

RYTMIKA POLSKICH ŚPIEWÓW LITURGICZNYCH

Sprawa poprawności rytmicznej polskich śpiewów liturgicznych stała się szczególnie aktualna w związku z obecnym ruchem liturgicznym. Powstaje bowiem wiele nowych melodii z liturgicznym tekstem polskim, na podstawie których stwierdzić można brak jednolitego poglądu na sprawę poprawności rytmu. U jednych autorów istnieje dążność do rytmu zgodnego z prozodią języka polskiego. Ale powstają też melodie z wyraźnym naśladownictwem rytmu solesmeńskiego, wskutek czego polski tekst, np. Credo mszalnego otrzymuje następującą rytmikę w melodii: **Wierzę w jednego Boga, Ojca wszechmogącego...**, pokrywająca się z iktusami solesmeńskimi w odcinku *Patrem omnipotentem Credo II*. Toteż nasuwa się pytanie, czy tego rodzaju rytmika muzyczna nadająca tekstowi polskiemu sztuczny rytm, niezgodny z akcentem gramatycznym może być uznana za poprawną i na jakiej podstawie.

Aby dać rzeczową odpowiedź na poruszone zagadnienie, trzeba zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę między właściwością prozodii języka greckiego czy łacińskiego, a właściwością prozodii języka polskiego. Otóż znawcy tych języków mówią, że prozodia języka greckiego¹ i łacińskiego² opierała się w starożytności na iloczasię zgłosek krótkich i długich (*natura longa* lub *positione longa*). Natomiast język polski nie zna samogłosek i zgłosek gramatycznie długich lub krótkich. Wszystkie samogłoski są co do długości w zasadzie, czyli gramatycznie równe, niezależnie od tego, czy występują one na początku, w środku czy na końcu wyrazów i niezależnie od ilości spółgłosek następujących po samogłosce. Tylko wyjątkowo zdarza się w polskim języku zdwojenie iloczasu sylaby akcentowanej w podkreśleniu emocjonalnym, jak np. *Taki maluuški*, albo zwielokrotnienie iloczasu samogłoski wygłosowej, jak np. *Ludzieeee...* w powieści *Bolesław Chrobry* A. G o ł u b i e w a. Akcent polski nie opiera się więc na iloczasię, lecz na przycisku (iktus). Dlatego w literaturze greckiej czy łacińskiej możliwa była metryka wierszowa korzystająca z długich sylab istniejących także poza akcentem gramatycznym, lecz w polskim języku taka metryka byłaby sztuczna. Oto, co na ten temat pisze Maria Dłuska na str. 54—55 swej rozprawy³, wydanej przez Polską Akademię Umiejętności:

³ *Prozodia języka polskiego*. Kraków 1947.

¹ Zob.: *Metryka grecka i łacińska*. Wrocław 1959, s. 7.

² *Tamże*, s. 72.

„Książeczka Nowaczyńskiego⁴ *O prozodii i harmonii języka polskiego* stanowi epokę, choć nie cieszyła się uznaniem następców. Powodem tego było jej błędne założenie: autor chciał stworzyć polski wiersz iloczasowy na wzór metrów antycznych — myśl niefortunna ze względu na brak iloczasu gramatycznego w naszym języku. Proponowane przez autora posługiwanie się dla celów metrycznych różnicami arytmetycznego iloczasu sylab, w ten sposób, że np. wyraz *rada* przedstawiałby stopę trocheiczną (*ra-* długie, bo akcentowane, *-da* krótkie, bo nieakcentowane i sylaba otwarta), zaś wyraz *radość* stopę spondeiczną (*ra-* długie, bo akcentowane, *-dość* długie, bo sylaba zamknięta, zawierająca znaczną ilość spółgłosek, podwyższających jej arytmetyczny iloczyn) — wywołało tylko sprzeciw, i to słuszne. Nie można bowiem za podstawę rytmu słuchowego przyjmować zjawisk słuchem nie rozróżnianych, jak w danym wypadku różnica trwania zamkniętych i otwartych sylab, nie istniejąca dla polskiego ucha. Nowaczyński skompromitował się do reszty, projektując wprowadzenie iloczasu względnego, tj. sylab, które mogłyby być traktowane to jako długie, to znów jako krótkie: „ile że w wierszu”, to znaczy w zależności od potrzeb metrycznych. I tak w jednej próbie metrycznej Nowaczyńskiego znajdujemy następujący rozkład długości:

Państwo, pa-|łac i | król, jest | każdy z nich | cudotwór | świata...

W innej zaś:

Wierszli prze-| chodzi mia-| rę, | pałac prze-| wyższa swo-| je...

Poronione teorie i eksperymenty wierszowe i ten osławiony *pałac* raz z trocheicznym (*pałac*), to znów z jambicznym (*pałac*) rozkładem długości — naraziły autora na śmieszność i tak zniechęciły do jego książki, że inne rzetelne jej wartości uszły uwadze czytelników.”

W powyższej wypowiedzi znajduje się niewątpliwie rzeczowa ocena wszelkich prób przedstawiania rytmiki polskiego języka na obce wzory w sposób niezgodny z polskim akcentem gramatycznym. Jeśli więc chcemy podłożyć poprawnie tekst polski pod melodię gregoriańską, to istnieją tu tylko dwie drogi: albo tekst polski powinien być sformułowany zgodnie z rytmiką melodii, jak tego dokonano już w przekładzie niektórych hymnów (jak *Veni Creator, Tantum ergo*, czy *O salutaris Hostia*, w których wyrazom *Spiritus, visita, cernui* itp. odpowiadają w kadencjach rymy czy końcówki męskie); albo rytmika melodii gregoriańskiej powinna ulec odpowiedniemu przystosowaniu do rytmiki tekstu polskiego.

⁴ R. 1781.

