuffel's work was published under the title *Nova Organi Harmonia*, Nowacki's project was not published in print. It was preserved as the manuscript, carefully transcribed by sister Margarita Romanowicz from Niegowo near Warsaw, where the author worked pastorally. Unfortunately, both great works did not assume a significant role in the history of church music, because they were created too late: the liturgical reform of the Second Vatican Council has significantly limited the presence of Gregorian chant in liturgy.

Słowa kluczowe: ks. Jules Van Nuffel, ks. Henryk Nowacki, chorał gregoriański, akompaniament, liturgia.

Keywords: fr Jules Van Nuffel, fr Henryk Nowacki, plainsong, accompaniment, liturgy.