W przystosowaniu rytmu melodii do rytmu tekstu polskiego należy uwzględnić nie tylko akcent główny wyrazów, lecz także akcent poboczny. Na temat akcentu głównego i pobocznego polskiego języka istnieje wiele cennych uwag w zacytowanej już pracy M. Dłuskiej. Dla celów muzycznych wystarczy zwrócić szczególną uwagę na rytmiczne umiejscowienie tych akcentów w tekście polskim, co można by ująć w następujących punktach:

1. Według powszechnie znanej zasady wyrazy dwu- i więcej zgłoskowe mają akcent na drugiej sylabie od końca. Jest to akcent wyrazowy paroksytoniczny, który w polskim języku nie jest fakultatywny. Wyjątek od tej zasady stanowią bardzo nieliczne wyrazy swojskie z akcentem na trzeciej sylabie od końca (akcent proparoksytoniczny), jak np. *w ogóle* oraz wyrazy obcego pochodzenia, jak *gramatyka* itp. Tu można by dołączyć nazwy hebrajskiego pochodzenia, jak *Jeruzalem*, *Betlejem*, *Abraham*, *Melchizedek* itp. Z dwusylabowców z akcentem na końcowej sylabie wymienia się tylko połączenia przyimka z jednozgłoskowym zaimkiem: *ode* mnie, *beze* mnie, *przeze* mnie, *koło* mnie, *-niej*, *-nas*, *-was*, *-nich*⁵.

2. Dłuższe wyrazy począwszy od czterosylabowych otrzymują akcent poboczny na pierwszej sylabie, jak np.: **sprawiedliwy**, **wszchemogący**, **sprawiedliwego**, **wszchemogącego**, **niesprawiedliwy**. Sześciosylabowce mają już dwa akcenty poboczne, jak np.: **Pobłogosławiony**, **niesprawiedliwego**.

3. Grupy sylab należące do wyrazów samodzielnych lub do zespołu wyrazów samodzielnych z niesamodzielnymi, podporządkowane prozodyjnie jednemu akcentowi głównemu, stanowią zestroj akcentowy⁶. „W dłuższym zdaniu czy wypowiedzi jest tyle zestrojów akcentowych, ile mają one akcentów głównych. — **Dom** | **stoi** | **pod lasem**. Na **łące** | **pasie** się | **bydło** | **i konie**. **Powiedz** mi | **co** ci się **śniło**. W ostatnim zdaniu na **co** pada akcent poboczny, niemniej zesi i wzdłużenie tonu samogłoski akcentowanej⁸.

Cechą zestroju akcentowego jest jego treściowa spoistość, bez wyczuwalnych pauz i rozgraniczeń. Tej spoistości nie rozbija w żywej mowie akcent poboczny, gdyż jest on zwykle słabszy od akcentu głównego, wzmacnia spółgłoskę, mniej samogłoskę, na którą pada. Natomiast z akcentem głównym łączy się natężenie, podwyższenie i wzdłużenie tonu samogłoski akcentowanej⁸.

⁵ Zob. M. Dłuska, *dz. cyt.*, s. 13.

⁶ Koncepcja zestroju akcentowego jest oryginalnością cytowanej pracy

⁷ M. Dłuska, *dz. cyt.*, s. 5.

⁸ Por. *tamże*, s. 5, 9.

W *Liber Usualis*, jak zobaczymy w dalszym toku tego artykułu, wymienia się również te trzy cechy akcentu tonicznego w odniesieniu do akcentu łacińskiego, lecz uważa się go za krótki co do czasu trwania. „...Rozpadanie się jednego wyrazu na dwa zestroje akcentowe... zachodzi czasem w wierszu pod naciskiem schematu rytmicznego: wtedy przycisk poboczny przekształca się w główny i długi zestrój akcentowy rozkłada się na dwa. — Noc **deszczem** | **uczer-** | **niona**, || **atramen-** | **towa** | **ulewa**...”⁹ Dlatego byłoby złudzeniem przypuszczać, że śpiewy, zwłaszcza ozdobne, w których zachodzą neumy na poszczególnych sylabach akcentowanych i nieakcentowanych, odzwierciedlają prozodię języka łacińskiego czy polskiego, bo w tych warunkach istnieje zjawisko rozkładu zestrojów akcentowych na poszczególne sylaby akcentowane, a rytm muzyczny panuje nad rytmem słowa.

4. „W przeciwieństwie do akcentu głównego polski przycisk poboczny jest zestrojowy i fakultatywny. Spoczywa on na pierwszej sylabie zestroju, jeśli ta sylaba nie poprzedza bezpośrednio sylaby akcentowanej. Tak więc w zdaniu *Dziewczyna* | *pracuje* | na **po**lu nie ma ani jednego przycisku pobocznego, natomiast w zdaniu **Ta** *dziewczyna* | *pracowała* | na **rodziców** | i na **siebie** w każdym zestroju znajduje się prócz głównego także przycisk poboczny. Podobnie w *pracowitość* | *nagrodzona*, ale wystarczy powiedzieć **jej** *pracowitość* | *nienagrodzona*, jak już sylaby *pra-* i *na-* utracą swój przycisk, gdyż jako inicjalny zestrojowy przesunie się on na nowe pierwsze sylaby zestrojów: **jej** i **nie**.”¹⁰

W świetle powyższej zasady niesłuszne byłoby kwestionowanie akcentu pobocznego na pierwszej sylabie wyrazu *błogostawiony*, jeśli zachowany jest także poprawny akcent główny tego wyrazu. Przesunięcie akcentu pobocznego z początkowej sylaby na następną dłuższego zestroju, jak np. pięcio- czy sześćosylabowego może być w wielu wypadkach bezbłędne, więc istniałaby w tych wypadkach podwójna możliwość zastosowania akcentu pobocznego, jak np.:

wszechmogącego	lub wszechmogącego
niech nie wpadają	lub niech nie wpadają
bo nie znajdziecie	lub bo nie znajdziecie
i oswobodzeni	lub i oswobodzeni

prócz może wyrazów złożonych z początkowego dwusylabowca, jak np. **wszystkowiedzący**, **pierworodnego**, **prawdomównego** itp. i prócz wyrazów z przeczeniem, jak np. **niesprawiedliwy**, **niegodziwego**.

⁹ *Tamże*, s. 9.

¹⁰ *Tamże*, s. 14—15.

Drugi praktyczny wniosek, jaki nasuwa się w związku z przytoczonym w punkcie 5. tekstem, dotyczy odpowiedniego akcentu w zespołach dwu monosylabowców. Otóż w zależności od różnicy waloru znaczeniowego akcentowany może być pierwszy lub drugi monosylabowiec, co ilustruje akcent położony raz na rzeczowniku: **król** ten, a drugi raz na zaimku: aż **król sam**. Podobnych zespołów jest wiele w tekstach liturgicznych przeznaczonych do śpiewu, jak np.:

- | | |
|---|--|
| (30) Oto nasz Bóg przyjdzie | (145) Usłyszałem... twój głos |
| (89) Ty sam jesteś Najwyższy | (103) Bo On sam wyzwoli |
| (115) tak Pan chroni swój lud | (94) On sam nas stworzył |
| (356) przekaż twój sąd królowi | (307) i sąd Twój jest słuszny ¹³ . |

W tych zespołach przeważa szyk taki, że najpierw występuje monosylaba nieakcentowana, a po niej akcentowana, mianowicie: **nasz Bóg**, swój **lud**, twój **sąd**, twój **głos**, on **sam**. Taka jest tendencja w obecnej polszczyźnie, jak zauważa Autorka cytowanej pracy. Ale zdarza się przy tym zjawisko obciążenia rytmicznego, gdy po akcentowanej monosylabie takiego zespołu następuje akcent dwusylabowca, jak: Oto nasz **Bóg przyjdzie** oraz: Ty **sam jesteś** Najwyższy. Takie obciążenie rytmiczne w toku rozwijającego się odcinka jest w muzyce niepożądane, czego można uniknąć przez szyk odmienny: Oto **Bóg** nasz **przyjdzie**; Ty **jestes sam** Najwyższy. Obciążenie rytmiczne może powstać także w innych zestawieniach, jak np.:

- | | |
|---|--------------------------------|
| (84) aby ze czcią Tobie służono. | aby Tobie ze czcią ... |
| (89) do plew gnanych wicherą. | do plew wicherą ... |
| (146) Bóg przyjdzie z Libanu, | przyjdzie Bóg ... |
| (287) Bóg dom gotuje... | Bóg gotuje dom ... |
| (354) upadną na twarz w Twoim ... | na twarz upadną ... |
| (322) I Pan dał mu władzę ... | I dał mu władzę Pan ... |

Szyk wyrazów zaznaczonych z prawej strony usuwa te obciążenia.

Od obciążenia rytmicznego należy jednak odróżnić trójkową grupę rytmiczną daktyliczną utworzoną przez wyraz mocniejszy i słabszy, „który może być potraktowany jak akcent poboczny całości, a w wierszu czasem zupełnie zignorowany (**Krzyk** mojej | **matki**... w „Powieści Wajdeloty”)¹⁴.

Ugrupowania podobne do powyższego daktyla Adama Mickiewicza stwierdzić można w niektórych tekstach liturgicznych, jak np.:

- | | |
|--|--|
| (89) ... Bóg imię Twoje , | (24) ... głos pełen chwały |
| (294) ... broń swojej sprawy , | (341) ... pieśń moją śpiewam |
| (342) ... Pan swoją mocą , | (291) ... mój Zbawi- cielu , |

¹³ Cyfry obok przykładów oznaczają strony według *Mszalika*, wyd. Znak 1966. Przykłady te służą dla ilustracji zjawisk prozodycznych, niezależnie od tego, jaką formę otrzymają w przyszłości teksty *Proprium Missae*.

¹⁴ M. Dłuska, *dz. cyt.*, s. 13.

Zastosowanie takiej trójkowej stopy daktylicznej niemożliwe byłoby w przykładach zawierających obciążenie rytmiczne także z tej racji, że nastąpiłyby przeważnie trzy nieakcentowane sylaby, jak np.: aby ze **czcią** Tobie słuźono. Pouczająca też jest w cytowanej pracy po przykładzie **Krzyk** mojej | **matki** następująca uwaga: „w rzeczywistości jednak nawet tak bardzo osłabiona sylaba będzie się jeszcze różniła od sąsiedniej nieakcentowanej.” Te słowa służą na potwierdzenie zasady, że polski akcent wyrazowy paroksytoniczny (na drugiej sylabie od końca) jest nienaruszalny, a tu zachowany w osłabionym tylko brzmieniu. Zgadza się to również z rytmem muzycznym grupy trójkowej, otrzymującej akcent główny na pierwszej części z możliwością akcentu słabszego na części drugiej. Toteż nie ma powodu do unikania tego typu daktyli w tłumaczeniu tekstów liturgicznych, choć daktyle powstają w języku polskim przeważnie w innych zestawieniach wyrazów, jak np. *Ukaź mi, | Panie; Ludu Sy- | jonu; Bóg się po- | jawi* (Niedz. 1—2 Adw.). Ale: *Pan da po- | słyszeć* trudno potraktować daktylicznie w grupie trójkowej złożonej z ósemek, bo podmiot i orzeczenie ulegną zrostowi w jeden wyraz: *Panda*. Dlatego podmiot *Pan* żąda ćwiartki, po której może nastąpić ruch ósemkowy.

6. Do nieakcentowanych wyrazów należą według gramatyk: Enklityki, czyli jednozgłoskowe zaimki *mi, ci, mię, cię, się* itp., przyrostki *-bym, -byś, -by, byśmy* itp.

Proklityki, czyli jednozgłoskowe przyimki w połączeniu z rzeczownikami, jak: na **bój**, o **lzy**, prócz zwrotów: **na** wieś, **ze** wsi, **do** wsi itp., **na** dół, **na** dzień, **na** noc itp.

Są to jednak zasady nie wystarczające, gdy chodzi o teksty przeznaczone do śpiewu. Proklityki jako jednozgłoskowe przyimki lub spójniki są zawsze akcentowane, gdy zbiegają się z akcentem zestrojonym pobocznym, co zostało już zilustrowane w punkcie 4 w przykładzie: **na** rodziców | i na **siebie**. Enklityki zaś niemożliwe są do bezakcentowego wyrażenia w kadencjach muzycznych, jak np. (30) Nie **bójcie się!**, a także ilekroć powstaje następstwo trzech nieakcentowanych sylab, jak np.: **Panie, zmiłuj się nad nami; ...słyszeliśmy na własne uszy** (86). Takich zestawień jest wiele w obecnych tekstach liturgicznych. Niektóre z nich są nie do uniknięcia i nie rażą w śpiewie, choć w innych wypadkach można ich uniknąć, jak np.: (91) **Panie, do Ciebie się uciekam** **Uciekam się, Panie, do Ciebie**

Jednak gdy w melodii jest kadencja żeńska, należy zachować szyk, np. śpiewając **Mu radośnie**, a nie **radośnie Mu**, co brzmi fatalnie i zlewa się w nowotwór językowy **radośniemu** (jakby 3 przypadek od **radośni, radośniego**).¹⁵

¹⁵ Zob. *Śpiewnik Parafialny 1965*, Hebrajskie pacholeta, s. 276.

Rażące wydają się być w śpiewie zestroje typu **ci się, mi się czy mu się**¹⁶, jak np. (153) *Kłaniamy Ci się Chryste, co można łatwo poprawić przy pomocy zaimka Tobie zamiast Ci.*

Do niedomagań prozodycznych i stylistycznych należałyby też zestroje typu: *Ty, Panie; Ty, Boże; Ty nas...*

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------|
| (58) Ty, Panie, jesteś naszym Ojcem; | Panie, Ty jesteś... |
| (316) Ty, Panie, zachowujesz... | Panie, Ty zachowujesz... |
| (321) Ty, Boże, jesteś od wieków... | Boże, Ty jesteś... |
| (328) Ty nas wybawiłeś, Panie | Ty wybawiłeś nas, Panie, |

Szyk wyrazów zaznaczony z prawej strony usuwa te niedomagania.

Czynniki prozodyjne takie, jak choćby różnica intonacyjna i dynamiczna między sylabą akcentowaną a nieakcentowaną, oraz między akcentem głównym a pobocznym składają się na śpiewność naturalnej żywej mowy. Melodia muzyczna, utworzona przez kompozytora, jest jednak rzeczywistością odmienną, której nie można utożsamiać z melodią żywej mowy, bo nikt przecież nie mówi tak, jak śpiewa się dany tekst na melodię muzyczną. Nawet podwyższenie tonu łączące się z akcentem głównym słowa wymawianego nie zawsze zbiega się z punktem wyższym czy najwyższym odpowiedniego zwrotu melodycznego w kompozycji muzycznej. W śpiewie recytacyjnym akcentowane są sylaby na jednym dźwięku tenorowym, czyli bez podwyższenia tonu, a w innych melodiach zarówno gregoriańskich, jak i pozachorałowych zdarzają się dość często sylaby akcentowane na dźwięku niższym od dźwięku następnej sylaby nieakcentowanej tego samego wyrazu. Dlatego rytm muzyczny i związany z nim akcent słowa polskiego nie jest zależny od wysokości dźwięków, lecz od następstwa po sobie odpowiednich części rytmicznych akcentowanych i nieakcentowanych. Części akcentowane nie muszą być silnie podkreślane, co należy już do interpretacji dynamicznej, czyli do frazowania. Nie jest jednak możliwa w polskich melodiach liturgicznych poprawność rytmiczna bez zgodności z akcentem tonicznym, czyli gramatycznym.

W niektórych umysłach panuje jednak przekonanie, że solesmeńska teoria, wprowadzająca do sylabicznych melodii gregoriańskich rytm muzyczny niezależny od gramatycznego akcentu języka łacińskiego, można zastosować także do polskich śpiewów liturgicznych. Toteż wyłania się potrzeba krytycznego spojrzenia na solesmeńską teorię rytmu.

Otóż Szkoła Solesmeńska zakłada elementarny rytm muzyczny z istoty swej bezakcentowy i niezależny od akcentu słowa. Jednostkę elementarną organizacji dwójkowej stanowią dwie ósemki, a trójko-

¹⁶ „... Forma *wydał mū się*, gdzie zachodzi tylko przeinaczenie akcentów z głównego na poboczny i z pobocznego na główny brzmi dla kulturalnego Polaka zabawnie”. M. Dłuska, *dz. cyt.*, s. 10.

wej — trzy. Czas trwania każdej ósemki nazywa się czasem elementarnym. Znakiem podziału rytmu na jednostki dwójkowe lub trójkowe jest w nutach tzw. iktus rytmiczny, któremu mają odpowiadać w śpiewie powroty tych jednostek oznaczonych iktusem zgodnie z zasadą wyrażoną w *Liber Usualis* w słowach: „Iktus według naturalnych praw rytmu, które były przestrzegane przez Starożytnych tak w poezji jak i w muzyce, powraca zawsze co drugi lub trzeci czas elementarny.”¹⁷ „Iktus z natury swej nie ma nic wspólnego z natężeniem tonu... i powinien być całkowicie odróżniony od akcentu tonicznego; z sylabą akcentowaną zbiega się lub nie zbiega, jak spodobało się twórcy melodii.”¹⁸

Wyjaśnienie elementarnej jednostki rytmu muzycznego opiera się w teorii solesmeńskiej na analizie jednego ruchu fizycznego, którego część początkowa *arsis* oznacza punkt wyjścia i podjęcia ruchu (*sublatio motus*) pod wpływem uderzenia sprawczego (*impulsus*), a część kończąca ruch *thesis* oznacza dojście do spoczynku (*finis et depositio motus et praecedentis impulsus*). Iktus rytmiczny w teorii solesmeńskiej jest zawsze znakiem tezy, czyli części kończącej każdą jednostkę rytmu.¹⁹

A jednak elementarna jednostka rytmu muzycznego nie może być wyjaśniona bezbłędnie jednym ruchem fizycznym, gdyż na nią składają się co najmniej dwa dźwięki następujące po sobie w równych jednostkach czasu. Jeśli dźwięk pierwszy żąda dla swego zaistnienia początkowego impulsu — *arsis*, czyli wprawienia w ruch narządu czy instrumentu dźwiękowego, to drugi dźwięk musi mieć również swój impuls — *arsis*, gdyż najpierw musi zakończyć się tezą dźwięk pierwszy, a potem może nastąpić drugi.

Dwa razy trzeba wprawiać w ruch narząd mowy, by wydać dwa artykułowane dźwięki składowe wyrazu np. *ma-ma*, bo z artykulacji pierwszej sylaby nie wyniknie druga, a przy tym wchodzi też w rachubę odpowiedni akcent. Czas, w którym zaczyna się drugi ruch artykulacyjny po pierwszym nie może być w teorii pominięty, choćby to był ułamek jednej tysięcznej sekundy, gdyż oba ruchy dokonują się w czasie. Jeden impuls nadany np. balonikowi wyrzucenemu w górę może spowodować jego odbicie się od ziemi i ponowny wzlot, bo balonik jest jednym sprężystym ciałem. Impuls początkowy nadany balonikowi jest w nim w ponownych wzlotach aż do wygaśnięcia ruchu, lecz impuls nadany jednemu dźwiękowi, np. *a* nie może spowodować następnego dźwięku, np. *g*, ani powtórzenia dźwięku *a*, bo powtórzenie polega na nowym impulsie, bez którego może nastąpić tylko przedłużenie dźwięku, a nie jego powtórzenie. Dlatego dwa dźwięki należą do dwóch ruchów indywidualnych, z których oba muszą mieć osobną arse i tezę.

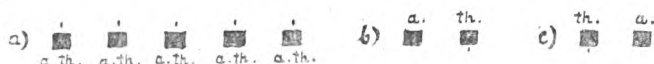
¹⁷ *Liber Usualis*, Parisiis 1956, s. XII, De ictus loco.

¹⁸ *Tamże*, De ictus respectu ad intensitatem. Ad tonicum accentum.

¹⁹ *Por. tamże*, s. X, De rhythmii partibus.

Na czym więc może polegać organizacja elementarnej jednostki rytmicznej złożonej z dwóch dźwięków? Nie byłoby tu wystarczające zastosowanie takich znaków, jak bezakcentowy iktus napisany w nutach czy ruch ręki dyrygenta wiążący dwa dźwięki rytmu w jednym ruchu, bo są to znaki pozasłuchowe, a rytm muzyczny należy do wrażeń słuchowych, więc powinien być wyrażony w dźwiękach. Ponieważ dźwięki muzyczne niezależnie od ich barwy, pochodzącej z rodzaju instrumentu, różnią się według praw akustyki wysokością, natężeniem i dłuższym lub krótszym trwaniem w czasie, a jednostka rytmu, zgodnie z założeniem składa się z dwóch elementarnych równych czasów trwania obu dźwięków niezależnie od ich wysokości, więc czynnikiem organizującym rytm może być tylko różnica natężenia tonu, czyli choćby lekki akcent nadany jednemu ze składowych dźwięków jednostki rytmu. Z tym akcentem łączy się praktycznie, podobnie zresztą jak w mowie, wydłużenie tonu, choć w pisowni nutowej może nie być uwzględniane to minimalne wydłużenie. Akcent organizujący rytm nie utożsamia się jednak z osobnym akcentem dynamicznym należącym do frazowania, bo rytm jest niezależny od tego, czy mówimy, śpiewamy lub gramy głośno, ciszej, czy bardzo cicho.

Lecz akcentu należącego do organizacji rytmu nie uznaje się w teorii solesmeńskiej. Stwierdza się tylko, że dźwięki poddają się rytmowi, a jednostkę rytmu określa się terminami *arsis* i *thesis* z wykluczeniem akcentu. Toteż nasuwa się pytanie, co mogą oznaczać te terminy w zastosowaniu do jednostki rytmu. Dla naświetlenia tego zagadnienia niech posłuży następujący rysunek:



W rysunku a) skróty: a. th, czyli *arsis* i *thesis* pod kwadracikami dotyczą ruchu indywidualnego poszczególnych dźwięków oznaczonych kwadracikami. Jeśli różnica natężenia indywidualnych *ars*, czyli impulsów nadanych poszczególnym dźwiękom brzmiącym w równych jednostkach czasu równa się zero, organizacja rytmu sprowadza się będzie do zera, czyli do serii jednorodnej, w której nie ma podstawy do rozpoznania słuchowego organizacji dwójkowej czy trójkowej, bo każdy dźwięk otrzymuje równy impuls, który został zaznaczony w rys. a) nad każdym kwadracikiem. W rysunku b) i c) widać nad kwadracikami skróty: *arsis* i *thesis*, a kreseczka pionowa pod dwoma kwadracikami to iktus solesmeński wykluczający akcent, a oznaczający tylko *thesis*, czyli koniec ruchu tych dwóch jednostek rytmu b) i c) w pojęciu solesmeńskim już zorganizowanych.

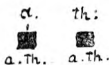
Na czym więc polega ta organizacja? Czy na nadaniu jednemu składowemu dźwiękowi nazwy *arsis*, a drugiemu — *thesis* z iktusem wykluczającym akcent? Co w takim razie oznaczają te nazwy? Czy

są to arsy i tezy ruchu, czy rytmu? W pierwszej ewentualności istniałaby sprzeczność z prawem ruchu dźwięków, gdyż dwa dźwięki nie mogą być wywołane jedną arszą, a w rysunku c) impuls *arsis* byłby co do czasu spóźniony, bo najpierw jest teza, a po niej arsa. W drugiej ewentualności zachodzi pytanie, dlaczego jeden dźwięk składowy rytmu nazywa się arszą, a drugi tezą. Jeśli dlatego, że arsa oznacza początek rytmu, a teza — koniec, wyjaśnienie takie zawierałoby również sprzeczność, bo w rys. c) jednostka rytmu zaczynałaby się końcem — *thesis*, a kończyła początkiem — *arsis*²⁰.

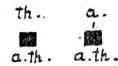
Ten splót sprzeczności, istniejący w teorii solesmeńskiej, wskazuje na dwuznaczność terminów *arsis* i *thesis*, bo w zastosowaniu tych terminów do jednego ruchu wiąże się z nimi nieodwracalne znaczenie początku i końca ruchu, a w zastosowaniu ich do jednostki rytmu oba te terminy są odwracalne, gdyż rytm może zaczynać się i kończyć albo arszą albo tezą. Otóż w antycznej metryce terminy te miały znaczenie akcentowanej i nieakcentowanej części rytmu, a w teorii solesmeńskiej zostało im nadane znaczenie początku i końca ruchu w analizie jednego ruchu fizycznego, zastosowanego błędnie do jednostki rytmu, złożonej z dwóch dźwięków, czyli z dwóch ruchów.

Po uporządkowaniu tych znaczeń najmniejsza jednostka rytmu złożonego z dwóch dźwięków przedstawi się następująco:

Rytm trocheiczny



Rytm jambiczny

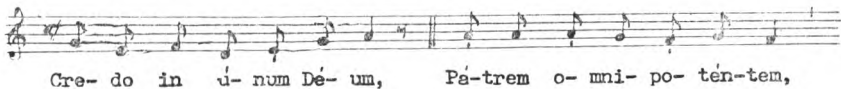


Nazwy pod kwadracikami w tym rysunku to arsy i tezy ruchu indywidualnego poszczególnych dźwięków. Każdy bowiem dźwięk, słabszy czy mocniejszy, może zaczynać się i kończyć tylko sobą, a nie drugim dźwiękiem. Nazwy nad kwadracikami mają znaczenie porównawcze. Dźwięk mocniejszy, czyli akcentowany otrzymał tu nazwę *arsis* w porównaniu ze słabszym — *thesis* i zgodnie ze zmianą dokonaną w antycznej metryce, dotyczącej poezji, uniezależnionej już od tańca, o czym będzie jeszcze mowa. Ruch zaczyna się więc zawsze arszą, a kończy tezą, zgodnie z rzeczywistością fizycznego ruchu dźwięków, a rytm może zaczynać się i kończyć częścią zarówno słabszą jak mocniejszą, a nigdy nie może zaczynać się swym końcem, ani kończyć początkiem, bo obie części, czyli jakości składowe rytmu

²⁰ Tę sprzeczność w wypadku, gdy pierwszy dźwięk melodii zaczyna się tezą, czyli końcem rytmu, stara się usunąć Witold Rudziński stwierdzeniem początkowej arsy i początku melodii w nas samych. Zob.: *Muzyka dla wszystkich*, Kraków 1948, s. 44. Lecz taka początkowa arsa w nas samych nie jest żadnym dźwiękiem, lecz tylko zdolnością rytmiczną, a melodia żąda wyjaśnienia w tym z czego się składa. Zdolności rytmiczne nie mogą więc być częścią składową melodii, podobnie jak zdolności stolarza nie mogą być częścią składową stołu.

mają swój początek i koniec w czasie. Istota rytmu muzycznego nie polega więc na samym ruchu jako takim, lecz na zróżnicowanej jakości dynamicznej składowych dźwięków rytmu. Inny czynnik, jak np. zróżnicowana długość dźwięku, może być też rytmotwórczy, lecz w teorii solesmeńskiej ten czynnik nie wchodzi w rachubę, ponieważ zakłada się równy czas trwania składowych części rytmu.

W teorii Szkoły Solesmeńskiej chodzi niewątpliwie o pogodzenie rytmu muzycznego tej Szkoły z rytmem łacińskiej prozy i stąd nie tylko w *Liber Usualis*, lecz także w innych obszerniejszych publikacjach teoretycznych podkreśla się, że akcent toniczny (gramatyczny) języka łacińskiego wypada w śpiewach sylabicznych lepiej, gdy zbiega się z arszą, czyli z częścią rytmu według solesmeńskiej teorii beziktyczną²¹. Lecz w takim rozwiązaniu powstaje rozbieżność dwóch rytmów istniejących równocześnie. Dla ilustracji tej rozbieżności niech posłużą dwa pierwsze odcinki gregoriańskiego Credo II w rytmie oznaczonym iktusem solesmeńskim.



Usuńmy w tym rysunku tekst oraz pauzy i iktusy, których nie ma w wydaniu watykańskim, a przekonamy się, że nie będzie można tu określić rytmu muzycznego. Jeśli podzielimy sześć początkowych nut w obu odcinkach raz na grupy dwójkowe, a drugi raz na trójkowe, to odbiorca muzyki nie rozpozna tego podziału, jeśli w wykonaniu nie wyróżnimy odpowiednich dźwięków choćby lekkim akcentem. To też rytm może tu być wyznaczony albo przez umowny podział na odpowiednie jednostki rytmiczne, albo przez akcent tekstu. Jeśli więc zechcemy w wykonaniu tego przykładu zachować rytm muzyczny wyznaczony przez iktus solesmeński, wypadnie nam wyróżniać choćby lekkim akcentem dźwięki oznaczone iktusem, lecz wtedy akcent gramatyczny tekstu będzie niemożliwy do zachowania prócz akcentu w wyrazie *Pátre*m. Jeśli zaś zechcemy zachować akcent gramatyczny zaznaczony w tekście, wówczas ugrupowania rytmiczne ulegną podziałowi wyznaczonemu przez akcent słowa, a wtedy początkowa pauza i iktusy pod nutami okażą się zbędne.

Dla pełniejszego zrozumienia przyczyn tego osobliwego powiązania akcentu gramatycznego raz z arszą beziktyczną, a drugi raz z tezą iktyczną w melodii zwróćmy jeszcze uwagę na następujący tekst: „...Iktus zbiega się łatwiej z ostatnią sylabą słowa. A przeciwnie akcent toniczny, który w języku łacińskim nie znajduje się nigdy na ostatniej sylabie, należy według Starożytnych raczej do arsy.

²¹ Zob.: O. G. M. Suñol OSB, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*. Poznań 1957, s. 33, 92—93.

A jest to bardzo zgodne z jego naturą, gdyż jest on co do czasu krótki, co do melodii wysoki, co do natężenia raczej umiarkowany”²².

Nasuują się tu następujące spostrzeżenia:

1. Odwoływanie się do Starożytnych na potwierdzenie przynależności akcentu gramatycznego raczej od arsy opiera się na nieporozumieniu. Pojęcie bowiem arsy i tezy u starożytnych Greków i Rzymian dotyczyło rytmu poezji związanej z muzyką i tańcem. *Arsis* to było podniesienie stopy w tańcu, czyli słaba część rytmu, *thesis* — opuszczenie stopy, czyli mocniejsza część. Lecz *arsis* w deklamacji to było podniesienie głosu, czyli tonu sylaby akcentowanej (*elevatio vocis*), które zbiegało się z mocniejszą częścią rytmu. Dlatego termin *arsis* w metryce greckiej i łacińskiej, dotyczącej poezji oderwanej już od muzyki i tańca, został przeniesiony na mocniejszą część stopy i stąd *arsis*, np. w jambie jest drugą częścią stopy: $\cup \text{—}$, a w trocheju — pierwszą: $\text{—} \cup$ ²³.

2. W poezji greckiej i łacińskiej mógł być akcent gramatyczny pominięty dzięki wyzyskaniu innych sylab z natury lub z położenia długich, stąd każdy przycisk padał na mocniejszą, czyli iktowaną część stopy, a w wielu wyrazach akcentowana była ostatnia sylaba, jak np.: *arma virumque cano* (Wergiliusz, *Aeneida*), *Maccenas atavis* (Horacy, *Oda*). W rytmie metrycznym nie można więc mówić sensownie o zachowaniu, a tym bardziej o lepszym brzmieniu akcentu gramatycznego, gdy ten nie zbiega się z akcentowaną częścią stopy. W przytoczonym wyżej *Credo* II istnieje naśladowniczy rytm metryczny jambów, stąd wszystkie wyrazy prócz *Patrem* otrzymują akcent na ostatniej sylabie.

3. Czas trwania, czyli długość akcentu łacińskiego w starożytnej wymowie i poezji zależała od iloczasu sylaby akcentowej. Do arsy, czyli do akcentowanej części stopy należała w antycznej poezji przeważnie sylaba z natury lub położenia długa, a krótka zamiast długiej zdarzała się albo w zakończeniu wiersza według zasady *ultima syllaba anceps* (ostatnia sylaba jest obojętna), albo przy rozwiązaniu arsy na dwie sylaby krótkie. Lecz w melodiach gregoriańskich nie jest uwzględniona w zasadzie ani długość gramatycznego akcentu łacińskiego, ani przypuszczalna jego wysokość melodyczna. Aby przekonać się o tym wystarczy zwrócić uwagę na długość dźwięków, choćby w przytoczonym wyżej *Credo* II. Wszystkie sylaby prócz ostatniej w kadencjach są w obu odcinkach wyrażone ósemkami w melodii, choć według słowników i gramatyk łacińskich obie sylaby są długie w wyrazie *Credo*, a o połowę krótsze w wyrazie *Patrem*. Także co do wysokości dźwięków można stwierdzić, że sylaba akcentowana może być w melodii niższa od nieakcentowanej, jak np. w wyrazach

²² *Liber Us.*, s. XII, *De ictus respectu ad tonicum accentum*.

²³ *Zob. Metryka grecka i łacińska*, s. 10, 75—76.

únium, Déum, lub może być na tym samym tonie, jak np. w wyrazie *Pátr̄m* tegoż *Credo*.

4. Co do umiarkowanego natężenia tonu sylaby akcentowanej brak byłoby powodu do zastrzeżeń. Podkreślić tylko wypada, że trzy cechy akcentu gramatycznego wymienione wyżej w tekście przytoczonym z *Liber Us.* mogły być realizowane w poezji antycznej w powiązaniu z arszą, czyli z akcentowaną częścią rytmu, gdyż poza tą częścią akcent inny nie istniał. Dlatego odwoływanie się do Starożytnych na potwierdzenie przynależności akcentu gramatycznego wraz z jego cechami raczej do beziktycznej arsy solesmeńskiej opiera się na zasadniczej pomyłce, bo arsa i związany z nią akcent jest w antycznej metryce tą częścią rytmu, którą w teorii solesmeńskiej nazywa się tezą. Toteż akcent gramatyczny nie zbiegający się w śpiewach sylabicznych z iktusem solesmeńskim oznaczającym tezę jest pominięty tak samo, jak pominięty jest akcent gramatyczny nie zbiegający się w poezji antycznej z arszą. Lecz pominięcie akcentu gramatycznego pociąga za sobą zastosowanie akcentu pozagramatycznego. W archaicznej poezji rzymskiej istniała jednak tendencja, by unikać dysharmonii między akcentem gramatycznym a iktem wierszowym, tzn. chodziło o to, by ikt wierszowy padał na tę samą zgłoskę, co akcent gramatyczny. U późniejszych mistrzów poezji wspomniana dysharmonia jest już środkiem zamierzonym dla celów artystycznych, ale zawsze w oparciu o iloczasy sylab otrzymujących w wierszu akcent pozagramatyczny²⁴. W solesmeńskiej teorii akcent pozagramatyczny nadawany jest na drodze mechanizmu, w którym łaciński akcent paroksytoniczny (na drugiej sylabie od końca) przerzucany jest w wielu wyrazach, zwłaszcza w kadencjach, na ostatnią sylabę i stąd istnieje w *Liber Usualis* nadprodukcja kadencji jambicznych, gdyż nawet takie wyrazy, jak: *vigilantes, dormientes* (w ant. *Salva nos* lub *Ave Regina caelorum* (tonus simplex), *Salve Regina* itp. tworzą kadencje według zaznaczonych akcentów pobocznych z pominięciem akcentu głównego. Jest to już zupełna anarchia z punktu widzenia poprawności prozodycznej języka łacińskiego i dyletantyzm z punktu widzenia poetyckiej sztuki. Toteż o. D. Johner OSB ocenia solesmeński mechanizm akcentowy w tych słowach: „Szkółka z Solesmes ma inny sposób rytmizowania. W śpiewach sylabicznych wychodzi ona zawsze z ostatniej zgłoski członu, następnie kroczy wstecz i nadaje zwykle każdej co drugiej sylabie rytmiczny punkt oparcia, nie troszcząc się o to, czy zbiega się on z akcentem (głównym lub pobocznym) wyrazu”²⁵.

5. Chorał gregoriański i związany z nim akcent łaciński należy już do epoki średniowiecznej, w której pod wpływem rozpowszech-

²⁴ Zob. *Metryka grecka i łacińska*, s. 83, 107.

²⁵ D. Johner, *Grosse Choralsschule*. Regensburg 1937, s. 37.

nienia się języka łacińskiego wśród obcych plemion zanikło poczucie długości i krótkości zgłosek w żywej mowie. Wynikające stąd duże trudności w dorównaniu mistrzom poezji iloczasowej przyczyniły się do powstania w tej epoce tzw. poezji sylabicznej. W wierszu sylabicznym zaprzestano uwzględniać iloczas wyrazów i wymawiano je zgodnie z akcentem gramatycznym. Zakończenia wierszy tej poezji są albo trocheiczne (— —), utworzone przez wyraz przynajmniej dwuzgłoskowy, albo jambiczne (— — —), w którym występuje wyraz przynajmniej trzyzgłoskowy z dodatkowym akcentem na sylabie ostatniej²⁶.

Dla stwierdzenia takich zakończeń wystarczy przeglądnąć tekst choćby kilku hymnów, jak *Veni Creator*, *Tantum ergo* lub tekst sekwencji *Stabat Mater*. Toteż kadencja określana w teorii chorału gregoriańskiego jako daktyliczna posiada w zakończeniu charakter jambiczny, który w języku polskim żąda monosylaby akcentowanej, czego dokonano w obecnym przekładzie np. hymnu *Veni Creator*, w którym wyrazowi trzyzgłoskowemu *Spiritus* w kadencji odpowiadają poprawnie dwa wyrazy: *Duchu* *przýjdz*. Kadencja trocheiczna w ruchu ósemkowym melodii otrzymuje często wzdłużenie, przez co zmienia się ona w kadencję spondeiczną (— —), złożoną z dwóch ćwierćnut. Nie jest to jednak zmiana istoty rytmu, gdyż proporcja części akcentowanej do nieakcentowanej pozostaje taka sama, a zmienia się tylko elementarna jednostka czasu krótszego na dwa razy dłuższy w obu dźwiękach. W *Liber Usualis* istnieje wiele takich kadencji spondeicznych nie tylko na tym samym tonie, lecz także na dźwięku wyższym i niższym, jak np. w *Gloria VIII*, w wyrazach *Deo*, *voluntatis*, *tuam*, *caelestis*, *Christe*, *Dei*, *nobis*, *sanctus* lub rzadziej na dźwięku niższym i wyższym, jak np. w *Gloria VII* w wyrazie *sanctus*, w *Gloria IX* w wyrazach: *Tibi*, *Deus*, *Dei*.

6. W wyniku powyższych rozważań nad teorią solesmeńskiego rytmu nasuwa się wniosek, że teoria ta, nadająca prozie łacińskiej w wielu śpiewach sylabicznych rytm muzyczny niezgodny z akcentem gramatycznym tego języka, nie posiada naukowego uzasadnienia ani w analizie rytmu muzycznego, ani w cechach akcentu gramatycznego łacińskiej wymowy i poezji iloczasowej czy późniejszej beziloczasowej. Opiera się ta teoria na uproszczonej analizie rytmu, na dwuznaczności terminów *arsis* i *thesis*, oraz na mylnym powiązaniu cech akcentu gramatycznego z arszą ruchu zamiast z arszą w znaczeniu akcentowanej części rytmu.

Do błędów akcentowych można bardzo łatwo przyzwyczać się, nawet do takich jak w wyrazie **omnipotentem**, w których akcent gramatyczny na sylabie długiej jest pominięty, a wyznaczony jest akcent poboczny na dwóch sąsiednich sylabach krótkich. Dziś może to nikogo nie razić, bo język łaciński nie jest językiem żywej mowy.

²⁶ Zob. *Metryka grecka i łacińska*, s. 167—68.

Melodia ta należy do układu transponowanego z jednym bemolem, którego brak przy kluczu w tradycyjnych wydaniach chorału²⁷. W powyższym podłożeniu tekstu polskiego zostały zachowane wszystkie dźwięki istniejące w tej antyfonie w obecnym polskim *Exsequiale*. Jedyne dźwięki *a* na początku tej melodii został wprowadzony jako charakterystyczna tercja początkowego motywu, zgodna z oryginałem. Rytmika natomiast uległa znacznej zmianie, bo pięciosylabowiec błogostawieństwo otrzymał poprawny akcent główny i poboczny, którego nie ma potrzeby przesuwając w powyższym zastosowaniu na sylabę następną. W zestroju akcentowym *bo to jest* pierwsza sylaba *bo* jest nieakcentowana. Czterosylabowiec szukających żąda akcentu pobocznego na sylabie pierwszej i głównego na przedostatniej, a więc odmiennie niż łaciński czterosylabowiec *quaerentium*, mający akcent główny na sylabie trzeciej od końca i poboczny na ostatniej sylabie. Dlatego torculus na końcowej sylabie wyrazu łacińskiego brzmi dobrze, lecz w polskim języku byłby nieznośny, co zostało uwidocznione w powyższym przykładzie nutowym na końcu dla porównania niezgodności prozodycznej tych czterosylabowców w dwóch różnych językach. Rozłożenie torculusu jako grupy rytmicznej trójkowej na dwie ósemki wiązane i trzecią odłączoną umożliwia poprawne podłożenie tekstu polskiego w zakończeniu tej antyfony, bo nie jest żadnym dogmatem wiary, że gregoriańska neuma jest nierozdzielna. Jeśli zaś mamy zezwolenie na język polski w liturgicznych śpiewach, to mamy tym samym zezwolenie na poprawny akcent, z którym powinna być uzgodniona rytmika melodii w miarę możliwości. Melodia nic na tym nie traci.

Powyższe przykłady ilustrują chyba wystarczająco niezgodność iktusa solesmeńskiego z prozodią języka polskiego w śpiewach sylabicznych. W *Liber Usualis* (1956, s. XII) istnieje taka uwaga: „W śpiewie sylabicznym zbiega się iktus łatwiej z ostatnią sylabą słowa i również z akcentem tonicznym wyrazów daktylicznych, chyba że iktus jest inaczej zaznaczony w nutach lub kontekst nasuwa coś innego”. Ponieważ wyrazy daktyliczne mają na trzeciej sylabie od końca akcent gramatyczny, a poboczny akcent możliwy jest w nich na sylabie ostatniej, dlatego iktus solesmeński jest zgodny z tymi akcentami w wielu wyrazach istniejących w języku łacińskim. Lecz takich wyrazów rodzimych nie ma w języku polskim, a każdy akcent na drugiej sylabie od końca jest nienaruszalny zarówno w prozie jak i w poezji, stąd zachowanie podziału na jednostki rytmiczne wyznaczone solesmeńskim iktusem w melodii powiększa ilość błędów prozodycznych w podłożeniu tekstu polskiego. Przyczyną tych błędów byłoby więc w tym wypadku błędne założenie wyrażone na począt-

²⁷ Szczegółowe uzasadnienia w tym względzie można znaleźć w książce: J. Łaś, *Tonalność melodii gregoriańskich*. Kraków 1965. Wyd. Apost. Modl.

kowej karcie obecnego *Rituale* i *Exsequiale* w słowach: „Znaków rytmicznych szkoły z Solesmes użyto za zezwoleniem Wydawnictwa Desclée...” Wydawnictwo francuskie mogło chętnie udzielić zezwolenia, lecz nie może odpowiadać za ujemne skutki wynikające stąd dla prozodii języka polskiego. Dlatego w obecnym okresie przestawiania liturgii na język ojczysty konieczne jest przemyślenie zagadnienia rytmu dla uniknięcia wielu niczym nie usprawiedliwionych błędów prozodycznych, wynikających wyłącznie z błędnego założenia.

Fakt, że mechanizm akcentowy teorii solesmeńskiej nie nadaje się do polskiego języka, prowadzi do wniosku, że mechanizm ten jest błędny również w zastosowaniu do łacińskiej prozy w wyrazach z akcentem paroksytonicznym, gdyż w obecnej wymowie łacińskiej akcent ten jest taki sam jak polski akcent na drugiej sylabie od końca dwu- i wielosylabowców polskich. Solesmeńska znieczulica na poprawność tego akcentu wynika być może z poczucia akcentu języka francuskiego, ale to nie uprawnia nikogo do naśladownictwa francuskiej manieri w języku polskim. Gdyby więc polski chorał współczesny miał iść po linii naśladownictwa mechanizmu akcentowego solesmeńskiego, wystawiłby sobie świadectwo bezkrytycznego naśladownictwa tego mechanizmu, obrażającego poczucie współczesnej kulturalnej mowy polskiej.

Kraków

KS. JÓZEF ŁAŚ SJ